Universidade de São Paulo – USP
Escola de Comunicações e Artes - ECA

Bruna Alves de Queiroga

Percepção e Impacto no Fotojornalismo
Fotografia e Comunicação

São Paulo
Agosto/2012

Universidade de São Paulo – USP
Escola de Comunicações e Artes - ECA

Bruna Alves de Queiroga

Percepção e Impacto no Fotojornalismo Fotografia e Comunicação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo, na área de concentração Teoria e Pesquisa em
Comunicação para obtenção do título de Mestre em Ciências
da Comunicação, realizada sob orientação do
Prof. Dr. Ciro J. R. Marcondes Filho

São Paulo
Agosto/2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Queiroga, Bruna Alves de.

Percepção e Impacto no Fotojornalismo.

Fotografia e Comunicação./ Bruna Alves de Queiroga. São Paulo. 2012.

Dissertação (Mestrado)—Universidade de São Paulo, 2012.

92 p.

1. Fotografia. 2. Fotojornalismo. 3. Comunicação.
4. Acontecimento. 5. Metáforo.

Folha de aprovação

QUEIROGA, Bruna Alves de.
Percepção e Impacto no Fotojornalismo. Fotografia e Comunicação.

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de
Mestre em Ciências da Comunicação

Aprovado em:

_____21/09/2012_____

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ciro Marcondes Filho

Instituição: ECA -USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Para minha doce Dulce.

Agradecimentos

À parte afetiva da minha vida: Dulce, Rodrigo, Tarcísio, Alexandre, pelo incondicional e mais importante apoio. Aos colegas que me mostraram as possibilidades que cabem em uma pesquisa: grupo G4 [com Karenine, Cristina e Maurício], pelas longas tardes regadas a muito chocolate, filosofia, literatura e arte. Aos colegas do Núcleo FiloCom, especialmente à Elenildes por toda generosidade intelectual, Ana Paula pelas trocas de idéias e apoios, e ao Anderson, por me jogar dentro da maçã e por acreditar na lição de uma simplicidade. Ao meu orientador, pela paciência e crédito.

Este trabalho não foi construído apenas por mim, não estaria sendo honesta se dissesse o contrário. É que coube à mim a tarefa dolorida de escrevê-lo, de dar corpo, de transformar todas as imagens, sons e gestos das palavras que surgiram em discussões, dúvidas e leituras. E colocar tudo isso em linhas retas, seguidas e sequenciais. Tarefa dolorosa, porém incrível.

Sumário

Resumo	8
Abstract	9
Notas Introdutórias	12
Capítulo I	
Fotografia	19
1.1 Fotojornalismo	21
1.2 A parede e o papel	24
1.3 Fotografia e suas condições de possibilidades	28
1.4 A fotografia e o ar	31
Capítulo II	
Comunicação	37
2.1 Da palavra ao signo	41
2.2 A Percepção, o corpo e o sensível	43
2.3 O Acontecimento e as condições de possibilidades	46
2.4 O Acontecimento e o vento	48
Capítulo III	
Relato Metapórico	52
3.1 Detalhamento das condições do Metáporo	53
3.2 Os caminhos escolhidos	55
3.2.1 A exposição e a foto	55
3.3 A observação	59
3.4 <i>De profundis</i>	63
Bibliografia	68
Anexos	72

Resumo

Este trabalho trata de uma pesquisa de recepção baseada na fenomenologia do Princípio da Razão Durante. Ele teve como objetivo observar a relação entre o observador e a fotografia, e se pergunta: o que ocorre nesse processo? De um lado, ele considera que a comunicação acontece apenas no receptor, que ela é individual e intransponível, dependendo de certa abertura para o mundo, de certa percepção. De outro, que na fotografia o que se destaca é sua parte *vívida*, que também depende da percepção. No início, o trabalho ressaltava as características híbridas da fotografia, como algo entre arte e documentação. O recorte aqui é a fotografia jornalística, que levanta questões para se pensar o que é a fotografia em geral. No segundo capítulo, faz-se uma aproximação entre a teoria e o Acontecimento comunicacional, a saber, a comunicação propriamente dita. Por último, o trabalho apresenta o relato obtido como resultado da observação realizada na exposição de fotojornalismo World Press Photo.

Palavras-chave: fotografia, fotojornalismo, teoria da comunicação, Acontecimento comunicacional, metáporo.

Abstract

This work deals with a research based on the phenomenology of the Principle of Reason During. He's aimed to the observation of the relationship between the viewer and the photograph, and asks: what happens in this process? On one hand, he believes that communication happens only at the receiver, it is individual and impassable, depending on certain openness to the world, in a sense. On the other, he believes that in the picture what stands out is its vivid parts, that also depends on perception. At first, the work highlights the hybrid features photography as something between art and documentation. Detached here is the journalistic photography, posing questions to think about what is photography in general. In the second chapter, is made an approximation between theory and communicational Event, namely the communication itself. Finally, the paper presents a report obtained as a result of the observation made in photojournalism exhibition of World Press Photo.

Keywords: photography, photojournalism, communication theory, communication Event, metaporo.

Starry Night / Van Gogh

Notas introdutórias

A proposta da presente pesquisa é uma observação da relação entre fotografia jornalística e espectador, uma conversa no silêncio de uma imagem sem movimento. Não se trata da interpretação sógnica da imagem, mas apenas de identificar o que poderia surgir nesse encontro. Trata-se de observá-los como um todo, a foto como um algo inteiro e não apenas suas equivalências categóricas de signos.

Há divergências quanto a função do fotojornalismo. De um lado os que acreditam que essa prática de reportagem deve conter elementos suficientes para informar. Remontando a prática exercida no século XIX, em que as fotografias cumpriam função de ilustração na imprensa. Por outro lado, há os que acreditam que o fotojornalismo deve cumprir a função de comunicar, onde a fotografia tem a liberdade de assumir sua subjetividade e recorrer à plasticidade para capturar a notícia.

É esse o ponto de partida desta pesquisa. Saber se a fotografia jornalística é capaz de ultrapassar o nível da informação. Para isso, primeiro é preciso entender de que comunicação se trata. Se estamos falando de possibilidades estéticas no fotojornalismo, então estamos próximos de um campo mais sensível, o mesmo que as artes utilizam. Precisamos então de uma teoria que nos dê esse suporte, que entenda que a “comunicação realiza-se, assim, plenamente e acima de tudo, como um fenômeno estético, no sentido da *aesthesis*, enquanto relação sensível com o mundo (...)” (MARCONDES FILHO, 2002, p.242).

Existe em diversas áreas do conhecimento a necessidade de rever continuamente seus antigos conceitos. A arte, acompanhando a interdisciplinaridade de outros campos de estudos, discute seu lugar na atualidade. Antes separadas, as técnicas agora se unem para refazer perguntas como “o que é a arte”, confirmando a inquietude do artista. É o caso do teatro que proporciona cenários com recursos de vídeos, das fotos pintadas, do cinema que se uniu ao computador para criar efeitos espetaculares.

No campo comunicacional não é diferente. Existe a necessidade de manter o debate, acompanhar as mudanças no e do mundo. No entanto, há os que ainda duvidam do fato de a comunicação merecer um lugar próprio junto às ciências. Para isso, não seria simples escapar da sociologia ou da psicologia, dos estudos da massificação ou da cognição. É certo que a Escola de Frankfurt, os Estudos Culturais, estudos administrativos, as teorias latino-americanas contribuíram para os estudos da área de

comunicação, mas também fizeram com que, como nas artes, retornasse ao ponto de nos perguntarmos "o que é a comunicação?". Não se trata, neste trabalho, de responder a estas questões, mas de apontar o foco para outras possibilidades.

O título deste trabalho sugere dois caminhos: o da percepção e o do impacto. Perceber é estar receptivo a sentir o mundo. Entendo que somente assim é possível fazer uma fotografia. Porque a fotografia não é apenas o que a câmera registra, é também o registro de uma percepção conjunta de homem e máquina.

O primeiro capítulo pretende apresentar alguma direção para pensarmos a fotografia. A partir de sua história delinea caminhos de uma posição indefinida. Vai ao encontro daquilo que Walter Benjamin diz: a câmera fotográfica é apenas uma simulação do olhar, ignorando seu objetivo epistemológico. (GONZALES, 2005, p.113). Por outro lado, é possível concordar com o autor quando ele diz que a crise da reprodução artística deve-se a uma crise na própria percepção. (BENJAMIN, 1975).

A fotografia é tudo isso o que se queira que ela seja. Porém, é preciso respeitar sua primeira exigência: a de que a câmera esteja *presente*. O que não é uma exigência da imagem digital, muito utilizada pelo cinema, que cria suas imagens a partir de dados de memória. A fotografia precisa da presença da câmera. A outra exigência é ter alguém que opere esta câmera. Uma pessoa, um indivíduo, um sujeito. Por mais que se façam fotos espaciais, há de existir alguém para apertar o botão. Logo, não é apenas o olho que é importante, mas também o dedo. Eu posso fazer fotos sem olhar pela câmera, mas terei de apertar um botão. A câmera pode ser colocada em várias alturas do corpo, ou até mesmo fora do corpo. As mãos são extensões dos olhos. Esse conjunto, ou *sistema*, compreende o *olhar*, a *percepção*. Por este motivo, é possível um cego fotografar.

Perdeu-se a contemplação da fotografia, ao contrário do que se passou com o cinema. E com isso sua aura. Qualquer pessoa pode produzi-la ou reproduzi-la. Ela está na construção da imagem da família através dos álbuns, na construção da imagem de perfil em redes sociais, na construção de notícias pelo público que participa ativamente no envio de fotos, não bastasse a quantidade de imagens diárias enviadas por *websites*, revistas e jornais impressos, notícias e publicidade.

As pessoas vão ao cinema para contemplar um filme. Estão abertas ao que o cinema pode oferecer, seja ficção ou documentário, enquanto experiência estética. Mas e com a fotografia? É possível ainda ter esta relação? E quanto ao fotojornalismo? Poderia ele *comunicar*?

O impacto é o tema do segundo capítulo. A comunicação propriamente dita é um impacto que perturba a compreensão e o entendimento das coisas. Nada pode ser como antes após um choque, porque as coisas se rompem. Nesta parte do trabalho a intenção é aproximar-se do conceito de Acontecimento Comunicacional proposto pela teoria adotada para esta pesquisa conhecida como Nova Teoria da Comunicação ou Princípio da Razão Durante.

Autores como Heinz von Foerster, Georges Bataille, Michel Serres afirmam que na comunicação há muito mais do que uma simples troca de informações. É certo que não são autores tradicionais dos estudos no campo comunicacional, mas é daqui que um grupo de pesquisadores do Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação parte para discutir novos rumos, revendo a Escola de Frankfurt, a fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty, ao chamado Círculo Cibernético.

Ao longo de dez anos surgiu a proposta de uma retomada ontológica da comunicação e a proposição de uma epistemologia metapórica. Discussões que resultaram em três volumes de autoria de Ciro Marcondes Filho, “O Espelho e a Máscara”, “O Escavador de Silêncios” e “O Princípio da Razão Durante”. Portanto, já há longo tempo difundida, a “Nova Teoria” não é mais “novidade”, mas ainda é “inovação”. A opção nesta pesquisa é pela segunda denominação “Princípio da Razão Durante”.

A teoria entende que a comunicação vai além do convencional, pois, em princípio, todas as coisas emitem sinais. Caso esses sinais chamem a atenção do receptor na intenção de reconhecê-los, transformam-se em informação e, em um terceiro momento, pode haver uma produção de um novo sentido, uma transformação da posição do receptor em relação às coisas, assim teria ocorrido a comunicação. Comunicar é poder me transformar diante de um sinal. Só é possível passar ao outro o que se sente através de sinais. Esses sinais tornam-se informação que ao ser recebida é trabalhada segundo referenciais individuais. Para receber a informação é preciso deixar-se surpreender ou abrir-se aos sinais. (MARCONDES FILHO, 2008).

O Acontecimento comunicacional é a mudança de sentido, a alteração, a transformação de algo que estava no indivíduo, caso contrário seria apenas um abastecimento na quantidade de informações. É preciso que algo mexa com o receptor. A fotografia, em uma exposição, emite sinais. À medida que o espectador se interessa por ela, já se torna informação, e o questionamento da pesquisa é justamente saber se

ela é capaz de transpor este nível e produzir um acontecimento comunicacional no indivíduo que observa.

As discussões teóricas do Núcleo de Filosofia da Comunicação levaram à criação desta teoria que possui dois caminhos: um ontológico, que discute o que é a comunicação; e outro epistemológico, que propõe um modo de observar o surgimento do fenômeno comunicacional, chamado de Metáporo.

Se a pesquisa aqui realizada é sobre fotografia, como o Metáporo poderia auxiliar? Primeiramente, ao apontar para um caminho semelhante ao da fotografia: a necessidade da percepção. Sendo assim, necessitamos atingir o campo do sensível. O trabalho não trata da interpretação sígnica da imagem, mas apenas de identificar o que poderia surgir nesse encontro. Trata-se de observá-la como um todo: a foto como um inteiro e não apenas suas equivalências categóricas de signos.

Charles Sanders Pierce foi um escritor que pensava a imagem como um desdobramento de signos. Mas não acrescentou a questão do tempo em sua teoria. A exigência do Metáporo é que a pesquisa considere sempre o tempo presente.

Semiótica pierciana na cena comunicativa:

Não se trata de um estudo de recepção nos moldes tradicionais, que adota uma abordagem de interpretações, comparações e divisões do sujeito para interpretá-lo ou analisá-lo. A subjetividade do objeto já deixa implícito que existe participação de um sujeito, mas, como postula a teoria “Princípio da Razão Durante”, não caberiam, ao pesquisador de comunicação, preocupações imediatas com instâncias sociais ou psicológicas, pois estes seriam interesses paralelos e não centrais para as nossas questões. E, principalmente, porque é considerado o *tempo* na observação, não o tempo a que estamos acostumados, que pode ser medido por um instrumento, mas o tempo concreto, a duração, o momento indivisível, o tempo em estado *puro*, de que falava Marcel Proust.

“E eis que, de súbito, nessa dura lei estava neutralizado, suspenso, por um maravilhoso expediente: a natureza, que faz refletir-se uma sensação do ruído do garfo e do martelo, mesmo

no título de um livro etc.- Ao mesmo tempo no passado, o que permitia à minha imaginação saboreá-la, e no presente, onde o abalo efetivo de meus sentidos pelo ruído, pelo contato do pano etc. acrescentara aos devaneios da imaginação aquilo de que são habitualmente destituídos, a idéia de existência - e graças a tal subterfúgio me permitira obter, isolar e imobilizar (na duração de um relâmpago) o que jamais apreendera: uma fração de tempo em estado puro.”¹

Portanto, o interesse desta pesquisa está no meio, no espaço entre sujeito e objeto, no encontro dos corpos. O meio como espaço, como vazio, como passagem, de onde pode surgir um *sentido* e daí, então, uma comunicação. O local escolhido para observar esse possível surgimento da comunicação é a exposição World Press Photo, onde estão disponíveis fotografias originalmente produzidas para veículos da imprensa, e a foto em destaque, vencedora do concurso promovido pela organização, será o ponto principal da observação.

