



Contornos do inefável

Bruna Alves de Queiroga

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

BRUNA ALVES DE QUEIROGA

Contornos do inefável

O gesto fotográfico e a comunicação do sensível

São Paulo | 2022

BRUNA ALVES DE QUEIROGA

Contornos do inefável:
O gesto fotográfico e a comunicação do sensível

Versão Original

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Doutora, na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação.

Orientação:

Prof^a. Dra. Maria Dora Genis Mourão

Prof. Dr. Ciro Juvenal Marcondes Filho (*in memoriam*)

São Paulo | 2022

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Queiroga, Bruna Alves de
Contornos do inefável: O gesto fotográfico e a
comunicação do sensível / Bruna Alves de Queiroga;
orientador, Ciro Juvenal Rodrigues Marcondes Filho. - São
Paulo, 2022.
282 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes
/ Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Fotografia. 2. Comunicação. 3. Vazio. 4. Corpo. 5.
Fenomenologia. I. Juvenal Rodrigues Marcondes Filho,
Ciro. II. Título.

CDD 21.ed. - 770

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: QUEIROGA, Bruna Alves de.

Título: Contornos do inefável: O gesto fotográfico e a comunicação do sensível

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Parecer: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Parecer: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Parecer: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Parecer: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Parecer: _____

Para Dulce, Rodrigo, Tarcísio Jr. e Tarcísio (*in memoriam*).
Aqueles que me suportam.

AGRADECIMENTOS

<i>I'm Nobody! Who are you?</i>	Não sou ninguém! Quem é você?
<i>Are you — Nobody — Too?</i>	Ninguém — Também?
<i>Then there's a pair of us?</i>	Então somos um par?
<i>Don't tell! They advertisse — you know!</i>	Não conte! Podem espalhar!
<i>How dreary — to be — Somebody!</i>	Que triste — ser — Alguém!
<i>How public — like a Frog —</i>	Que pública — a Fama —
<i>To tell one's name — the livelong June —</i>	Dizer seu nome — como a Rã —
<i>To na admiring Bog!</i>	Para as palmas da Lama!
(Emily Dickinson)	(Augusto de Campos)

Escrever é um gesto solitário. No entanto, as coisas que memorizei, percebi e compartilhei foram estimuladas por muitas pessoas que encontrei pelo caminho do processo de escrita. Cada encontro ou desencontro teve sua importância. Levarei para sempre o que em mim foi comunicado por estas pessoas ao que tento, em poucas linhas, manifestar gratidão pela gentileza que se dispuseram participar direta ou indiretamente dos caminhos que atravessaram esta tese.

Ao meu orientador, *Ciro Marcondes Filho (in memoriam)*, primeiro, pelo convite a me orientar — o que pôde acontecer até quase o final — e, principalmente, por ter incentivado que a escrita só é possível quando assumimos o que temos em nós.

Aos professores Eduardo Vicente, que supervisionou com tanta rapidez e gentileza todo processo burocrático no momento mais crítico. E ao professor Wagner Sousa e Silva por disponibilizar tempo para as correções e os apontamentos pertinentes como contribuição inexorável para a produção deste texto.

Aos funcionários da ECA/USP sempre dispostos no auxílio aos pesquisadores. Em especial, à secretária do PPGMPA - ECA/USP Márcia Ferreira; aos bibliotecários Regnério Viana de Figueiredo Filho e Thiago Murakami, pelos auxílios prestados prontamente nas buscas de materiais de pesquisa e dúvidas de normatização.

A todos os colegas do Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação (FiloCom) pelas trocas de ideias. Em especial, às mulheres que sempre tiveram uma palavra de inteligência intelectual e emocional para compartilhar, pessoas que crescem e querem te ver crescer: Karenine Miracelly Rocha da Cunha, Ana Paula Teixeira e Cristina Pontes Bonfiglioli. E particularmente à Danielle Naves de Oliveira,

pelo suporte enriquecedor, pelos exercícios de escrita, e por me fazer entender o quanto o domínio das emoções são importantes no processo de escrita; e à Elenildes Dantas, pelas discussões teóricas de alto nível, em horários aleatórios, e pelas provocações nos momentos necessários. O que vocês duas me ofereceram é muito mais do que podem imaginar.