Segundo a proposta aqui adotada, a comunicação possui três níveis. O primeiro é o nível da sinalização, a premissa de que tudo emite sinais; eles existem com ou sem sua atenção. O segundo nível é o da informação, é a organização desses sinais que podem ser significantes ou insignificantes, são dados e conteúdos que adicionam conhecimento. E o terceiro nível, a teoria dá o nome de Acontecimento Comunicacional, que é a comunicação propriamente dita. Um sinal ou uma informação que nos chega de modo intencional ou inesperado e nos traz um *sopro* novo. “Pois é precisamente o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência. O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado.” (DELEUZE, 2003, p.15).

No último capítulo, encontra-se o relato da observação. Realizada em uma exposição fotográfica, World Press Photo, a descrição leva em conta as discussões propostas nos dois capítulos anteriores.

A descrição da observação tenta trabalhar uma possível resposta ao questionamento desta pesquisa: é possível à fotografia jornalística ir além da informação? O que surgiu da relação entre foto e espectador? O relato será apenas um registro na intenção de propor discussões, e saber se houve ou não uma comunicação a partir da relação com a fotografia, não havendo análises interpretativas.

A questão que vai conduzir a pesquisa é a seguinte: saber se há possibilidade de *sentir* a fotografia além do seu caráter informacional. A comunicação de fato é

¹Proust, Em Busca do Tempo Perdido, O Tempo Recuperado: <http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>

entendida como um Acontecimento. Porém, para que possamos ir a campo observar a cena, observar o objeto da pesquisa, primeiramente precisamos entender o que é esse Acontecimento Comunicacional que a teoria adotada coloca como conceito básico.

Em princípio, sabemos que todos são emissores em potencial. Os sinais circulam no mundo, emitidos pela natureza, pelas pessoas, pelos objetos, pelas imagens. Nossos gestos e tudo que nos rodeia são sinais. A emissão é contínua. O que não quer dizer que comunicamos algo, pois nem todos esses sinais podem ser absorvidos. Para que haja comunicação, é necessária uma relação entre esses emissores. A Fenomenologia da Percepção entende que os fenômenos precisam ser percebidos para existirem.

Os sinais só existem na recepção, pois é o receptor quem decide absorvê-los, mas também pode ser surpreendido por eles. Pode-se buscá-los para se informar ou eles podem lhe chamar a atenção. Se há intenção de receber esses sinais, eles passam a fazer parte do *mundo particular* daquele que agora é um receptor. Ao recebê-los, é possível passar ao nível da informação ou da comunicação. Para estarem ao nível da informação, os sinais são absorvidos ao conhecimento. Agregam quantidade e não qualidade. Entendê-los não quer dizer que houve comunicação.

Para os sinais ou as informações tornarem-se comunicação, é preciso que o receptor seja forçado a pensar tão impetuosamente, que aconteça uma transformação para o surgimento de um novo *sentido*. Comunicação é aquilo que tira o receptor da *zona de conforto*. Antes de estar na razão, está na sensação. O receptor deve agir como o artista que está aberto aos sinais para sentir o mundo; por meio da técnica, o artista une a razão à emoção, na tentativa de transferir para sua obra todo seu *sentir* particular. Como coloca Deleuze ao comentar Paul Cézanne:

“ [a sensação] não possui lados; ela é as duas coisas indissolivelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito.” (DELEUZE, 2007, p.42).

O Acontecimento Comunicacional realiza-se, então, por meio dos *incorpóreos*, atingindo, assim, um novo *sentido*. Os corpos, a foto e o espectador podem ser frequentados pelos *incorpóreos*, aquilo que envolve o corpo e lhe atribui *sentido*. Segundo os estóicos, os primeiros a pensarem uma semiologia, os vazios, que também são o lugar e o exprimível que preenchem o tempo, seriam os *incorpóreos* que possibilitariam a ocorrência da significação. Esse é o tema do primeiro capítulo desta

pesquisa, que pretende rever junto com a Teoria Princípio da Razão Durante a ação dos *incorpóreos* mais detalhadamente.

A teoria adotada para acompanhar a pesquisa tem como elemento de contato a obra de Marcel Proust *Em Busca do Tempo Perdido*, como base para os estudos sobre o que é comunicação. Proust fala de um *tempo puro*, em que passado e futuro convivem simultaneamente no presente. Era em questões como essa que se debruçava Henri Bergson, referência para o que a teoria a qual estamos trabalhando entende como Princípio da Razão Durante, “uma ontologia assentada sobre a incapturabilidade de seu ser, mera contingência, fugacidade, (...) sobre a constatação da coisa em sua impermanência.” (MARCONDES FILHO, 2009, p.300).

Capítulo 1. Fotografia

1.1 Fotojornalismo

1.2 A parede e o papel

1.3 Fotografia e suas condições de possibilidades

1.4 A fotografia e o ar

A fotografia surgiu em um período em que as Máquinas tomavam o lugar do homem e suas crenças. Com as tecnologias avançando nas indústrias, a sociedade precisou adaptar-se. A produção agilizava-se construindo produtos em partes precisando de apenas alguma intervenção humana. O resultado disso foi a gênese de um mundo fragmentado, e, conseqüentemente, a formação de um Homem que tenta isolar-se da confusão desse mundo moderno.

A arte propõe abstrair e desconstruir. A ciência, por sua vez, volta-se à análise dessa instabilidade. Sigmund Freud demonstra suas teorias que acabam por influenciar todas as áreas. Os estudos antropológicos e sociológicos seguem por várias linhas de pensamentos.

Os meios eletrônicos tornam-se canais de comunicação; o telefone, o rádio e a televisão colocam-se a serviço da informação. Os jornais passam a refinar as técnicas de imprensa para melhor proveito da fotografia.

A fotografia acompanhou todo esse processo e antecedeu o surgimento do cinema, da televisão e da internet. Esteve ao lado da indústria, da arte e da sociedade. Daguerre tinha intuítos comerciais, Niépce tinha intuítos artísticos e a imprensa pretendia auxiliar o conhecimento do mundo.¹

As primeiras câmeras escuras foram elaboradas para pintura e desenho; não existia ainda o procedimento de fixação e cópias, mas a ideia de perspectiva já estava inserida. Após a inserção da lente nas câmeras e das descobertas de produtos químicos para fixar a imagem ao invés de pintá-la ou desenhá-la, bem como a criação da película para se criar uma matriz dessa imagem e assim poder gerar cópias, a fotografia foi

¹ **Louis Jacques Mandé Daguerre** (1787-1851). Suas diversas atividades consistem na pintura, cenografia, física. É considerado o autor da primeira patente para um processo fotográfico (a palavra daguerreótipo deriva de seu sobrenome). **Joseph Nicéphore Niépce** (1765-1833) Responsável por uma das primeiras fotografias. Herdando a invenção e os conhecimentos de Niépce, Daguerre adicionou uma nova variação da câmera obscura.

definida como este processo: câmera, laboratório e cópias. O digital substituiu a película pelos números. Basicamente, a diferença é a seguinte: o laboratório agora é um programa de computador.

No início, os estúdios fotográficos surgiam aos montes, e toda família abastada possuía uma foto. Além disso, pintores compravam fotos ao invés de contratar um modelo ou realizar seus trabalhos de campo. Por sua vez, a imprensa treinava pessoas e testava máquinas para atingir seus objetivos informacionais.

Desde o lançamento da primeira Kodak portátil, em 1888, o Homem passou a conhecer o mundo não apenas pelos livros e páginas de jornais. A fotografia popularizou-se, e qualquer pessoa que pudesse comprar uma câmera poderia fazer seus próprios registros. O profissional fotógrafo era requisitado principalmente pelas famílias burguesas para fazer um retrato, no lugar do pintor, que retratava os aristocratas.

A facilidade de manuseio foi um dos motivos responsáveis pelo desenvolvimento do fotojornalismo. Com um equipamento reduzido, era possível acompanhar todos os eventos, inclusive e principalmente as guerras do início do século XX. As fotos aqueciam a imprensa, e esta aquecia a propaganda política, como já faz parte da história do jornalismo com interesses políticos. “A guerra, e só a guerra, torna possível fazer de movimentos de massas em grande escala objetivo, mantendo as relações de propriedade tradicionais.” (BENJAMIN, 1999)². É este o motivo propulsor de criação da plasticidade fotojornalística. Como exemplos, temos os trabalhos de Robert Capa³ feitos à época em que os filmes tinham pouca sensibilidade e registravam leves borões e davam a sensação de movimento. Tal a “estetização do fotojornalismo”, pois muitas dessas fotos são referências para o cinema contar as histórias da guerra.

Atualmente, é possível produzir fotos em câmeras acopladas ao telefone portátil, e enviá-las imediatamente para um *website* jornalístico. O público conhece a *plasticidade* utilizada nesses canais, conhece a câmera, o laboratório digital e como fazer a cópia. O que diferencia o trabalho do profissional não é a câmera nem o domínio da *plástica*, mas entender *o que é* a fotografia e a capacidade que ela tem de estar em um campo estético e documental ao mesmo tempo; entender que ela precisa não apenas informar, mas comunicar.

² W. Benjamin, *A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

<http://navi.ufsc.br/files/2011/04/A-Obra-de-Arte-na-Era-de-sua-Reprodutibilidade-T%C3%A9cnica.pdf>

³ Robert Capa (1913-1954) fotógrafo húngaro.

1.1 Fotojornalismo

“Esta massa aspirava a um ideal que fosse digno dela e conforme sua natureza... Um deus vingador escutou suas orações e Daguerre foi seu profeta.”
(Charles Baudelaire)

Muito do que conhecemos do mundo, o fazemos por meio das imagens. A imagem técnica surge para modificar nossos conceitos em relação ao mundo e não o próprio mundo. Imagem técnica, termo usado por Vilém Flusser⁴, é a imagem produzida e mediada por um aparelho. Flusser é pessimista quanto à criação subjetiva do autor.

A fotografia é a antecessora da produção das imagens técnicas. Com ela, dá-se os primeiros passos, junto com o rádio, ao tipo de “comunicação em massa” por sua capacidade de reprodução em série. Esta característica modifica definitivamente o comportamento social: a sociedade é objeto de consumo dela mesma. As imagens técnicas teriam fundido a sociedade em massa amorfa. (FLUSSER, 2002, p.18).

Flusser prossegue seu pensamento dizendo que as imagens técnicas foram inventadas num procedimento reverso de crise da textolatria, pois a escrita teria surgido no momento de crise da imagem. “(...) A vontade de representação do homem aplicou-se não só ao que nunca viram, como também ao que conheciam.” (MALRAUX, s/d, p.118). Com a invenção da imprensa, a produção de livros, jornais e panfletos levou ao barateamento do texto, “o pensamento conceitual tomou lugar do pensamento mágico-imagético” (FLUSSER, 2002, p.17).

O fotojornalismo, por sua vez, surge das técnicas desenvolvidas para atender este ávido interesse de consumo das imagens. Ele se beneficia da tecnologia, mantém sua relação com o textual, e ainda absorve concepções artísticas.

Vamos retornar ao século XIX, na origem imprecisa da fotografia. Em meados de 1820, um inventor francês, Joseph Nicéphore Niépce, e seu irmão, em busca de melhorias para técnicas de litografia – um procedimento de impressão – experimentaram utilizar papel com a câmera obscura, procedimento este em que a luz passava pela lente, e um motor movido a ar quente pressionava o papel sensibilizado com emulsão. Não muito distante, um empresário francês fabricante de espelhos, Louis Jacques Mandé Daguerre, inventara o Diorama Parisiense, um dispositivo tridimensional com efeitos ilusórios de acordo com a intensidade da luz.

⁴ Vilém Flusser (1920-1991). Filósofo tcheco, naturalizado brasileiro. Foi professor de filosofia, jornalista, conferencista e escritor.

Após um breve encontro, estava feita a sociedade. Niépce utilizou as câmeras desenvolvidas por Daguerre para acelerar o processo de exposição e sensibilidade dos materiais que poderiam ser pedra, papel ou metal, ao que ele chamou de heliógrafo. Com o falecimento de Niépce, Daguerre fez alguns ajustes no processo niepciano, refinou a placa de cobre prateado emulsionado com vapor de mercúrio que proporcionava alta qualidade de uma imagem diretamente positiva, e o registrou em 1839 como daguerreótipo, que se entenderia como primeiro invento fotográfico.

Posteriormente a este procedimento, vieram alguns outros, até a permanência da película, um tipo de plástico emulsionado, que permitia a criação de um negativo como matriz e, então, diversas cópias. Portanto, arte, técnica e reprodutibilidade são as principais características da fotografia. A partir de então, este invento passou a ser utilizado tanto em experiências científicas quanto em registros policiais. Foi utilizado também por botânicos, médicos, psiquiatras e antropólogos.

A fotografia é, portanto, todo esse processo, criado em partes: a câmera, o laboratório e a cópia. Imagem técnica que já no final do século XIX, além de ter alterado a percepção individual de quem fotografa, interferiu no modo de recepção massiva das imagens.

O desenvolvimento da tecnologia tipográfica permitia reproduções de boa qualidade, e isso levou empresas jornalísticas a investirem na fotografia de reportagem, pois havia público interessado em consumir diariamente essas imagens. Com a promessa de informar o leitor sobre os acontecimentos mundiais, os jornais e as revistas deixaram o desenho e a litografia, que eram mais caros na impressão, para investirem nesse segmento economicamente mais vantajoso. Foi na Europa que se deram as primeiras realizações de impressões diretas, nos anos de 1871, na Suécia, 1877, na França, 1880, nos Estados Unidos e 1900, no Brasil. (PEDRO SOUSA, 2002). Há registro de um fac-símile de um daguerreótipo publicado na imprensa portuguesa em 1841 (MARCOS, 1989, p.10), o que nos permite saber o interesse dos jornais em tal invento.

A indústria das câmeras fotográficas passou a investir em tecnologia que permitisse o manuseio de equipamentos menores e mais ágeis e, em contrapartida, a indústria gráfica desenvolvia máquinas de alta qualidade e agilidade de impressão. Assim, a fotografia jornalística consolidou-se na imprensa.

Passada a Revolução Industrial, o século XX deu início a sucessivas guerras logo que se iniciava. Com o avanço tecnológico, era então possível enviar repórteres ao

front que pudessem carregar facilmente suas câmeras. As guerras desse período foram um dos motivos mais importantes para a construção do fotojornalismo como se conhece hoje.

Surgiram as revistas ilustradas que, como o nome sugere, eram publicações com imagens que ilustravam as reportagens. Muitos países estavam em situações difíceis e com o desemprego alto e a economia oscilante, as pessoas buscavam um escape nas revistas que não retratavam as condições atuais, mas mostravam bonitas paisagens e o *glamour* social, que evitavam confrontos políticos. Essas revistas caíram em gosto popular.

Porém, as guerras determinavam suas políticas e faziam uso das imagens técnicas em propagandas. A imprensa passou a mobilizar-se também utilizando estrategicamente suas imagens.

Um dos fatos mais importantes que culminaram em uma virada no fotojornalismo foi a derrota da Alemanha, na Primeira Guerra Mundial. O império alemão foi substituído pela República de Weimar, em 1918, e a agitação tomou conta não apenas da política e da economia, mas também das artes. Desta última, ganhou destaque um movimento chamado Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), paralelo ao Expressionismo que vigorava à época. O autor alemão Walter Benjamin criticava o grupo que, para ele, parecia ser reacionário e não revolucionário.