Aos grupos de pesquisas e professores que me receberam como visitante: Professor Norval Baitello Junior, por me receber em suas aulas flusserianas na PUC/SP; GEO, da EEFÉ/USP, que me receberam gentilmente em algumas discussões a respeito do corpo humano. Aos grupos de estudos informais que se formaram espontaneamente: Linhas de Fuga — Bloco G, para discussões nietzschianas, foucaultianas e deleuzianas; Flânerie 16, a discussão teórica em fotografia levada para a prática; e Colódio Úmido Ranzini, para práticas sobre a antiga técnica do colódio; especialmente ao grupo Trânsito Porto–São Paulo: ao Ricardo Mendes pelas indicações flusserianas, ao Maurício Virgulino por mostrar a fotografia pelo viés da educomunicação, à Luciana Castilho, e ao Guilherme Maranhão pelo convite para as oficinas, fundamentais parte esta pesquisa, e por aceitar estender as conversas fotográficas para este grupo.

Aos participantes das oficinas que permitiram a utilização das conversas para que pudessem ser articuladas com as teorias pesquisadas, e assim, trazer mais uma contribuição para este meio de comunicação que tanto gostamos: a fotografia. Ao Ricardo Rojas, Sandra Pagano, Penna Prearo e Daniela Picoral pelas conversas sobre suas produções no mundo da fotografia.

À Daniella Origuela, pelo auxílio de correção textual e pela amizade pautada pela fotografia. À Valéria Contessa, pelas conversas e companhia para práticas fotográficas. À Mila Pompilio pelo auxílio terapêutico com altas doses de filosofia e Guimarães Rosa.

Às pessoas gentis que dividiram não apenas treino, mas ideias e sentimentos em um espaço que se tornou dos mais importantes na minha caminhada: o *dojo* (local para estudo do caminho — *Do*). A prática do *karate do* teve forte presença para ajudar a pensar, manter a mente sã, e principalmente, por me cercar de pessoas que, mesmo sem saber, trouxeram questões para refletir sobre as percepções e relações do corpo humano com mundo, ao que, muitas vezes tive a oportunidade de conversas instigantes sem nem tirar o *dogi* (uniforme de treino). As vantagens de praticar

atividades físicas dentro da universidade é que encontramos aqueles que vão dividir temas das mais diversas áreas, mas que principalmente proporcionam um lugar onde encontramos alívios para a dor e o peso que a pesquisa traz. Por isso, agradeço também ao CEPEUSP, especialmente ao professor Emílio Antonio Miranda por acreditar que o *karate do* é uma modalidade que merece continuar apesar das perdas, tão significativas, de nossos mestres Yasuyuki Sasaki *Sensei (in memoriam)* e Haroldo Inazawa *Sensei (in memoriam)* — obrigada por me apresentarem este caminho. Neste *dojo* foi onde o *karate do* nasceu para mim, já na vida adulta, não como prática competitiva, mas como instrumento para perseguir esses momentos de plenitude. Ao que agora sigo buscando pela prática do *Shu Ha Ri* (estágios de aprendizado das artes marciais), com Kazuo Kawano Nagamine *Sensei*, ao qual agradeço pelo apoio ao *karate do* universitário, pela orientação sobre assuntos do zen e cultura japonesa, pelo compartilhamento de assuntos aleatórios que suavizam a escrita, e principalmente pelo cuidado e atenção no momento mais delicado de saúde, diante de uma doença desconhecida no mundo, e claro, pela amizade. Agradeço também a todos meus *senpai* (veteranos) e colegas de treino, e aos queridos “rainbows” pelas companhias em horas oportunas, em especial: à Agatha Chaves, pela ajuda com o idioma alemão; à Ravena Olinda, pelas conversas espinosianas; à Daniela Hidemi e Fábio Yogi, pela ajuda com o idioma japonês; à Erika Arakaki, pela presença divertida nas saídas fotográficas; ao Nicolas Matias pelas conversas merleaupontianas; à Cíntia Eto, por apontamentos gramaticais e conversas sobre Walter Benjamin; e Andrea Iguma pelos livros e pelas conversas sobre o zen; e a todos colegas do Ikigai e Shobukan. No *dojo*, aprendemos a não desistir de encontrar quem somos, e assim também encontrei a escrita.

As pessoas que cuidam de quem produz algo, parece uma participação invisível, mas tem muito valor, pois sem elas é difícil se estruturar, em vários âmbitos, para ter colocar os problemas da vida prática em suspensão e ter tempo de elaboração de pesquisa e contemplação do entorno, do vazio externo e do vazio interior. Com todo meu amor e admiração: às tias Bene, Celeste, Lete e Magali. À prima professora Cláudia Moreira, pelo apoio acadêmico-familiar. À família base, sempre presente: meus irmãos, Rodrigo e Tarcísio, sempre dispostos a ler um texto, e à minha mãe, Dulce, minha primeira orientadora, para a vida. E a todas as pessoas que contribuíram e me apoiaram, em tantos sentidos, para a realização deste trabalho, seja devolvendo um livro perdido, ou com um simples “tenha um bom dia”.

“

Ver é muito complicado. Isso é estranho porque os olhos, de todos os órgãos dos sentidos, são os de mais fácil compreensão científica. A sua física é idêntica à física óptica de uma máquina fotográfica: o objeto do lado de fora aparece refletido do lado de dentro. Mas existe algo na visão que não pertence à física. William Blake sabia disso e afirmou: 'A árvore que o sábio vê não é a mesma árvore que o tolo vê'. Sei disso por experiência própria.

Quando vejo os ipês floridos, sinto-me como Moisés diante da sarça ardente: ali está uma epifania do sagrado. Mas uma mulher que vivia perto da minha casa decretou a morte de um ipê que florescia à frente de sua casa porque ele sujava o chão, dava muito trabalho para a sua vassoura. Seus olhos não viam a beleza. Só viam o lixo.

Adélia Prado disse: 'Deus de vez em quando me tira a poesia. Olho para uma pedra e vejo uma pedra'. Drummond viu uma pedra e não viu uma pedra. A pedra que ele viu virou poema. Há muitas pessoas de visão perfeita que nada vêem. 'Não é bastante não ser cego para ver as árvores e as flores. Não basta abrir a janela para ver os campos e os rios', escreveu Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. O ato de ver não é coisa natural. Precisa ser aprendido.

Nietzsche sabia disso e afirmou que a primeira tarefa da educação é ensinar a ver. O zen-budismo concorda, e toda a sua espiritualidade é uma busca da experiência chamada 'satori', a abertura do 'terceiro olho'. Não sei se Cummings se inspirava no zen-budismo, mas o fato é que escreveu: 'Agora os ouvidos dos meus ouvidos acordaram e agora os olhos dos meus olhos se abriram'.

”

(Rubem Alves, *A complicada arte de ver*, 2004)

RESUMO

Esta pesquisa consiste em um estudo sobre as imagens fotográficas no contexto atual pela perspectiva da comunicação. Por que fotografamos tanto? Este é um questionamento que surge do fato da imagem fotográfica estar no centro das atividades sociais. A hipótese seria de que o hábito de fotografar é decorrente de um gesto fotográfico que se configura de modo circular — observamos, produzimos e tornamos a observar as imagens fotográficas, e que essa circularidade é composta por três bases que se justapõem: percepção, memória e comunicação. Metodologicamente, optamos por uma observação dinâmica do fazer fotográfico, a partir de caminhadas fotográficas, e os resultados dessa observação foram apresentados sob a forma de um diário de campo, com um viés antropológico, visando apoiar a construção teórica para a pensar a fotografia junto à comunicação. Nosso fundamento teórico encontra-se, principalmente, nos conceitos de percepção e memória, em Henri Bergson e Aby Warburg, e teorias que entendem a comunicação como efeito e expressão de um campo do sensível, tal como propõem Yves Winkin e Ciro Marcondes Filho. Dentro desse espectro, as teorias da fotografia mobilizam conceitos também balizados pela memória, percepção e comunicação, tais como a aura comentada por Walter Benjamin, e o *punctum*, visto pelo prisma do *satori*, proposto por Roland Barthes. Todas essas teorias reverberam aproximações com conceitos orientais, e demonstraram possuir como ponto em comum o vazio — um estado de plenitude.