Na área fotográfica, os artistas tentavam se distanciar da pintura capturando o que “o olho viu” de forma direta. Buscavam o objetivo, a nitidez das formas, o que não pode ser repetido, o valor ao simples, destacando o caráter documental da fotografia.

Era o fim do fotojornalismo ilustrativo, das imagens que não continham informações suficientes para ganharem destaque. Surgia a fotografia de imprensa moderna, chamada agora oficialmente de fotojornalismo. (PEDRO SOUSA, 2002). A revista alemã de maior tiragem nesta época, *Berliner Illustrierte Zeitung*, contratou Erich Salomon, fotógrafo alemão, um dos precursores do fotojornalismo moderno, que inaugurou, por volta da década de 1930, a “candid photo”. São fotos únicas, não posadas, e tomadas geralmente sem o consentimento do fotografado. Não era apenas a técnica que destacava Salomon, mas também o tema de suas fotos. Salomon levou ao público o que se passava nas salas e mesas dos importantes círculos políticos e empresariais da época, da Alemanha e dos Estados Unidos.

O fotojornalismo refinava seu estilo com essas revistas e seus recém-contratados fotógrafos que vieram de movimentos artísticos. Essa aderência da arte pelo documental

foi criticada por Benjamin. O movimento tornava a luta contra a miséria um objeto de consumo, de prazer contemplativo. A Nova Objetividade “lançou a moda da reportagem” (BENJAMIN, 1994, p.128). Para Benjamin, era inconcebível instrumentalizar a miséria humana na plasticidade fotográfica.

A perseguição nazista foi motivo para que muitos fotógrafos levassem essa “nova forma de olhar” para outros países. Os profissionais eram contratados pelas revistas ilustradas de maior tiragem como a francesa *Vu*, a britânica *Picture Post*, a norte-americana *Life* e a brasileira *O Cruzeiro* – que acompanhavam os movimentos internacionais -, para cobrirem principalmente os conflitos da Segunda Guerra Mundial e uma nova forma de fazer fotojornalismo baseado na informação, na plástica e no apoio da legenda. Os jornais, conhecidos mais por dar espaço ao texto, também investiram neste tipo de fotorreportagem.

Tamanho foi o sucesso dessas publicações que em 1955, em Amsterdã, na Holanda, surgiu um concurso para premiar as melhores fotografias. Uma organização independente convidava um júri para escolher as melhores fotos publicadas. O World Press Photo ainda é um dos mais prestigiados concursos de fotojornalismo do mundo. Tratava-se de colocar a fotografia, antes publicada em veículo da imprensa, nas paredes de uma exposição que circula por cerca de 40 países. O que motiva esse concurso é o quanto uma imagem fotográfica pode aliar a plasticidade aos critérios de noticiabilidade⁵.

A fotografia criada para informar torna-se arte. Passa do sem-arte no papel para arte na parede.

1.2 A parede e o papel

A Nova Objetividade acabou por originar um estilo próprio no fotojornalismo, aliando as reflexões intelectuais do movimento à tecnologia das câmeras menores que se desenvolviam na época. Algo que Alfred Stieglitz também tentava fazer na América, após uma incursão na Europa: buscar a particularidade da fotografia, sua ligação direta

⁵ Segundo Mauro Wolf “os critérios substantivos são dois: a importância e o interesse.” (1999). A noticiabilidade segue critérios de valores diversificados, o que Wolf coloca é que leva-se em conta o interesse administrativo do veículo, porém conflito, ineditismo, eficiência da notícia, agilidade, assunto em evidência, espetacularidade, são alguns desses critérios relevantes.

com o *concreto*, na intenção de retirar qualquer comparação pictorialista. Na revista *Câmera Work*, propunha a possibilidade de a fotografia ser uma arte independente. Inaugurou, por volta de 1908, a Galeria 291, onde foram expostos, pela primeira vez em seu país, pintores europeus, pois sua formação artística foi fortemente desenvolvida no período em que esteve estudando na Europa. A 291 foi também lugar de exposições fotográficas.

Stieglitz teve papel importante no movimento modernista americano. De suas revistas, das exposições e do Photo-Secession – um grupo de fotógrafos que defendia a fotografia em todo seu processo incluindo fotógrafo, câmera, laboratório – surgiram os nomes de Paul Strand, Eduard Weston, Alvin Langdon, Man Ray, Moholy-Nagy, e Marcel Duchamp. Stieglitz trouxe o artista francês que logo foi convidado para integrar o comitê da Sociedade de Artistas Independentes.

Em pouco tempo, Duchamp agitou a vanguarda modernista com seu *Fountain* (urinol), de 1917, seu segundo *ready-made* – objetos industriais transportados para o campo artístico-. O primeiro, a *Roda de Bicicleta*, fora exibido anos antes na França como parte do movimento Dadaísta. O urinol, assinado por um pseudônimo (R. Mutt) foi rejeitado quando inscrito para participar de uma exposição a qual Duchamp integrara como membro da organização. Tal exibição defendia que ao público caberia a decisão do que era arte, não haveria júri nem prêmio. Para essa exposição bastava a inscrição. No entanto, o urinol foi impedido de participar. A popularidade da *Fountain* veio através da publicação de uma foto feita por Stieglitz sob encomenda de Duchamp. Desenvolveu-se a partir de então debates em torno de quem decide o que é arte: o artista, os jurados ou o público?

O movimento modernista inseriu definitivamente a fotografia na arte e teve desdobramento no fotojornalismo. A proposta de Stieglitz era dar espaço independente à fotografia. O que ela teria de “pictorialista” seria apenas a parede. As primeiras incursões da fotografia na galeria/museu foram em 1858 no Victoria and Albert Museum, com uma exposição da Sociedade fotográfica de Londres, com contribuições do mesmo grupo da França. O destaque foi Julia Margaret Cameron que logo em seguida ganhou uma exposição individual. Suas fotografias remetem aos retratos das pinturas renascentistas.

A fotografia também entrou no museu não apenas na tentativa de legitimar-se como arte, mas também para reforçar sua capacidade de reprodução. Como bem destaca André Malraux, a fotografia levou as pinturas para os livros, equiparando tudo o que era

considerado como Belas Artes – pintura, escultura, gravura – a um estilo comum. Tudo possui o mesmo formato e cor e perde sua escala. Pela reprodução fotográfica, temos as artes fictícias do museu imaginário. (MALRAUX, s/d, p.23).

Essa é a padronização das artes que leva à perda da autenticidade e da unicidade das obras. Benjamin segue a trilha de Malraux ao criticar a reprodutibilidade técnica, quando diz que a fotografia levou a “aura” da obra de arte. A aura é uma *ecceidade*, o poder de *presentificação* de um momento distante. A questão temporal é fundamental no pensamento benjaminiano. Para ele, o sensível, o estético e o belo só podem ser evocados pela aura, ou seja, a obra carregada com algo de sua história, de seu contexto, interage com o momento em que é contemplada. Tal experiência não seria possível com as reproduções técnicas. A diferença do quadro para a foto seria a de que o quadro nutre um desejo e a foto o esgota.

A fotografia é um *ready-made*. Charles Baudelaire, autor que inspira as considerações de Benjamin, entendia o realismo como a morte da arte. A experiência da aura seria uma transferência de reações, a natureza ou o inanimado agem, e o homem reage. A fotografia não poderia conter essa percepção; funcionaria como um olho mecânico e automático. E sobre a aura, acrescenta Benjamin: “(...) Quem é olhado ou se crê olhado levanta os olhos. Experimentar a aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de fazer com que se levante o olhar. (BENJAMIN, 1975, p.66).

E é justamente esse automatismo que os artistas adotarão na fotografia após o urinol de Duchamp. O *ready-made*, o caráter mecânico e industrial torna-se a nova noção de “artisticidade” da fotografia. Os surrealistas adotam as imagens automáticas, pois para eles seriam como a parte inconsciente de todas as expressões. (FLORES, 2005, p.218). O documental, que já estava em destaque com o grupo da Nova Objetividade, ganha força na arte com os surrealistas.

Caminhando pelas ruas de Paris como o *flâneur* de Baudelaire, Eugène Atget criou um catálogo de fotos que vendia a pintores. Sua intenção era apenas documental. A série *Documentos para artistas* acabou por entrar para a vanguarda surrealista com uma publicação na revista *Documents*, de 1929, indicada por Man Ray e escolhida por Georges Bataille. Com esta contradição, os surrealistas seguem o questionamento de Duchamp: o artístico está no *modo de ver*. (FLORES, 2005, p.222).

Uma foto documental, sem recursos “pictorialistas” ou formalistas, colocada na parede do museu ou da galeria, recebe outro valor. Quem vê a obra decide se é arte, o artista quando *elege*, o público quando *sente*. Mais uma vez, a Galeria 291 antecipa tal

proposta ao pendurar em sua parede uma fotografia de Paul Strand tomada de uma mulher com uma placa que a identifica como cega. O equipamento que este fotógrafo usava o permitia tomar as fotos sem que as pessoas notassem que eram elas as fotografadas, pois o ângulo da lente apontava para outro lugar. Na exposição, em 1916, o título dizia apenas *Fotografia, Nova York*. (FLORES, 2005, p.222). E esta é a aura intencionada pelo artista que os surrealistas defenderiam: a parede do museu.

Portanto, a valorização da fotografia como arte deve-se ao investimento dos museus promovendo exposições e catalogando. Um dos mais importantes museus que investiram em fotografia desde o início do século XX, incentivados pelos movimentos de Stieglitz, foi o Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova York.

Com a fotografia institucionalizada, ela agrega mais um valor ao de documento e arte, o valor de mercado. Diferente da Galeria 291, onde os artistas decidem a exposição, o MoMA possuía curadores para decidir o que era arte. O Departamento de Fotografia foi instituído em 1940. A proposta era rever a discussão fotográfica, agregando juízos estéticos e valores pictóricos. Edward Steichen quando ocupa o lugar de diretor deste departamento introduz a fotografia de reportagem. Não foi apenas o documental dos surrealistas, agora também a notícia entrava no museu. O diretor seguinte a Steichen substitui o populismo pelo elitismo, como destaca Flores. (2005, p.225) As fotos escolhidas por ele seriam as que já haviam agregado à elas juízo de valor pelo próprio artista.

Na Europa, em 1950, uma organização independente criou um concurso que premiaria as melhores fotos publicadas a cada ano. As fotos inscritas passariam pelo júri e então, premiadas em categorias jornalísticas, comporiam uma exposição móvel, itinerante por vários países.

Diferente das exposições da Galeria 291, onde os títulos das fotos remetiam aos títulos dos quadros, essas exposições de fotojornalismo compreendem a legenda como parte da fotografia. Sua publicação original é adaptada a este novo espaço de re-exibição.

Estabelecidos os critérios de noticiabilidade, os fotojornalistas ainda tentam trazer em suas fotos elementos que informem, unidos a uma composição de luz e ordem desses elementos, unindo signos informativos e signos artísticos. Porém, é a legenda que legitima a fotografia jornalística, e ela está presente no espaço de notícia e no espaço de exibição. O status de arte é legitimado pela parede das galerias e museus.

Para Benjamin, as legendas seriam indicadores que determinam um entendimento do que se vê.

“A contemplação nefelibata já não lhes é adequada. Em certo sentido, já exigem uma recepção. Desassossegam o observador; com tais registros o observador sente que tem que procurar um determinado caminho até eles. Os jornais ilustrados começam, ao mesmo tempo, a fornecer-lhe indicadores. Certos ou errados, tanto faz. Neles, a legenda torna-se – pela primeira vez, obrigatória. E é claro que têm um caráter completamente diferente do título de uma pintura.” (BENJAMIN, 1999).⁶

1.3 A fotografia e suas condições de possibilidades

Como vimos, o fotojornalismo surge da junção da plasticidade modernista com os interesses de noticiabilidade do espaço de notícia, cerca de 100 anos após o surgimento do daguerreótipo. Partiremos deste ponto para pensar algumas questões acerca da fotografia.

O hibridismo fotográfico sugere possibilidades de caminhos para estudá-la, criticá-la e pensá-la. Walter Benjamin, influenciado pelas críticas do poeta Charles Baudelaire, foi um dos primeiros filósofos a escrever sobre a fotografia já estabelecida como câmera, laboratório e cópia(s), e no momento em que o fotojornalismo consolidava-se nos meios de comunicação de massa.

A preocupação maior de Benjamin era o efeito que a fotografia traria à sociedade. Esta teria se perdido na modernidade ao aceitar que a máquina produzisse algo para ser contemplado. Da mesma forma que Baudelaire, Benjamin criticava, acima de tudo, a reprodução trazida pela fotografia, pois isso incentivou a indústria cultural, massiva. A reprodução invertia a hierarquia entre indivíduo e sociedade; o que criou-se foi uma “pressão da sociedade sobre o indivíduo”. (BAUDELAIRE, 1980)⁷.

A fotografia definitivamente atingira a arte e, para Benjamin, era preocupante que as imagens técnicas, caminhando copiosamente sem aura, alterassem a percepção. Afetavam diretamente o receptor. A fotografia, capturando um instante do tempo, o havia matado. Reproduzi-la era matar o “espírito” da obra, seu valor de culto, sua aura. Se fala-se em culto, é porque existe contemplação. E já não se contempla uma

⁶ W. Benjamin, *A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.
<http://navi.ufsc.br/files/2011/04/A-Obra-de-Arte-na-Era-de-sua-Reprodutibilidade-T%C3%A9cnica.pdf>

⁷ Charles Baudelaire. Carta Ao Sr. Diretor Da Revue Française Sobre O Salão De 1859, 20/06/1859
O público moderno e a fotografia. Tradução: Ronaldo Entler: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/29>

fotografia, pois ela tem valor de exposição e não de culto. “O que importa nessas imagens é que elas existam, e não que sejam vistas.” (BENJAMIN, 1985, p.173).

“A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam de um ódio instintivo, e quando se encontram no mesmo caminho, é necessário que um sirva ao outro. (...) Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso então que ela retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, que desgraça a nossa!” (BAUDELAIRE, 1980).⁸

Vilém Flusser retoma Walter Benjamin na crítica às imagens técnicas. Critica o Homem enquanto consumidor e usuário dos aparelhos produtores de tecno-imagens. As imagens técnicas substituíram os textos. Para ele, tudo desemboca nas imagens técnicas. A fotografia é a precursora deste tipo de imagem, definida como imagem tipo-folheto produzida e distribuída por um aparelho.

Benjamin escreve sobre a fotografia de uma época em que a reprodução era novidade e, para utilizar uma câmera, era preciso conhecer suas funções. Analisa a fotografia presumindo que fosse uma obra de arte, por isso sua crítica à característica de reprodutibilidade que levaria a um desgaste da aura, justamente aquilo que dá valor de culto, valor estético a uma obra.

Flusser pensa a fotografia no período em que a tecnologia simplificou a câmera de tal modo que não é mais necessário dominar o programa para operá-la; qualquer pessoa pode possuir uma câmera. Considera a fotografia a partir de sua característica criticada por Benjamin, a cópia. Seus exemplos de imagens, em sua maioria, são fotografias jornalísticas.