Palavras-chave: Fotografia. Comunicação. Vazio. Corpo. Fenomenologia.

ABSTRACT

This research consists of a study on photographic images in the current context from the perspective of communication. Why do we photograph so much? This is a question that arises from the fact that the photographic image is at the center of social activities. The hypothesis would be that the habit of photographing results from a photographic gesture that is configured in a circular way — we observe, produce and re-observe photographic images, and that this circularity is composed of three bases that are juxtaposed: perception, memory and communication. Methodologically, we opted for a dynamic observation of photographic work, based on photographic walks, and the results of this observation were presented in the form of a field diary, with an anthropological bias, aiming to support the theoretical construction to think about photography together with the Communication. Our theoretical foundation is found mainly in the concepts of perception and memory, in Henri Bergson and Aby Warburg, and theories that understand communication as an effect and expression of a field of the sensible, as proposed by Yves Winkin and Ciro Marcondes Filho. Within this spectrum, theories of photography mobilize concepts also marked by memory, perception and communication, such as the aura commented by Walter Benjamin, and the punctum, seen through the prism of *satori*, proposed by Roland Barthes. All these theories reverberate approximations with eastern concepts, and have been shown to have emptiness as a common point — a state of fullness.

Keywords: Photography. Communication. Emptiness. Body. Phenomenology.

LISTA DE FIGURAS

I – CAPAS:

Capa de abertura: Bruna Queiroga, *Enso azul*, 2019. Reprodução de cianótipo sobre tecido. *Enso* é uma palavra japonesa para círculo, símbolo associado ao zen e muito praticado no *shodo* (arte da caligrafia). Simboliza o visível e o invisível, o cheio e o vazio: a plenitude.

Capítulo 1: NASA, tripulação Apollo 17, *Blue Marble*, 1972. Fonte: *Website* National Aeronautics and Space Administration. (NASA):
<https://www.nasa.gov/content/blue-marble-image-of-the-earth-from-apollo-17>

Capítulo 2: Evgen Bavcar, *L'enfance, Lokavec*, 1990. Fonte: BAVCAR, Evgen. *Le voyer absolu*. Fiction & Cie. Paris: Éditions du Seuil, 1992. p. 25.

Capítulo 3: Hiroshi Sugimoto, *Glass Tea House Mondrian (A Casa de Chá de Vidro "Mondrian" – 聞鳥庵/Mitori-an) Bassin du Plat-fond, château de Versailles; 2018-19*. Fonte: *Website* de Hiroshi Sugimoto.
<https://www.sugimotohiroshi.com/site-specific-arts>

II – FIGURAS:

Figura 1: Katsushika Hokusai, *Kanagawa oki nami ura (A Grande Onda de Kanagawa)*, da série *Fugaku sanjūrokkei (Trinta e Seis Vistas do Monte Fuji)*, 1830–32. Reprodução de impressão em xilogravura; tinta e cor sobre papel. Fonte: *Website* The Metropolitan Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>

Figura 2: Sem título. Lua em daguerreótipo. Fonte: Coleções Especiais da NYU. Fonte: Revista eletrônica OrphanFilm. Parcialmente cego, desde a infância, Bavcar fotógrafo do jeito que não vê. Guiado pelas sensações que os olhos não oferecem mais.
<https://wp.nyu.edu/orphanfilm/2021/02/21/moon1840/>

Figura 3: William Jennings, Sem título. Compõe a série fotográfica *lightening (relâmpagos)*, de 1880. Reprodução de impressão em gelatina de prata. Fonte: The Franklin Institute, Philadelphia, PA. Fonte: *Website* The Franklin Institute.
<https://www.fi.edu/case-files/william-jennings>

Figura 4: Penelope Umbrico, *2.303.057 Suns from Sunsets from Flickr (Parcial) 25/09/07, 2007*. Fonte website da artista:
<http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr/>

Figura 5: Alfred Stieglitz, *Equivalents*, 1926. Fonte: *Website* de The Metropolitan Museum of Art.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269376>

Figura 6: Aby Warburg, *Painel 79, Atlas Mnemosyne*, 1929. Fonte: The Warburg Institute <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>