Para ele, não faz sentido discutir sobre a autenticidade, nem se os negativos possuíam tal função. Flusser coloca que, considerar a fotografia como arte, é trocar o valor da obra pelo da ferramenta; seria valorizar o martelo e não a pedra do escultor. (FLUSSER, 1982)⁹. O gesto fotográfico para o autor é o mais importante da fotografia, em que homem e aparelho se co-implicam.

⁸ Charles Baudelaire. *Carta Ao Sr. Diretor Da Revue Française Sobre O Salão De 1859, 20/06/1859 O público moderno e a fotografia*. Tradução: Ronaldo Entler: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/29>

⁹ Vilém Flusser, *O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento?*. Ensaio publicado na revista IRIS em agosto de 1982: <http://www.flusserstudies.net/pag/archive08.htm>

O autor define como “funcionário” o usuário da câmera, e “fotógrafo” quem procura inserir na imagem informações imprevistas pelo “aparelho fotográfico”, e por este entender como um “brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias”. (FLUSSER, 2002, p.77). O fotógrafo experimental, nas palavras de Flusser, é aquele que não se deixa limitar pelo aparelho, tem como objetivo informar o receptor, não para mudar o mundo, mas para mudar os outros.

A fotografia exerce fascínio mágico e modela seus receptores, pois ela não transmite, mas é a própria realidade. O receptor recorre ao texto porque precisa nomear e confirmar o que vê.

“Eis como fotografias são recebidas: enquanto objetos, não têm valor, pois todos sabem fazê-las e delas fazem o que bem entendem. Na realidade, são elas que manipulam o receptor para comportamento ritual, em proveito dos aparelhos. Reprimem a sua consciência histórica e desviam a sua faculdade crítica para que a estupidez absurda do funcionamento não seja conscientizada. Assim, as fotografias vão formando círculo mágico em torno da sociedade, o universo das fotografias. Contemplar tal universo visando quebrar o círculo seria emancipar a sociedade do absurdo.” (FLUSSER, 2002, p.59)

Outro autor de grande influência nos estudos sobre fotografia é Roland Barthes. Partindo de explicações semiológicas, tenta explicar o que é a fotografia, a partir de comparações textuais. Em princípio, a fotografia seria uma mensagem sem código, porém diz coexistirem dois tipos: a mensagem com código, “a imposição de um sentido nos diferentes níveis de produção da fotografia (escolha, tratamento técnico, enquadramento, paginação)”;

e a mensagem sem código, o análogo fotográfico. Neste sentido, segue sua obra questionando a presença do indivíduo. O óbvio é o que se compartilha, e o obtuso o que está incompreendido na subjetividade. Da mesma forma, agiria o *studium*, conotação, campo vasto do repertório; considera a estrutura existente da consciência; e o *punctum*, denotação, relacionado a atividades sensoriais, o que rompe o *studium* é apenas um ponto de abertura, não é algo que se busca, é algo que está na fotografia que interrompe o indivíduo. Para Barthes, a fotografia de reportagem raramente pode conter um *punctum*, pois ela é recebida apenas, não fere; e jamais será arte.

O *punctum* barthesiano aproxima-se do inconsciente ótico benjaminiano, e ainda poderíamos dizer da magia flusseriana. São conceitos que estão próximos das sensações, das percepções e até poderíamos dizer da psicologia; o inconsciente está contido neles. Benjamin, por exemplo, diz que para a câmera e para o olho, a natureza

mostra-se diferente; o que a câmera produz é o que o olho não consegue ver, produz algo *novo*, e esse novo é o que percorre o inconsciente.

1.4 A fotografia e o ar

A câmera então é parte fundamental da fotografia. A princípio, a câmera era de interesse científico, pois por ela seria possível compreender o funcionamento dos olhos. O que de fato ela fez foi modificar o olhar. O que a câmera fez depois de passar a ser mais que uma simples câmera escura, foi estender o olhar para todo o corpo. A câmera faz o que o olho não consegue. Ela apalpa os objetos pela luz, e pode fixar um instante.

Utilizando os dedos, a câmera deixa de ser exclusividade do olho. Ela simula o olhar pelas mãos modificando a percepção. É possível tomar uma foto de qualquer altura que não a do olho, mas é preciso o dedo para apertar o botão, mesmo que em uma câmera automática. Temos, então, a mão como extensão do olho. Fotografar é tatear com os olhos. É perceber o mundo.

O fotógrafo guarda suas percepções em uma caixinha preta. A luz que ilumina rapidamente o interior da caixa cria, no silêncio da escuridão, as imagens. A imagem é a mistura da luz do presente reagindo com a sombra do passado, que *deforma* a percepção. Eis uma analogia com a “imaginação” de Gaston Bachelard quando diz acerca da imaginação:

“Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário.” (BACHELARD, 1990, p.01).

O autor faz uso dos quatro elementos naturais – ar, água, fogo e terra – do que há de mais simples na natureza, da matéria essencial que pode trazer uma força poética, estética. Ele apóia-se na poesia, na literatura como fonte de criação e inspiração. Porém, acima de tudo, sua obra fala da forma e da *desforma* que a percepção pode levar à imaginação.

Em seu *O Ar e os Sonhos*, explica que a imaginação precisa de movimento para voar e não pode segurar-se em interpretações. É pelo ar que a imaginação se liberta, o ar que é vazio e silencioso. Por isso, o encontro com a solidão, o contato com o essencial,

encontrar-se com o nada, sair para sentir o ar puro. Voltando-se para si, o poeta pode sentir a atmosfera que o cerca e transmiti-la pelas palavras de sua poesia. E essa mesma atmosfera poderá ser acessada pelo leitor, pois as sensações são individuais, mas o que é essencial permanece, porque é a natureza, aquilo que o poeta sentiu antes que lhe ocorressem as palavras. A este fenômeno, Bachelard chama “imagem poética”.

Próximo às idéias de Bachelard, Flusser define em seu glossário de “Filosofia da Caixa Preta” imaginação como “capacidade para compor e decifrar imagens.” É desse valor da imaginação que falava Flusser quando disse que o fotógrafo está engajado na “efemeridade de seu ato”. Ele dança em torno do mundo para produzir novas informações a respeito desse mundo.

Elemento essencial da fotografia, sem a luz não haveria imagem. É o feixe de luz que faz surgir a imagem dentro da câmera escura. Falamos acima da importância da câmera na construção da fotografia, de como ela deve se “comportar” para captar a luz que quer atravessá-la.

A luz é uma gama de ondas conduzidas pelo ar. O olho humano é sensível às vibrações dessas ondas. Essas ondas possuem diferentes comprimentos, frequência e energia. Quando se dividem, podem perceber o que é a luz: cores. A mistura dessas ondas de cores forma a luz branca; portanto, o preto é ausência de luz.

Conduzida pelo ar, ela possui energia para se propagar. Essa força pode variar suas vibrações resultando na intensidade de brilho e na frequência da cor. A cada momento do dia, a luz varia sua vibração: é azul pela manhã, alaranjado ao cair da noite e sem cor no meio da noite.

A luz preenche todo espaço que contém ar. Está, portanto, entre nós e os objetos. Então, o que vemos é a luz ou o próprio objeto? Essa questão aparentemente simples deu origem ao Impressionismo, movimento artístico que prosperou muito mais nas artes visuais por ter como base o “instante da luz”. As coisas se modificam porque a luz se modifica. A luz natural ao ar livre era muito valorizada, pois a luz artificial do estúdio não permitia a mesma variação.

Iniciado com um grupo de artistas, a escola impressionista durou por volta de 1860 a 1884. O movimento atraiu Edouard Manet, Pierre Auguste Renoir, Claude Monet, Paul Cézanne e Vincent Van Gogh. A luz está presente em seus trabalhos; em um quadro de Van Gogh, por exemplo, a luz possui volume, textura e movimento. São luzes intensas, cores intensas.

Muitos pintores produziam seus quadros a partir dos mesmos objetos ou paisagens em diferentes momentos. Chamou-se impressionismo por ser a “impressão” do momento. Um trabalho iniciado à primeira luz da manhã só poderia ser continuado no mesmo período do dia seguinte. Ou ainda, faziam uso de uma fotografia, porém se o fizessem, imaginariam as cores, pois à época a fotografia era em preto e branco. Alguns quadros de Monet indicam essa presença fotográfica, possuem o mesmo tom. Conforme esclarece a autora Rosalind Krauss, Monet tirava a lição da opacidade da imagem fotográfica.

Rosalind Krauss comenta a influência da fotografia no impressionismo, arrisca a dizer que a origem desse movimento se deve justamente ao surgimento da fotografia. Krauss destaca a apresentação de Daguerre ao apresentar o invento à Acadêmica de Ciências de Paris: “o daguerreótipo não é um instrumento que serve simplesmente para desenhar a natureza (...), ele lhe dá o poder de reproduzir-se a si mesma”. (KRAUSS, 2002, p.66).

A câmera fotográfica permitia uma aproximação com a natureza. Ela absorvia a perfeita luz. Outro instrumento que teve bastante influência foi o fotômetro, que foi inventado um ano após a primeira fotografia. Krauss comenta que o fotômetro levou ao conhecimento de que a variação de contrastes na natureza era muito maior que a capacidade humana poderia perceber. O impressionismo se propunha a organizar a percepção.

“O que a fotografia revela a Monet e a Degas é a distância que existe entre a percepção e a realidade. Tendo-se por excluídos do agenciamento intrínseco da natureza, percebida como distanciada e absorvida na sua própria contemplação, eles fizeram de uma forma de unidade fundada sobre a sua própria introspecção uma solução de substituição.” (Idem, p.74).

Essa percepção tão cuidadosa, tão próxima da natureza, entraria em crise no século XX com a reprodução massiva da fotografia. A fotografia agora não era mais parte do impressionismo, mas da imprensa. Benjamin coloca que “a crise da reprodução artística que assim se delineia pode considerar-se como parte de uma crise da própria percepção.” (BENJAMIN, 1975, p.65)

No mundo reprodutivo, repetitivo e excessivo em que estamos, é preciso esvaziar-se, voltar-se ao nada, para descobrir o imaginativo. Perceber esse mundo contemporâneo pela câmera não apenas dando a câmera ao macaco, mas colocando-se no interior da caixa, como se fosse a maçã de Henri Michaux:

“Antigamente eu era muito nervoso. Agora estou num novo caminho:
Coloco uma maçã em cima da mesa. Depois me coloco dentro da maçã. Que tranquilidade!
Isso parece simples. Entretanto, havia vinte anos que tentava; e não teria conseguido, querendo
começar por ali. Por que não? Talvez me sentisse humilhado em virtude de seu tamanho
diminuto e de sua vida opaca e lenta. É provável. Os pensamentos da camada inferior raramente
são belos.
Então comecei de outra forma e me uni ao Escalda.
Em Anvers, onde eu o encontrava, o Escalda é largo e importante e movimenta um grande fluxo.
Ele recebe os navios de alto bordo que se aproximam. É um rio, um verdadeiro rio.
Decidi unir-me a ele. Permanecia no cais o dia inteiro. Mas eu me dispersava em numerosas e
inúteis perspectivas.
E depois, à minha revelia, olhava as mulheres de vez em quando, e isso não condiz com um rio,
nem com uma maçã, nem com nada na natureza.
Então o Escalda e mil sensações. O que fazer? Subitamente, tendo renunciado a tudo, encontrei-
me..., não direi em seu lugar, pois, na verdade, nunca foi exatamente assim. Ele corre
incessantemente (eis uma grande dificuldade) e desliza em direção à Holanda onde encontrará o
mar e a altitude zero.
Retorno à maçã. Lá, novamente, houve tateios, experiências; é uma longa história. Partir é pouco
cômodo, assim como falar sobre isso.
Mas, em uma palavra, posso dizer-lhes. *Sofrer* é a palavra.
Quando cheguei à maçã, estava congelado.”
(Henri Michaux)¹⁰

¹⁰ Henri Michaux (1899-1984) foi um escritor, poeta e pintor belga de expressão francesa. Entre seus principais livros estão *La nuit remue* e *Um bárbaro na Ásia*. *Magia*: Fonte: http://www.revistazunai.com/traducoes/henri_michaux1.htm

Steven Mc Curry
Mulheres se protegem de ventani do noroeste da Índia, 1984.
Fonte: <http://imagesvisions.blogspot.com.br>

Capítulo 2. Comunicação

2.1 Da palavra ao signo

2.2 A Percepção, o corpo e o sensível

2.3 O Acontecimento e as condições de possibilidades

2.4 O Acontecimento e o vento

As Ciências Humanas preocupam-se não apenas com o humano social, mas com o humano solitário. Aquele que busca estender-se ao Outro, e não à massa. Por isso, este Acontecimento consiste em uma comunicação pessoal, interior, particular, profunda, silenciosa.

Segundo a teoria Princípio da Razão Durante, a comunicação possui três níveis: sinalização, informação e comunicação. Sinais são emitidos de modo intencional ou não-intencional; é o receptor quem decide recebê-los, ou ainda ser surpreendido por eles. Os sinais podem criar dois caminhos, o da informação, quando apenas eles agregam conhecimento, e o do Acontecimento Comunicacional, quando estes sinais criam um *sentido*.

A sinalização pode ser passiva, os sinais existem, mas eu não os percebo, ou ativa, quando há intenção de chamar a atenção do outro. Neste último campo, por exemplo, estão: o jornalismo, a publicidade, os avisos de trânsito, que fabricam e enviam sinais na tentativa de atingirem o público. Levado então a uma *percepção* diante desses sinais, o receptor é quem "decide" quantificar ou qualificar uma comunicação. Esta decisão tem a ver com a intencionalidade fenomenológica, algo só passa a existir para mim quando minha percepção se atém ao fenômeno.

Ao nível da informação, o receptor recebe os sinais e acumula-os de maneira confortável. Não existe confronto de seus pensamentos, de posicionamento. Como atingir, então, a instância da comunicação de fato? O Acontecimento Comunicacional não é algo programável, nem mensurável, é apenas *sentido*.

Sentir não enquanto sentimento, emoção. A idéia de *sentido* que acompanha o Acontecimento Comunicacional vem de Gilles Deleuze, que retrabalhou o pensamento estóico. *Sentido* é algo que se constrói por causa incorpórea. Nas palavras de Deleuze, os estóicos apontavam duas coisas: os corpos e os incorpóreos. Sendo corpo tudo aquilo que se deixa ocupar e incorpóreo aquilo que ocupa os corpos.

O *logos* estóico é dividido em três partes, que são também virtudes: física, lógica e ética. Explanando rapidamente, na física, havia dois planos do ser: “o ser profundo e real, a força; do outro lado, o plano dos fatos, que se realizam à superfície do ser, e que constituem uma multiplicidade sem fim dos serem incorpóreos.” (E. Bhréhier citado por ILDEFONSE, 2007, p.62). Esses fatos, chamados também de acontecimentos, são os incorpóreos, reconhecidos quatro pelos estóicos: o tempo, o vazio, o lugar e o *lekton* (exprimível). Esses incorpóreos possuem uma existência local que depende de uma situação atual; eles não se repetem. O espaço-tempo é sempre o presente, mas que também compreende o passado (memória) e o futuro (destino ou devir?).

A Física da Causalidade é o fundamento da parte lógica estóica, de onde se originaram os estudos das semiologias. O estoicismo reformula o conceito de representação (*phantasia*) em Aristóteles, que definiu *phantasia* como imaginação, como uma faculdade intermediária entre a sensação e o pensamento e que pode ser verdadeira ou falsa. (Idem, p.70) A *phantasia* produz a *phantasmata*, ou seja, a imaginação é produtora de imagens.

No estoicismo, *phantasia* é uma impressão na alma, que não exige uma certeza imediata, mas que também não separa sensação de intelecção. Ao contrário do pensamento aristotélico, o “imaginário” não passa pela *phantasia*, mas decorre do vazio. “*Phantasia* extrai seu nome da luz (*phôs*), pois, da mesma maneira que a luz permite ver, tudo junto, ela mesma e os objetos que ela envolve (*periekhomena*) também a representação permite ver, tudo junto, ela própria e o objeto que a produziu.” (Aécio, citado por ILDEFONSE, 2007, p.72).

Aristóteles

Estóicos

Portanto, representação é uma marca na alma, uma alteração, uma afecção. Alma entendida como uma “tábula rasa”, sem qualquer informação que interfira o sentir e o pensar, esses dois termos análogos, para que possa ser impressionada, alterada, marcada. A alma é *neutra*, e o que a altera é o *pneuma*, o sopro divino emanado pelas atividades sensoriais da visão, olfato, audição, paladar e tato, e também a reprodução sexual e a fala. “É na parte diretora (*hegemonikon*) da alma que as representações e os impulsos se produzem e a partir do qual a linguagem é emitida.” (DL VIII, citador por ILDEFONSE, 2007, p.70).

É pelo *logos* (palavra) que a representação existe, e pelo *lekta* (estudo dos ditos) que ela se organiza. Conforme dito anteriormente *lekton* (exprimível) é um dos quatro

incorpóreos definidos pelos estóicos, junto com o tempo, lugar e o vazio. É no *lekton* que se concentram os estudos de significantes e estudos de significados. Segundo Frédérique Ildefonse, o desenvolvimento de tais ideias deu origem a uma disciplina chamada gramática. (2007, p.125)

Busca-se no *lekton* (exprimível) o *axiôma* (as proposições). “Uma proposição é aquilo que pode ser afirmado ou negado enquanto isso depender dela, como “é dia”, “Dion Caminha”. (DL, citado por ILDEFONSE, 2007, p.101).

Outra parte, não menos importante, é a ética estóica. Estão na ordem do cosmos e da natureza, ordens consideradas racionais. Os sentimentos e os afetos não são naturais, passíveis de controle, ao contrário da sensação. Natural é viver, de acordo com a virtude, é viver em conformidade com a natureza, ao mesmo tempo com a humana e a comum, a do Universo. Essa conduta levaria a um estado de imperturbabilidade. Um estado de *neutralidade*.

É dessa linha de pensamento que Gilles Deleuze desenvolve sua Lógica do Sentido. A noção de acontecimento que ele desdobra é um dos fundamentos do Acontecimento Comunicacional da teoria Princípio da Razão Durante. “O acontecimento é o próprio sentido”, e “inseparavelmente o sentido é exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. (DELEUZE, 2009, p.23)

Deleuze define acontecimento como um fenômeno efêmero que violenta o pensamento; ele surge não da certeza, mas do *tremor* dela. O acontecimento não escolhe o lado da razão ou da emoção, do emissor ou do receptor, do signo ou do sentido; está entre um e outro, na relação. Acima de tudo, uma ruptura. É no *lekton* (exprimível) que se encontra o *sentido*. Deleuze afirma que o pensamento compreende o *lekton*, de onde deriva a linguagem, pois ser e pensar são pertencentes do mesmo conjunto.

“O diagrama deleuzeano entende o sentido como remissão dos corpos ao incorpóreo, esquema que se replica na mutação dos círculos de informação em acontecimentos comunicacionais. Haveria aí uma diferença de grau, mas não de natureza. Quando uma informação me lança de um círculo que me envolve para um círculo mais amplo, há uma passagem de planos que é o acontecimento comunicacional. O sentido me realiza da mesma maneira que realiza os componentes da linguagem.” (BASTOS, 2010, p.12).

O *sentido* se dá entre a sensação e o pensamento, através do exprimível. Por exprimível, podemos entender linguagem. E por sensação “a operação de contrair em uma superfície receptiva trilhões de vibrações.” (DELEUZE, 1999, p.58).

Anne Cauquelin questiona o que faz o exprimível, o *lekton*. A autora responde dizendo que o exprimível insere um espaço de ligação entre as palavras e coisas, o que torna a passagem do um ao outro.

“Então, mesmo que o termo significante permaneça como corporal, em estado bruto (é um som articulado), o sentido é o resultado de uma elaboração do pensamento e, nesse aspecto, provindo de um trabalho invisível, intangível (*adelon*). Feito de lembranças, de costumes, de classificações convencionadas, de ordenações, o sentido advém à palavra por um caminho de pensamento. Esse caminho é uma passagem, como o lugar e, assim como ele, é incorporal. “(CAUQUELIN, 2008, p.41).

Afirma ainda que o exprimível incorporal não é toda a linguagem nem tudo o que cai sob o domínio da significação - as diferentes espécies de proposições, os silogismos, os diversos modo de dizer - “ele é o que possibilita a ocorrência de uma significação, seu acontecimento, na medida em que o que é *dicibile* ou exprimível pode ser dito ou expresso sem obrigatoriedade deve ser.” Se há um destino para ele seria ser exterminado pela forma que o discurso toma ao ocupar esse espaço vazio.

“Da mesma forma como o mundo se cerca do vazio, de modo a poder respirar, estender-se ou contrair-se, assim também a fala se cerca de um espaço de silêncio, de uma neutralidade e de uma indiferença que permitem ao sentido existir.” (Idem, p.42). Neste trecho, Anne Cauquelin chama a atenção ao dizer que o exprimível é uma potência de significação, pois nele há espaço entre as palavras. Nem só de palavras viveria o *lekton*. Na mesma direção segue, também, Merleau-Ponty quando postula que a linguagem vive do silêncio, pois é o não-dito que a faz significar. Pausas que são poros da linguagem.

2.1 Da palavra ao signo

São os signos e suas significações que diferenciam os humanos dos animais. A comunicação dos animais limita-se ao nível dos sinais. Os signos estão no nível da informação. Signo é qualquer coisa que substitua outra, um signo também substitui um outro signo. Dar nomes às coisas é precisamente uma necessidade do uso das palavras e construções de significados. (MERLEAU-PONTY, 2006).

A palavra “cadeira” não remeteria a nada se eu não soubesse que se trata de um objeto para sentar-se; quem a criou denominou e desta forma eu aprendi. Eu já possuo uma *ideia* de cadeira, o que Ferdinand de Saussure chamaria de imagem acústica da cadeira; eu ouço e imagino a coisa.

Na arte, essa construção de significado tem outro funcionamento. A obra *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth, ao mesmo tempo em que remete à *ideia* platônica de forma, também propõe desconstruir esta significação. A cadeira física está representada pela fotografia, o objeto na obra seria o significado ou sentido figurado. O texto-legenda com a definição de cadeira toma sentido de significante ou idéia convencionada. Porém, levando o objeto para a parede do museu, um valor artístico é agregado ao objeto ordinário; a cadeira física não é mais uma cadeira, ela é uma outra coisa *desnominada*. Isto exemplifica a mobilidade do signo significante funcionando ao mesmo tempo que o significado, mesmo não sendo uma cadeira, mas uma obra de arte.

A intenção é desnortear quem olha. Aqueles que vão a uma exposição de arte querendo compreender tudo, saem frustrados, condenando a arte à inutilidade, quando o que eles precisariam compreender é apenas que o não-sentido é também sentido. Deste paradoxo provém um choque, um atrito que resulta em acontecimento, em *sentido*. É que para os artistas, os significados não estão apenas na memória e nas vivências, mas nas percepções, na experiência sensível. Esta quase-unidade significante/significado é condensada na alma.

“Quando protestamos contra uma arte de observação e de descrição, quem diz que não é nossa incapacidade de observar, de descrever, que alimenta esse protesto? Nossa incapacidade de compreender a vida? Acreditamos estar reagindo a uma forma ilusória de arte, mas estamos talvez reagindo a uma fraqueza de nossa natureza, a uma falta de querer-viver.” (DELEUZE, 2003, p.32)

Os signos da arte são aqueles que mais se aproximam do acontecimento, pois são capazes de unir sensação e pensamento. Deleuze, analisando a obra de Marcel Proust, extrai quatro tipos de signo: signos mundanos vazios, signos mentirosos do amor, signos sensíveis materiais e signos essenciais da arte, este último tipo é o que transforma todos os outros. Para este autor, é pelo signo da arte que ocorre a violência no pensamento. Por ser imaterial e espiritual, revela a essência das coisas, não substitui o sentido, é ele mesmo signo e sentido ao mesmo tempo. A essência constitui a subjetividade, e pode ser materializada na arte. “Não são os indivíduos que constituem o mundo, mas os mundos envolvidos, as essências, que constituem os indivíduos. (...) A essência não é apenas individual, é individualizante.” (Idem, p.41).

A noção de signo originou-se também com os estóicos. Na definição deles: aquilo que indica algo não revelado. Os signos podem ser sugestivos, quando são

apreendidos imediatamente, ou indicativos, quando não são naturalmente evidentes, um exemplo seria os movimentos do corpo como signos da alma.

Dessa teoria dos signos, derivam todos os estudos que o envolvem, tais como: a sintaxe, que estuda a relação com outros signos; a semântica, a relação com os objetos que os signos designam; a pragmática, a relação com o sujeito; a semiologia e a semiótica, que compreendem um estudo geral dos signos.

Originalmente os estóicos agregaram o tempo nos estudos da linguagem, porém os estudos posteriores suprimiram esta parte que se torna fundamental para o *lekton* (exprimível).

“Todo acontecimento que deixa um signo participou da natureza atemporal/temporal do tempo: ele a exprimiu, ou, para ser mais precisa, ele o exprime no momento em que aparece. Entendo que ele exprime, simultaneamente, a inexistência do tempo e sua breve ocupação momentânea que lhe confere existência. Em outras palavras, o tempo é exprimível.” (CAUQUELIN, 2008, p.103).

2.2 A Percepção, o corpo e o sensível

Todo signo é capturado pela percepção.

Perdemos a consciência do que há de contingente na expressão e na comunicação, seja junto à criança que aprende a falar, seja junto ao escritor que diz e pensa pela primeira vez alguma coisa, seja enfim junto a todos os que transformam um certo silêncio em fala. (...) Nossa visão sobre o homem continuará a ser superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos. Sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.250).

Nesses vãos de silêncio surgem os gestos, que “indica(m) pontos sensíveis do mundo, convida(m)-me a encontrá-lo ali.” (Idem, p.252). Para Merleau-Ponty, o *sentido* expõe-se no gesto, confunde-se com a estrutura do mundo, pois o corpo, onde estão os gestos, é fronteira interior e exterior, é por ele que habito o mundo. É pelo corpo que percebo e sinto. O corpo é nossa orientação no mundo, condição de possibilidade de significação e existência. Encontra-se entre o mundo e a consciência, onde psiquismo e organismo movimentam-se e misturam-se. É seu ponto-de-vista, possibilidade de criar perspectivas únicas em espaço e tempo.

A Fenomenologia da Percepção de Maurice Merleau-Ponty foi construída baseada em dois pontos. O primeiro na psicologia da teoria *Gestalt*, em que só é possível ver o todo, apenas a forma se destaca, o objeto está continuamente em construção para ser interpretado. O segundo ponto baseou-se no sensível da pintura,

mais precisamente de Paul Cézanne e Henri Matisse. Por este caminho, o autor modifica a noção de *sensação*, que não é intelecto, mas “um sentir” as impressões do mundo com o corpo. Os pintores pintam as sensações, pelos gestos.

Merleau-Ponty critica o pensamento cartesiano que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto; para ele “a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo”. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.269). A consciência passa pelo corpo. Não é possível apreender o objeto apenas com o pensamento de sobrevôo, imaginando a vista de cima; é preciso a experiência corporal para retirar a objetividade do objeto, ou seja, pensar o corpo como o próprio objeto que se sente através da percepção, da experiência sensível. E essa evidência é suficiente para a fenomenologia.

Nosso corpo se estende ao objeto e ao outro, formando um sistema, um “conjunto de correspondências vividas.” (Idem, p.274). É condição de experiência sensível e superfície de atrito com o mundo.

Vimos que uma das preocupações da lógica estóica é o “manter-se *neutro*”, e a criação de vínculos com a natureza. Pois, deste modo, podemos estar receptivos às coisas, ou melhor, aos sinais. Estar passivo perante os sinais é se abrir para o mundo, deixar com que as coisas digam o que elas são, e não dizer por elas. É perceber com a alma.

O sopro divino chega à alma através das atividades sensoriais do corpo. Sopro criativo que chega ao corpo humano. E é por estas atividades que percebemos o mundo exterior. Perceber é um estado primeiro de ligação com o mundo exterior. “O visível é o que se apreende com os olhos e o sensível é o que apreende pelos sentidos.” (Idem, p.28)

Sobre a percepção podemos recorrer a Alberto Caeiro, no poema “O Guardador de Rebanhos”, para ilustrar. O poema coloca a questão do pensamento como bloqueio para o surgimento do novo:

“O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo.”

Caeiro coloca a relação entre homem e mundo pautada na maneira como se olha, como se percebe. Ao longo de todo o poema aparecem as questões da compreensão do corpo como ligação do mundo, a percepção como abertura para o novo, o ato de pensar como bloqueio das sensações.

“Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.”

Os artistas estão mais abertos para esta ligação com a natureza, o que permite acessar as brechas do silêncio. Merleau-Ponty observa como Cézanne apreende aquilo que *sente* através dos gestos, tentando expirar o mundo sobre a tela. O artista expressa pelo silêncio. No texto *A dúvida de Cézanne*, o autor observa a maneira pela qual o pintor relaciona-se com o mundo interfere em sua produção, dando preferência a passar horas contemplando uma árvore a ter contatos sociais; a natureza é expressiva por ele. “(...) segundo o *lekton* estóico, a expressão de uma obra é sua extensão para fora de si mesma e não a expressão de seu autor querendo ‘significar algo’.” (CAUQUELIN, 2008, p.123).

O corpo de Cézanne, a atitude do gesto da pintura, é uma extensão de sua percepção, da maneira como ele se coloca no mundo. A escolha das cores é racional e organizada, mas sua expressão é baseada na sensação. “A verdade é que essa obra exigia esta vida.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.136).

Esta apreensão do sensível podemos entender também como *Aesthesis*. Voltando um pouco aos gregos, foi com eles que a palavra Estética se originou. *Aesthesis* é o que é sensível ou o que se relaciona com a sensibilidade. (NUNES, 1999, p.12). Esta disciplina filosófica seguiu-se com os gregos, Platão, Aristóteles e Plotino, depois com Francis Hutcheson (1694-1746), consolidando-se com Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) e Immanuel Kant (1724-1804).

A Estética compreende as atividades sensoriais da visão e da audição como canal de produção, o deleite das coisas naturais que agradam ou desagradam. Este prazer do espírito é chamado de Belo. Hutcheson defendia que o Belo é possibilidade de deleite agradável, a beleza seria uma virtude. Para Baumgarten, a disciplina teria duas vias, uma teórica, que discute o conhecimento sensível, considerado por ele inferior ao

racional, e a prática, com a formação do gosto e a capacidade artística, sendo a arte algo que toca os sentidos. (Idem, p.12). Com Kant, as discussões desenvolvidas em suas críticas remetiam ao Belo como objeto da experiência cognoscitiva (intelecto), da experiência prática (moralidade) e da experiência estética (intuição ou sentimento dos objetos que nos satisfazem); seriam estas as três condições de possibilidade do conhecimento. (Idem, p.13).

A partir do pensamento kantiano surgiram críticas e novas concepções para o conceito de experiência estética. Incluindo nestas discussões a comunicação enquanto fenômeno da mesma. “O evento comunicativo é algo muito próximo à experiência estética, sendo ela mesma não circunscrita apenas ao campo da arte, mas difundida na existência e, assim, descartando qualquer supremacia de uma tecnologia da comunicação em detrimento ao evento estético.” (LIESEN, 2010, p.36).

2.3 O Acontecimento e suas condições de possibilidade

A teoria Princípio da Razão Durante (PRD) propõe uma noção de comunicação fundamentada em uma filosofia fenomenológica, em que o surgimento do fenômeno indica uma mudança, que algo de novo aconteceu ali. O Acontecimento Comunicacional não é estruturado, mas ordenado por algumas condições de possibilidades.

Como dito anteriormente, uma condição de possibilidade para o Acontecimento é a abertura à Natureza e ao Outro. Este é um pressuposto originário de Martin Buber e Emmanuel Lèvinas.

De Buber, surge no PRD a ideia do “entre”, pois o autor entende que a palavra é revelação do ser e princípio da existência humana realizadas no diálogo. (BUBER, 2004, p.36). Relação é o campo homogêneo em que receptor e emissor misturam-se. Para haver diálogo é preciso estar imerso no campo da relação. O diálogo possui dois posicionamentos: o Eu-Tu e o Eu-Isso. “Tu” é uma relação de envolvimento pleno com o ser vivo ou com o objeto, e “Isso”, uma relação distanciada, “objetiva”. A diferença está na decisão do Eu. Na relação Eu-Isso, o Eu é “egótico e toma consciência de si como sujeito (da experiência e da utilização)” e na relação Eu-Tu, o “Eu aparece como pessoa e conscientiza-se como subjetividade (sem genitivo dela dependente).” (Idem, p.92).

Posso instrumentalizar a fotografia jornalística a fim de que informe, para que noticie algo adicionando apenas dados, criando uma relação Eu-Isso, mas se ela me provoca de alguma forma, se desenvolvo com ela uma *experiência estética*, ela torna-se Eu-Tu.

Dando sequência às questões do diálogo em Buber, Emmanuel Lèvinas considera que a relação “Eu-Tu” é abertura para esvaziar-se e encher-se novamente das percepções que tenho do Outro, através do rosto. Em Buber ou Lèvinas, a comunicação só é possível pela *presença*, o instante atual. “Para o outro, sou uma alteridade insondável, mas que pode ser observada, ouvida, lida. Esse outro reage a mim enquanto alteridade e realiza para si, havendo interesse e intencionalidade, algo de novo, um aumento de sua complexidade. A comunicação realizou-se.” (MARCONDES FILHO, 2008).¹

Portanto, Eu decido ser comunicado. Escolho uma posição de abertura ou fechamento diante do mundo e do Outro. Essa minha participação, o modo como coloco-me a *perceber* é que permitirá a *experiência estética* dando novo *sentido* às coisas.

O estético no Acontecimento, não é juízo de gosto. É um estranhamento, um incômodo, que me tira a noção do tempo. Fruto do acaso, pois eu decido ser comunicado quando dou aberturas, mas não posso garantir que ela aconteça. Fenômeno imprevisível, ele me afeta por inteiro, e não apenas o pensamento, pois o corpo, como vimos antes, é também consciência.

Essa é uma mudança inesperada, não é graduada porque é ponto indivisível no tempo. O movimento impede que ele se divida. Esse movimento se dá por uma força, uma ação incorpórea. Para os estóicos, o tempo é dinâmico, o passado é morto e o que temos é o tempo presente.

“Na duração pura, então, não intervém a ideia de espaço, o eu vive diferentes estados de consciência sem separar presente de passado, havendo incorporação deste naquele. (...) É porque a duração, em Bergson, não remete apenas à questão do invisível e do não mensurável: acima de tudo está o fato de que *o acontecimento, ao ser dividido muda de natureza*.” (Idem, 2010, p.205)

Temos então entre as condições para um Acontecimento Comunicacional: a percepção, a experiência estética, a alteridade, a interação e a disponibilidade para o novo.

¹ Ciro Marcondes Filho, *Razão Durante - II: da impossibilidade da comunicação*. #15 - Jan a Jul 2008
São Paulo, SP – Brasil : <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/existocom/ensaio15b.html>

2.4 O Acontecimento e o vento

“Olá, guardador de rebanhos,
Aí à beira da estrada,
Que te diz o vento que passa?
Que é, vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.
E a ti o que te diz?
Muita coisa mais do que isso.
Fala-me de muitas outras coisas.
De memórias e de saudades
E de coisas que nunca foram.
Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.”
(Alberto Caeiro/Fernando Pessoa)

É o vento que traz o novo. Estremece nossas certezas, como faz com as folhas das árvores. Não uma nova informação, um novo discurso, mas novas transformações de *sentido*. “Porque estamos no mundo, estamos condenados ao sentido.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.18).

É o vento que vem nos ventar, de repente ou devagar. Ocupando todo espaço vazio por toda fissura, por todo poro, por todo *entre* que ainda não fora lacrado. Ficamos por inteiro em sua instantaneidade, em seu acontecimento. Sentir o vento é deixar que ele aconteça. O vento não é o ar em movimento, é a força em movimento.

O vento passa, sopra a superfície das coisas, encontra as aberturas, se for potente, derruba o que encontra resistência e arrasta o que não resiste. É ambivalente, pode ser tempestuoso ou brisa leve.

“Leve, leve, muito leve,
Um vento muito leve passa,
E vai-se, sempre muito leve.
E eu não sei o que penso
Nem procuro sabê-lo.”
(Idem)

Assim como o tempo que é percebido no desgaste das coisas, o vento também só pode ser percebido na *relação* com as coisas, no atrito suave ou intempestivo. E assim também com a comunicação que está no *atrito* entre os corpos, nas relações, nos vínculos *afectivos*. É preciso criar vínculos para vermos as coisas, diluir-se com elas, colocar-se dentro delas. É a relação que constrói *sentido*.

Quando a Natureza sopra o vento, ela assobia quando encontra resistência para dissipar-se e, deparando-se com o bloqueio, o atrito gera um som parecido com um assobio. É uma força concentrada em movimento procurando uma saída. Por esse som,

percebemos que o vento foi formado, quebraram-se os silêncios que o constituem. Da mesma forma, também podemos perceber o Acontecimento Comunicacional pela expressão ou pela linguagem escrita ou falada. “Gesto que rompe esse silêncio”, pelo corpo ou pela fala, porque a fala também é um gesto para Merleau-Ponty. O *lekton* é latente.

“Ainda que não haja brisa nenhuma, parece
Que passa, um momento, uma leve brisa...
Mas as árvores permanecem imóveis
Em todas as folhas das suas folhas
E os nossos sentidos tiveram uma ilusão,
Tiveram a ilusão do que lhes agradaria.”
(Idem)

O vento possui sua própria lógica de orientação no mundo, seu deslocamento ocorre de acordo com o que o Mundo oferece, locais mais quentes ou mais frios, mais baixos ou mais altos. O vento é constituído de nada, de vazio, de ar, de invisíveis, de silêncios. Vazio que, tomado por uma força, age sobre as coisas. Forma-se de repente e torna-se visível apenas pelas nossas percepções, pelas relações.

Às vezes, de repente, bate-me a Natureza de chapa
Na cara dos meus sentidos,
E eu fico confuso, perturbado, querendo perceber
Não sei bem como nem o quê...
Mas quem me mandou a mim querer perceber?
Quem me disse que havia que perceber?”
(Idem)

O vento que venta hoje não é o mesmo que ventou ontem ou que ventará amanhã. Ele é sempre novo. O Acontecimento Comunicacional não se repete porque é sempre dado no tempo presente, por isso é dinâmico e efêmero.

“O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo...”
(Idem)

Tupelo Street, Nova Orleans, Louisiana, EUA, 2005

Roberto Polidori
Tupelo Street, Nova Orleans, Louisiana, EUA/Robert Polidori
(Nova Orleans destruída pelo furacão Katrina)

Esta foto integrou a exposição *Robert Polidori, Fotografias* no Instituto Moreira Sales em 2009. No catálogo da exposição dizia: “(...) a maior parte das imagens exhibe ambientes vazios, revirados ou parcialmente destruídos que foram abandonados depois de um choque violento”

Fonte: Robert Polidori, Fotografias, IMS

Capítulo 3. O Relato

3.1 Detalhamento das condições do Metáporo

3.2 Os caminhos escolhidos

3.2.1 A exposição e a foto

3.3 A observação

3.4 *De profundis*

“Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E Comer um fruto é saber-lhe o sentido”
(Alberto Caieiro/Fernando Pessoa)

A pesquisa *Percepção e impacto no Fotojornalismo* propõe estudar a imagem fotográfica a partir da relação que cria com quem a olha. A proposta é dispor de alguns conceitos dados pela teoria Princípio da Razão Durante ou Nova Teoria da Comunicação tais como a relação considerando um “espaço-entre”, e também a percepção e o signo. Seguindo autores como Heráclito, Nietzsche, Edmund Husserl, Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty e Gilles Deleuze, a teoria parte da filosofia que compreende os fenômenos irregulares, consideram as coisas que são improváveis, que não ocorrem sempre da mesma forma, e por isso deve-se aceitar saídas alternativas, caminhos que permitam a esses fenômenos continuarem em movimento. Propõe uma forma de entender a comunicação não como transmissão, mas, ao entendê-la como troca, afirma que é uma *troca individual* com o mundo.

Para a fotografia consideramos que o gesto fotográfico perceptivo é um ponto de tal importância no processo que pode dar *vida* à imagem, pode recriá-la. Ponto curioso que a pesquisa nos levou, pois a fotografia está sempre associada à idéia de morte. Compara a máscara mortuária ou arma que mata a coisa, acusada de causa da morte da aura e da arte. Desde os primórdios do advento fotográfico, era comum fotografar a pessoa morta junto à família – há ainda hoje quem o faça -, ou ainda para se obter as primeiras fotografias, uma das soluções aptas para a impressão inclui o uso de *flashes* de magnésio, que, ao sofrerem ignição, soltavam um cheiro nauseante, parecido ao odor de ovos podres. (Freund, citado por GIACOMETI, 2008, p.24).

Os capítulos também demonstram um ponto em comum entre a comunicação e fotografia: a percepção. Sem ela não é possível *ver* nem *sentir*. Por ela é possível sentir o vento que choca, que assopra, que faz mover, que traz o *novo*.

3.1 Detalhamento das condições do Metáporo

A teoria Princípio da Razão da Durante é composta por duas partes: uma ontológica, que discute o Acontecimento Comunicacional; e outra epistemológica, que propõe um procedimento de observação deste Acontecimento, denominada Metáporo. A segunda parte depende da primeira, pois o Metáporo não aceita a comunicação como algo estático. Considera o dinamismo e a efemeridade do fenômeno comunicacional. O comunicar é algo potente, indissolúvel, particularizado.

Por sua vez, o Metáporo pressupõe três condições de possibilidades. A primeira é de que não existe um instante fixo, dizível; o que existe é apenas o movimento. O conhecimento é construído nessa mobilidade de duração. O pesquisador assume sua subjetividade, e também está exposto a sofrer um Acontecimento, mas deve estar atento à sua própria percepção para a captura instantânea do fenômeno. É ele quem se ajusta ao objeto e não o contrário.

O pesquisador está na cena, mas não participa propriamente dela. A observação deve ter proximidade com o objeto, com atenção para as reações e toda atmosfera do espaço observado. O objeto não será cercado, nem forçado para que surja. O Metáporo propõe que da própria pesquisa apareçam caminhos, ou seja, que se vá em busca de pensamentos filosóficos que possam auxiliar a entender o que houve na cena, se houve e como surgiu o Acontecimento.

“O princípio é de que o mundo que percebemos é uma construção. Nossa ilusão de objetividade estaria ancorada no equívoco de se achar que se pode sentir o outro quando no máximo, pode-se ter, com ele, algo em comum. É o que Nietzsche diz quando se refere à experiência de si mesmo; a vivência é incapaz de ser transferida em sua plenitude, e partilhar ou comunicar (*mit-teilen*), para ele, é tornar comum a própria condição, a sua finitude. O outro é o que há de mais próximo, mas também o que há de mais distante.” (MARCONDES FILHO, 2009, p.259).

A segunda condição metapórica é a de que não há julgamentos ou análises de qualquer natureza, o que deve existir é uma sugestão de descrições e constatações considerando o caráter provisório do saber. (Idem). O Metáporo possui um objetivo embutido: o questionamento sobre a ocorrência ou não da comunicação; e uma hipótese, ou melhor duas: pode ter acontecido ou pode não ter acontecido. Se optamos por essa teoria é porque temos a intenção de conhecer o que se passou na interação dos envolvidos em determinado momento, em um *durante*.

A teoria em questão, entre tantos filósofos, também possui como ponto de apoio a obra de Marcel Proust, naquilo que ela entende e descreve como comunicação. Proust faz parte do mundo e dos momentos que relata, mas sua posição é apenas de quem contempla. Considera apenas o *mundo vivido*, de Husserl, e não o do saber. Ocupa-se da pura descrição do objeto “sem inferências nem aspirar à cumulatividade do saber.” (Idem).

Proust falava de um *tempo puro*, em que passado e futuro convivem simultaneamente no presente, conhecido como memória involuntária. Questões que também se debruçava Henri Bergson, para quem o tempo pode ser abstrato, do ponto-de-vista da física; e um tempo concreto onde está a duração, que compreende o movimento da experiência. Este também, como em Proust, não separa passado e futuro do presente vivido.

“Marcel Proust usa do fluxo da consciência, o tempo puro da observação. Neste caso, a contra-efetuação passa a ser neutra, por isso, reverbera nos demais indivíduos. Tais efetuações referem-se ao modo como descrevemos as coisas. Mas as efetuações não acabam por aí, elas precisam também repercutir em algo transcendente, por isso, o verbo no infinitivo torna-se a marca do discurso proustiano, porque a contra-efetuação é algo que sai do pessoal e transcende para um tempo no estado puro. A contra-efetuação rebate lá e volta modificado.” (DANTAS, 2012, p.13).

Como última condição está o contínuo mediático atmosférico, onde se leva em conta a força criada pelos meios de comunicação de massa. O Metáporo faz parte de uma teoria que pretende estudar a comunicação direta, pessoal, com a presença do outro, mas não ignora a *atmosfera* criada pelo que chama de subsistemas de funcionamento: o alarme, que seria o jornalismo, a manutenção, a publicidade e o operacional, que seria o entretenimento. Funcionando em conjunto, eles alteram sua ordem de importância de funcionamento de acordo com regimes, esquemas, movimentos e ondas. O contínuo é invisível e amorfo, ele é alimentado por esses subsistemas que não são completamente fechados.

Além dessas três condições para atuar com o Metáporo há que se entender também a “abertura dos poros”. Por estes passarão os caminhos abertos pela pesquisa, e também por onde permito que a *atmosfera* o atravesse, por onde é possível “abrir-se à estranheza do outro” (Lèvinas citado por MARCONDES FILHO, 2009, p.260). Não há rastros, cada pesquisa encontra sua própria forma de se construir.

3.2 Os caminhos escolhidos

Como vimos no capítulo anterior a comunicação é composta por três níveis: sinalização, informação e Acontecimento Comunicacional. Com todas as proposições anteriores, consideramos para esta pesquisa que a exposição fotográfica World Press Photo é uma emissora constante de sinais que ao serem recebidos pelos visitantes podem efetivar-se em uma *comunicação*.

Como se trata de uma teoria baseada em fenomenologia, cabe a nós a *redução eidética* ou *epoché*. Funciona como fazer um recorte de cena, e quanto mais o uso do foco, mais nitidez em um determinado ponto. Da mesma maneira, a *epoché* concentra-se em seu recorte e não nos deixa perder o foco. Nossa cena tem duração enquanto o visitante percorre a exposição, e nossa redução é o momento em que o visitante se depara com a fotografia em destaque, localizada na entrada da exposição. Consideramos também a reverberação na segunda visualização da foto com a legenda, localizada na saída.

De acordo com o procedimento, o pesquisador deve esvaziar-se, procurar uma neutralidade diante do fenômeno, para que seus *a priori* não carreguem seu olhar em demasia. Portanto, não houve preparação de questionários ou elaborações de hipóteses, mas é preciso estarmos atentos às reações e às sutilezas. A atenção estará voltada ao que circula na cena, às reações de encontro com a fotografia e às eventuais conversas que podem surgir entre eles – visitantes - ou entre nós, sempre contando com possibilidades e não com definições.

A escrita é construída depois da observação, mas o relato propriamente dito é construído junto aos acontecimentos. O observador é como um fotógrafo, que espera, fica à espreita do acontecimento para registrar o momento.

3.2.1 A exposição e a foto

"Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara."
José Saramago – Ensaio sobre a cegueira

De acordo com o procedimento, o pesquisador deve esvaziar-se, procurar uma neutralidade diante do fenômeno, para que seus *a priori* não carreguem seu olhar em demasia. Portanto, não houve preparação de questionários ou elaborações de hipóteses,

mas é preciso estarmos atentos às reações e às sutilezas. A atenção estará voltada ao que circula na cena, às reações de encontro com a fotografia e às eventuais conversas que podem surgir entre eles – visitantes - ou entre nós, sempre contando com possibilidades e não com definições.

A fotografia jornalística passa pela estética e pela ética. Processo de escolhas de fotógrafos, editores, agências, até chegar às páginas dos jornais, revistas e *websites* com determinada significação. O tamanho da foto, a localização na página e a legenda constroem o espaço que legitima a fotografia como notícia. Um evento que por critérios éticos e mercadológicos é transformado em informação - que subtemde interesse público - em geral a tragédia da guerra, é assunto de destaque na imprensa, é motivo que, além de ser história do desenvolvimento do fotojornalismo, é também incômodo e convida à reflexão, tira-nos do conforto dos álbuns de família e redes sociais.

Muito se diz sobre poder de verdade da fotografia jornalística. O público não duvida da fotografia documental, não a vê como uma construção, pois a idéia de *real* está impregnada nela. Existe concretude no que se vê, porque a captura foi feita por um aparelho, mas a construção fica, primeiramente, por conta do operador. Por isso, deve-se considerar que toda fotografia é uma ficção, a começar pela escolha de um ângulo, de uma lente específica, de uma parte ou outra em contraste. O olho humano, com suas limitações, não tem capacidade de ampliar a cena ou fixá-la, mas a câmera possui essa capacidade.

Na fotografia, o campo estético dá certa liberdade ao fotógrafo, permitindo a ele construir uma imagem que possa ter *vida* própria em relação à matéria jornalística. Pela plasticidade, criam-se os estilos. E por este ponto, ela pode ser erguida à parede do museu, onde terá seu valor de exibição, alterada a um valor de culto, a uma busca da aura.

O concurso/exposição World Press Photo surgiu em um período em que o fotojornalismo ganhava grande espaço e importância junto às artes. Fotos premiadas pela organização tornaram-se ícones da categoria jornalística e influenciaram plasticamente muitos fotógrafos. É bem possível que você já tenha visto uma dessas fotos: a menina nua correndo atrás de um ataque de napalm no Vietnã, um monge budista ateando fogo no próprio corpo, um manifestante de pé na frente dos tanques na Praça Tiananmen, na China.

O evento, surgido e mantido até hoje na Holanda, mantido por apoiadores e contribuintes também recebe patrocínio da Canon. Autodenomina-se como parâmetro

para avaliar a fotografia jornalística: “Nós existimos para inspirar a compreensão do mundo através do fotojornalismo de qualidade. Nosso arquivo não é somente um registro de mais de meio século de história humana, mas uma vitrine de estilos sucessivos em fotojornalismo”.

Sobre o concurso, os criadores descrevem o incentivo por mais de 55 anos para elevar a qualidade do fotojornalismo e aproximando-o do numeroso público, seriam mais de dois milhões de pessoas a cada exposição, esta que viaja por 45 países, e são publicadas em um anuário. Destacam também a possibilidade de criar uma ponte entre os profissionais e o público em geral. O concurso é julgado por especialistas de renome em jornalismo visual que, renovados a cada ano, operam de forma independente.

Para a redução *eidética* – o recorte - a pesquisa selecionou aleatoriamente uma obra. A foto em questão seria a vencedora do ano corrente da pesquisa, sobre o que aconteceu em 2011. Dado o resultado do concurso, pudemos checar a foto, que seguia com as seguintes informações:

“2011 CONCURSO DE FOTOGRAFIA

O júri internacional do 54º concurso anual World Press Photo selecionou uma imagem por Jodi Bieber, da África do Sul, como o World Press Photo of the Year 2010.

Categoria: Retratos

Informações técnicas:

Velocidade de obturação: 1/40 s

ISO: 800

F-STOP: f/3.2

Distância focal: 85 mm

Câmera: Nikon D3

Informações da imagem:

15 jul 2010

Cabul, Afeganistão

Bibi Aisha, 18, foi desfigurada como retribuição para fugir casa de seu marido na província de Uruzgan, no centro do Afeganistão. Na idade de 12 anos, Aisha e sua irmã mais nova tinham sido dadas à família de um combatente talibã no âmbito de um costume tribal *pashtun* para resolução de litígios. Quando ela atingiu a puberdade, se casou com ele, mas mais tarde ela voltou para a casa de seus pais, reclamando do tratamento violento por seus sogros. Os homens chegaram lá uma noite exigindo que ela fosse entregue à justiça para ser punida por ter fugido. Aisha foi levada para uma clareira da montanha, onde, sob as ordens de um comandante do Talibã, foi pressionada e teve primeiro suas orelhas cortadas, e em seguida seu nariz. Na cultura local, um homem que foi humilhado por sua mulher disse ter perdido o nariz, e isso é visto como punição em troca. Aisha foi abandonada, mas mais tarde resgatada e levada para um

abrigo para mulheres em Cabul onde foi socorrida pela organização de ajuda para as mulheres afegãs, onde recebeu tratamento e ajuda psicológica. Depois de um tempo no refúgio, ela foi levada aos Estados Unidos para receber aconselhamento e cirurgia reconstrutiva.

Crédito da foto:

Institute for Artist Management / Goodman Gallery for Time magazine

Originalmente capa da revista norte-americana TIME do mês de agosto de 2010, a foto de nossa pesquisa é um retrato. Na capa, acompanhava o título: *What happens if we leave Afghanistan?* (O que acontece se deixarmos o Afeganistão?). As fotos internas eram uma série que acompanhava a reportagem *Women of Afghanistan Under Taliban Threat* (“Mulheres do Afeganistão sob ameaça Talibã”).

Na capa podemos ver claramente a ética que envolveu tal foto. Fotografada pela sul-africana Jodi Bieber, Bibi Aisha uma afegã de 18 anos teve seu rosto desfigurado pelo marido, um soldado talibã, como retaliação após ter fugido de casa. A reportagem foi repercutida na mídia norte-americana por se tratar de fotografias de uma afegã mutilada em tempos em que se discutia a permanência do exército norte-americano naquele país. Por conta desta repercussão, Aisha recebeu asilo político dos Estados Unidos.

Fica esclarecido desta maneira que, na foto em questão, o valor-notícia foi dado por critérios políticos. Há uma menção a uma estética do fotojornalismo do período de guerras, pois o motivo fotografado seria a própria guerra. Da série interna da revista, a moça que esteve na capa estava entre as mais novas retratadas, porém, o que mais chama-nos atenção é ela ser um paradoxo do belo e do grotesco. Seus olhos são atrativos, exibem força e ternura ao mesmo tempo, contudo, sua face mutilada, leva-nos a um certo repúdio.

A foto da capa foi um recorte da outra foto da matéria. As informações que contextualizam a cena foram substituídas por um *close-up* e um fundo liso, como um retrato tradicional, remetendo à foto publicitária.

“Na fotografia, o valor de exposição começa a afastar, em todos os aspectos, o valor de culto. Ocupa uma última trincheira: o rosto humano. Não é, de modo nenhum, por acaso que o retrato ocupa um lugar central nos primórdios da fotografia. No culto da recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio. Na expressão efêmera de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias.” (BENJAMIN,1999).¹

¹ W. Benjamin, *A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.
<http://navi.ufsc.br/files/2011/04/A-Obra-de-Arte-na-Era-de-sua-Reprodutibilidade-T%C3%A9cnica.pdf>

A fotografia a qual Benjamin faz referência foi um tipo comercial à época do invento em que se respeitava um padrão. Para as fotos de família, devia-se colocar um cenário, que era quase sempre o mesmo. O padrão também valia para a pose, pois por ter que ficar muito tempo aguardando a velocidade lenta do obturador, era preciso ficar imóvel, por isso nas fotos da época as pessoas estão sempre sentadas ou encostadas na parede ou em algum outro apoio. No fotojornalismo, o retrato foi introduzido no período modernista, por volta de 1930, com a *candid photo* de Erich Salomon.

A foto que temos para a observação é, em uma visão semiótica, símbolo da misericórdia norte-americana, índice da guerra e ícone da fragilidade feminina. O que ela é no momento em que se olha para ela, é o que a pesquisa pretende observar. Quem decide o que ela é, é quem olha.

3.3 A observação

“Poro não é a dissecação do morto, mas a percepção do vivo.”
Danielle Naves – Poros, passagens para a comunicação

A princípio, a observação foi planejada de maneira “laboratorial”, ou seja, algumas pessoas seriam convidadas para ver a foto escolhida em uma sala com projeção. No entanto, ainda enquanto buscávamos mais informações sobre a foto, entrou na programação do concurso uma exposição no Brasil, logo no primeiro semestre de 2011. Assim, no final do mês de junho, segui conferindo dois dias para aplicação da pesquisa *in loco*.

A exposição seria gratuita e em um local de fácil acesso, fatores que poderiam atrair um público diversificado, não especializado na área fotográfica. Ou seja, ao invés de expor às pessoas à foto, a foto estaria exposta para quem quisesse espontaneamente acessá-la.

A cena

O endereço era o centro da capital do Rio de Janeiro. Sem saber o que esperar, pois não visitei o local antes, fui à exposição como uma visitante qualquer. Na entrada do prédio havia uma grande faixa pendurada desde o teto com o nome da exposição, que se localizava no piso superior.

Passando pela porta de vidro, na parede lateral, lá estava. Enorme e impressionante. Talvez um 3m X 4m. Mesmo conhecendo a foto de abertura e as

informações sobre ela, um retrato comum com um fundo liso impressionou-se por estar tão ampliada e logo na entrada.

O olhar um tanto desconfiado que Bibi Aisha lançou pra câmera é tão desconcertante quanto seu rosto mutilado. Percorri o espaço, olhei cada foto e em seguida montei minha estratégia de observação. A exposição fora montada de modo que eu poderia observar o primeiro contato com a foto e o segundo com a mesma foto em tamanho reduzido com a legenda, localizada em uma passagem que dava de frente com a foto da entrada, como um espelho discreto. A exposição começava e terminava com a mesma foto, apenas expostas de modos diferentes.

A faixa etária das pessoas que circulavam ali era entre quinze e setenta anos aparentemente, e não havia nenhuma criança. De onde elas vinham, o que faziam ou que idade tinham, não era uma preocupação que eu tinha, e não sei se deveria ter. Meu interesse era o que elas faziam ali. Naquele momento éramos pesquisadora e visitantes.

Comecei acompanhando algumas pessoas sem que elas notassem minha presença. Como não havia muita gente, era possível ouvir os comentários e as conversas, em geral sobre o que viam nas fotos. O fato de que todas as pessoas precisam comparar a imagem com o texto, como se precisassem checar se o que viram era *real* me chamou a atenção. O texto validava a imagem. A foto está em um espaço diferente do que a valida como notícia, se está exposta é porque tem status de arte, e se é arte é real, verdadeiro?

Arrisquei alguma conversa com alguns, e o que me disseram foi que, quando decidiram ir visitar a exposição, foram em busca de informação, de cultura. Informação porque são fotografias que “dizem o que se passa no mundo”, e cultura “porque arte é cultura”. O poder de atração da fotografia é seu hibridismo. Agregar conhecimento e consumir arte é, para eles, adquirir cultura. Uma visitante, universitária, disse já ter visto as fotos na internet, mas queria “vê-las de perto”. Ela não se importou por já possuir tais informações. O que ela desejava era se expor a uma experiência estética, contemplar as imagens.

As pessoas planejaram ir porque se interessam por fotografia, um ou outro passaram por acaso e entraram por curiosidade. A primeira pessoa com quem conversei foi uma senhora de cabelos bem curtos. Gisela segurava um jornal e uma caneta, vestia calça jeans e camisa esportiva, e ao ver a foto quando entrou **ajeitou os óculos**. Aguardei um momento para que lesse o texto ao lado da foto. Leu até metade e quando deu intenção de sair falei alguma coisa em sentido fático e perguntei qual a relação dela

com a fotografia, ao que respondeu: “Há muito tempo atrás eu visitava mais, agora voltei a me interessar, estou procurando ir mais em exposição de arte, para mudar meus hábitos culturais.” A procura dela era racional e não *sensível*, fotografias de reportagens servem para informar, e para ela estar informado é adquirir cultura. Cultura como aquisição de conhecimento, ser culto é fazer parte de um processo de inclusão em determinado grupo social. Gisela olhava as fotos enquanto falava ao celular, mas percorreu toda a exposição.

Entre os casais e as muitas duplas de mulheres que passaram por ali, um homem alto de camisa xadrez e mochila me chamou a atenção. Ao chegar, com sua câmera na mão pronto para fotografar as fotos, não esboçou nenhum gesto além de **baixar a câmera**. Seguiu para dentro da exposição, e muitas vezes fotografava antes de ver a foto. Passou horas registrando toda a exposição, indo e voltando, primeiro fazia a foto depois via a foto da exposição. Quando chegou na última foto, a mesma da entrada com a legenda, fotografou. Voltou à entrada para ver a foto maior, e retornou para ler a legenda. Em minhas tentativas de conversar, ele se esquivou de todas.

Conversei com Ana Carolina e sua amiga Ilana, duas universitárias, que já conheciam algumas fotos, mas quando viram a foto principal novamente ampliada disseram sentir “pena e arrepio”. Comentaram sentirem-se desconfortáveis em uma exposição em que quase todas as imagens eram trágicas, “por que notícia tem que ser só coisa ruim?”, disse uma delas. Para Ilana a melhor foto “foi a do pássaro porque não é trágico, é natureza, é mais leve.” Elas conheciam também as outras fotos que acompanharam a matéria sobre Aisha na revista Times. Então perguntei se aquela foto poderia comunicar com elas, e Ana Carolina respondeu: “sim, ela me incomoda, mas gostei mais da foto do violoncelo.”

Do Silêncio e do Acontecimento

Parei de conversar e de fazer as perguntas, pois pareciam induzir uma resposta. Segui ainda ouvindo os comentários, mas o local ficou cheio e barulhento e pude ouvir apenas ruídos. As palavras já não eram mais o que interessava. Observando a circulação de pessoas, o modo como chegavam às imagens, percebi que era o não-dito que interessava agora.

Da observação das falas à observação das “vozes do silêncio”. O silêncio dos **gestos**, porque é o corpo que “fala”. Para Flusser, “os gestos são movimentos do corpo

que geram uma intenção”. (FLUSSER, 1994, p.8). Para Merleau-Ponty, o corpo está preparado para situações reais, virtuais e imaginárias. Portanto, o gesto é uma linguagem *sensível* ao mundo. Através dos gestos é possível se expressar, acessar os espaços, as pausas entre as palavras. Para este autor, os gestos podem transpor um sentido.

Algumas coincidências passaram a se repetir. Praticamente todas as mulheres que chegaram sozinhas **elevaram à mão** na altura do nariz, ou apenas intencionaram fazê-lo por vezes nos cabelos, ou na bolsa. As mãos que, ao chegarem, elevaram-se, procuravam um apoio. As mulheres acompanhadas por homens os abraçavam, ou olhavam para eles, e eles correspondiam ao abraço ou ao olhar. As mulheres que estavam juntas, após um tempo, faziam comentários entre si sobre a “beleza roubada” de Aisha. E o que me chamou mais ainda atenção foi que os homens praticamente não esboçavam reação, quando muito cruzavam os braços.

Detive-me neste ponto, observando cada novo gesto. Meu interesse estava na relação de quem olha com a foto que não possuía vinculação com um texto explicativo. E o que aconteceu foi que um vento passava por ali. Após darem-se conta da estética da foto, elas buscavam um apoio, um conforto explicativo no texto ao lado, mas frustradas seguiam adiante, pois o que havia ali era apenas um texto de abertura sobre a exposição. Porém, ao se depararem com a mesma foto antes de saírem, voltavam quando percebiam que, apesar de a imagem ser repetida, haveria uma legenda, uma explicação da verdade. Porque, conforme González “na arte não existe verdade” (Informação verbal, 10/2010), e por isso elas não sabiam o que fazer com aquela sensação; suas mãos denunciaram isso, o corpo se reorganizando para entender o mundo. Era o EU-ISSO tornando-se EU-TU, de Buber.

Ao voltarem para ler o texto e descobrirem a história da foto, as expressões faciais concentradas na leitura acusavam que entendiam o que liam, mas era difícil compreender a diferença cultural que levaria a tal tragédia. Agora eles sabiam a verdade, o problema da moça residia na ética e na cultura distante que ela pertence, e não em um defeito biológico, como muitos comentaram, era como “entender a obra”. Todos que leram a legenda, ao saírem da exposição, deram uma última olhada na foto grande, sabendo que não seria mais possível voltar ao ponto que antecederia a primeira visão.

“O silêncio, na imagem fotográfica, é ausência da voz (a voz mítica, encoberta pela escritura, que aparecia no cinema mudo como intertítulo) e do som (o combinado complexo de sons do

cinema "falado"). "Imagens são irremediavelmente mudas", diz Bruke (2004, p.43). Talvez, daí, nossa necessidade desesperada por inseri-las em contextos e "algemá-las a textos. (BONFIGLIOLI, 2008, p.71)

O Acontecimento comunicacional havia soprado naquele exato momento, naquele espaço-tempo, nosso ponto de observação. E como ter a certeza de que isso definitivamente ocorreu? Não há. O que sabemos foi por nosso "instrumento" medidor: o gesto. E frente a isso, podemos dizer que o estranhamento inicial é característica da experiência estética. A teoria Princípio da Razão Durante agrega o conceito de *Umheimlich*, ao mesmo tempo distância e proximidade, algo familiar e não-familiar; é paradoxal e, por isso, carrega o *sentido*. É a isso que se refere toda a *Lógica do Sentido* deleuziana.

3.4 De profundis

"Todos os fenômenos podem ser vividos de duas formas. Essas duas formas não estão arbitrariamente ligadas aos fenômenos, decorrem da natureza dos fenômenos, de duas das suas propriedades: exterior – interior." (Kandinsky)

Uma das coisas que o Metáforo anuncia é o envolvimento do pesquisador na cena. Tão grande a abertura, tamanho o envolvimento, pois o próprio pesquisador é quem está mais suscetível a sofrer um Acontecimento Comunicacional. É um método que se dispõe aos erros, que não dá certezas e retira a possibilidade de análises do campo que alcança a Comunicação. Entende a impossibilidade de saber o que está na cabeça do outro, que muitas vezes as palavras não são suficientes para expressar o próprio pensamento.

O Acontecimento Comunicacional não é mensurável. Para isso, eu precisaria de variáveis de medidas para saber, por exemplo, se houve a mudança, como elas estavam antes e como elas ficariam depois. Tão pouco possuía um sismógrafo para medir a magnitude e intensidade desses *tremores*, visto que foi dito sobre reverberações e sensações. Meu medidor foram os gestos, todos eles incluindo a palavra-gesto de Merleau-Ponty, mas não me permite medir o quanto foi comunicado, o quanto foi absorvido, mas apenas saber se houve um impacto capaz de uma mudança, de trazer algo novo. Não é o *quanto* e nem o *que*, mas *se* e *como* aconteceu.

O *como* é a cena, o que você vê, o que você sente. Mas o *se* é o que nos desloca, que nos deixa dúvidas, porque o *se*, nos outros, não é o *se* mesmo em nós, a *heceidade*,

que vem a ser a individualidade, a natureza comum numa coisa particular. (ABBAGNANO, 2007, p.578).

Não é o pensamento sobre a foto que define o Acontecimento. Entendi que ele é definido pelo conflito do pensamento com e contra a sensação. Esse conflito pode retornar em qualquer momento da vida, como uma *memória involuntária*.

Não pensei que o vento passaria por mim. Estava protegida, já conhecia demais aquela imagem fotográfica para ser surpreendida por ela. Na exposição, encontrei uma outra foto que me impressionou muito mais. Com o meu *se*, eu tinha certeza de que nada ocorreria. A pesquisa deveria encerrar-se naquela exposição. Tempo e espaço foram delimitados. Porém, não posso me negar nesse processo nem aquilo que reverberou em mim.

Enquanto reviso este texto, encontro uma notícia na TV com Aisha. E para minha surpresa ela ainda me causou interesse. Eu a vi em uma reportagem da rede de notícias CNN, em que já não usava mais o véu que recobria seus cabelos e tinha o nariz reconstituído. Dizia que desejava ser policial e sorria. Quando terminou a reportagem, fui rever a foto da pesquisa, e ela tornou-se estranha para mim. Aquela moça retratada já não existia mais, entretanto, a foto ainda era viva e por isso vivenciei novamente o *Unheimlich*. Fui engolida pela sensação novamente.

Não poderia negar meus conflitos durante a pesquisa, os momentos em que nada fazia sentido. Meu projeto original era saber o que se poderia criar artisticamente após ver determinada foto. Porém, isso seria forçar às pessoas uma expressão que talvez pudesse ser falseada. Precisaria reunir um grupo de artistas, mas meu interesse era saber se as pessoas que não têm proximidade direta com arte poderiam estar aptas a uma comunicação sensível junto a uma fotografia de reportagem, que traz também paradoxalmente valor de arte e valor de notícia.

A Aisha da capa lembrava-me agora um auto-retrato de Van Gogh, um auto-retrato cuja introspecção volta-se totalmente pelo olhar. Além do que a orelha supostamente mutilada de Van Gogh nos atrai, da mesma maneira que o nariz de Aisha. Já não pensava mais na foto como jornalística, como notícia, como documental. Ela era só *aesthesis*.

Ainda sob o efeito renovado que a foto me causara, encontrei também um trabalho de um artista que fez o que eu pretendi anteriormente: transformar a sensação da notícia em arte. E entendi que isso só seria possível na pesquisa se houvesse uma

participação muito aberta, um nível alto de exposição e franqueza dos participantes. Postura que muitas vezes apenas os artistas possuem.

O artista Sebastian Bienick tocou exatamente no ponto em que a foto havia me tocado da primeira vez. A beleza arrancada violentamente de alguém, sem que ninguém faça nada, a fragilidade e a impotência gritando à sua frente. Entitulada *Homeland Security* a obra é uma crítica aos meios de comunicação. Em seu site, ele diz que a foto da afegã teve uma força incrível sobre ele, mesmo tendo visto mulheres mutiladas em outros países nenhuma outra o tocou tanto.

A percepção deve estar no ato de fotografar e no ato de comunicar. A pesquisa mostra que para o “vento vir ventar” é preciso manter uma posição neutra diante de tudo. Comunicar é sentir o mundo, é deixar acontecer.

Bruna Queiroga
Sem título

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Edições Tempo Brasileiro. Biblioteca Tempo Universitário 41. Rio de Janeiro – RJ – 1975.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica Arte e Política*. Editora Brasiliense. São Paulo – SP - 1994.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em: <http://navi.ufsc.br/files/2011/04/A-Obra-de-Arte-na-Era-de-sua-Reprodutibilidade-T%C3%A9cnica.pdf>

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70. Coleção Signos, 1984.

BACHELARD, Gaston - *O ar e os sonhos - Ensaio sobre a imaginação do movimento*, Martins Fontes, SP, 1990

BOURDIEU, Pierre; BARTHES, Roland; STIEGLITZ, Alfred; et al. *Photography Critics*. Books LLC, Wiki Series, Memphis, USA, 2011.

BUBER, Martin. Introdução e Tradução: Newton Aquiles Von Zuben. *Eu e Tu*. São Paulo: Centauro, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Trad.: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Los Gestos. Fenomenologia y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens técnicas. Elogio da Superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FLORES, Laura Gonzáles. *Fotografia y pintura: dos médios diferente?* FotoGGrafia. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005.

ILDEFONSE, Frédérique. *Os estóicos I. Zenão. Cleantes. Crisipo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.

MALRAUX, André. *As Vozes do silêncio*. Vol.1. e Vol.2. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O Espelho e a Máscara. O enigma da comunicação no caminho do meio*. São Paulo: Discurs o Editorial; Ijuí; Editora Unijuí. 2002.

_____. *O escavador de silêncios: formas de construir e desconstruir sentidos na comunicação: Nova Teoria da Comunicação II*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Para entender a comunicação: contatos antecipados com a Nova Teoria*. São Paulo: Paulus, 2008.

_____. (org.) *Dicionário da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

_____. *O Princípio da razão durante: comunicação para os antigos, a fenomenologia e o bergsonismo: nova teoria da comunicação III/tomo I*. São Paulo: Paulus, 2010a.

_____. *O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica. Nova Teoria da Comunicação III. Tomo V*. São Paulo: Paulus, 2010b.

MARCOS, Luís Humberto. In.: *O Fotojornalismo Hoje*. Palácio da Bolsa. Centro de Formação de Jornalistas. Porto, 1989.

MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 5ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2009.

SOULAGES, François. *Estética da Fotografia. Perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2004.

TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. Edited by Alan Trachtenberg. Leet's Island Books, 1980.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Presença, 1999.
Artigos e Periódicos

BAUDELAIRE, Charles. Traduzido por Ronaldo Entler *Carta Ao Sr. Diretor Da Revue Française Sobre O Salão De 1859, 20/06/1859 . O público moderno e a fotografia.. Disponível em:* <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/29>

CORNELSEN, Elcio. *Revista Literatura e Autoritarismo. Dossiê Walter Benjamin e a Literatura Brasileira. ISSN 1679-849X. Dossiê nº 5. Considerações sobre o “O autor como produtor”.* Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie05/art_01.php

DANTAS, Elenildes. *Metáporo e o conceito de comunicação como Acontecimento.* Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

FLUSSER, Vilém. *O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento?* Ensaio publicado na revista IRIS em agosto de 1982. Disponível em: www.fotoplus.com/fpb/fpb017/b017c.htm

GIACOMELLI, Ivan Luiz. *Crítérios de noticiabilidade do fotojornalismo.* Revista Discursos Fotográficos, Londrina, v.4, n.5, p.13-36, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/download/1924/1657>

MARCONDES FILHO, Ciro. *Razão Durante - II: da impossibilidade da comunicação.* Revista Existo.com #15 - Jan a Jul 2008. São Paulo, SP – Brasil. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/existocom/ensaio15b.html>

Teses e Dissertações

BASTOS, Marco Toledo de Assis. *Espectral: sentido e comunicação digital.* São Paulo, 2010. Tese (Doutorado)

BONFIGLIOLI, Cristina Pontes. *Discurso ecológico: a palavra e a fotografia no Protocolo de kyoto.* São Paulo: 2008. Tese (Doutorado)

LIESEN, Maurício. *Comunicar, verbo intransitivo: ensaio para uma comunicação estética.* Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado).

NAVES de OLIVEIRA, Danielle. *Poros ou as passagens da comunicação.* Tese apresentada ao Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicação e Artes da USP. 2006. (Doutorado)

SOUSA E SILVA, Wagner. *Foto 0/ Foto 1.* Tese apresentada na Escola de Comunicação e Artes da USP. Área de concentração: Estudos dos Meios e da Produção Mediática. 2010. (Doutorado)

Websites

Fernando Pessoa, O Guardador de Rebanhos.

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf>

Henri Michaux. Magia. http://www.revistazunai.com/traducoes/henri_michaux1.htm

<http://www.artscienceresearchlab.org/articles/betacourt.htm>

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/1858-exhibition-of-the-photographic-society-of-london/>

<http://www.flusserstudies.net/pag/archive08.htm>

<http://www.worldpress.photo.com>

Aisha
Fonte: World Press Photo

Primeira foto premiada no World Press Photo
1955
Fonte: World Press Photo

Foto premiada no World Press Photo
1963
Fonte: World Press Photo

Foto premiada no World Press Photo
1972
Fonte: World Press Photo

Foto premiada no World Press Photo
1983
Fonte: World Press Photo

Exposição World Press Photo no Rio de Janeiro
Fonte: World Press Photo

Exposição World Press Photo no Rio de Janeiro, Espaço Caixa Cultural -RJ – 2011

Entrada da exposição
Uma das duas saídas laterais da exposição

Fotos: Bruna Queiroga

Matéria original sobre Aisha
Aisha em outra matéria da mesma revista.
Fonte: Revista Times

Joseph Kosuth
One and Three Chairs
Fonte: <http://fotografeumaideia.com.br>