Figura 7: Lev Manovich, *Explore Visualization Layouts and Techniques*, 2013-2014. Fonte: *Website* PhotoTrails. <https://phototrails.net/visualizations/>

Figura 8: August Sander, *Jovens agricultores*, 1914. Fonte: *Website* Museum of Modern Art (MoMa). <https://www.moma.org/collection/works/193647>

Figura 9: Sandro Botticelli, [Recorte de] *O Nascimento de Vênus*, 1485. Fonte: *Website* Google Arts & Culture, Le Gallerie Delgi Uffizi

<https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg?hl=pt-BR>

Figura 10: Rineke Dijkstra, *Retratos*, 2004. Fonte: *Website* Galerie Max Hetzler <https://www.maxhetzler.com/artists/rineke-dijkstra/selected-works/zoom/4908>

Figura 10: Robert Smithson, *Fourth e Fifth Mirror Displacement, Série Incidents of mirror-travel in the Yucatan*, 1969. *Slides* em processo cromogênico, formato 126.

Fonte: Robert Smithson: Photo Works, Los Angeles County Museum of Art: University of Mexico Press. p. 131.

Figura 11: Aby Warburg, *Raios em forma de serpente*, sem data. Reprodução de desenho. Fonte: WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Mexico: Editorial Sexto Piso, 2004, p. 47.

Figura 12: Vivian Maier, *Self-portrait*, New York, February 3, 1955. Fonte: MAIER, Vivian. *A Photographer Found*, 2014, p. 167.

Figura 14: John Deakin (direito autoral de Francis Bacon), *Fotografia em preto e branco (fragmento) de Isabel Rawsthorne em uma rua*; 1964. Fonte: *Website* Francos Bacon.

<https://www.francis-bacon.com/artworks/studio/7-reece-mews/deakin-rawsthorne-fragment>

Figura 15: Francis Bacon, *Estudo de Isabel Rawsthorne*; 1970.

Fonte: *Website* Francos Bacon.

<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-isabel-rawsthorne-0>

Figura 16: Hiroshi Sugimoto, *Seascape, Mar da Ligúria, Salvador*, 1993. Fonte: *Website* Hiroshi Sugimoto. <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>

SUMÁRIO

PRÓLOGO	1
INTRODUÇÃO - <i>Fiat Lux! Fiat lux ars!</i>	6
CAPÍTULO I - MEMÓRIAS	
<i>A memória na fotografia ou a fotografia na memória</i>	16
1.1. A memória do Universo	18
1.2. Andanças fotografáveis e memorativas	23
1.3. Dimensões materiais e imateriais da memória	28
1.3.1. <i>Contribuições fisiológicas</i>	28
1.3.2. <i>Contribuições filosóficas</i>	31
1.4. Aura e o isso-foi: pretérito imperfeito	36
1.5. Memória cultural: arquivologia e antropologia do gesto	46
1.6. Memórias artificiais e gestualidade: da caixa de joia para a imaterialidade	59
1.7. Reminiscências: os tempos, o pathos e as i-memórias	71
CAPÍTULO II - PERCEPÇÃO	
<i>O corpo tecnológico perceptivo na fotografia</i>	77
2.1. O espelho e a percepção de si	79
2.2. Caminhadas mediadas	85
2.3. Dimensões materiais e imateriais da percepção	89
2.3.1. <i>Contribuições fisiológicas</i>	89
2.3.2. <i>Contribuições filosóficas</i>	91
2.4. Espaços: vínculos e sentidos	94
2.5. Percepções tecnológicas: transformações mediadas	97
2.6. Percepção e fotografia: o corpo como território da era tecnológica	111
CAPÍTULO III - COMUNICAÇÃO	
<i>Fotografia e comunicação do sensível</i>	117
3.1. Zen e comunicação: o chá, os sentidos e as relações	119
3.2. Caminhadas de contemplações distraídas	124
3.3. O que são os gestos?	129
3.3.1. <i>Contribuições fisiológicas</i>	129
3.3.2. <i>Contribuições filosóficas</i>	131
3.4. Comunicação e expressividade: estética do silêncio e o zen na fotografia	136
3.5. Caminhos para pensar a comunicação	148
3.6. Comunicar pela fotografia	154
3.7. Do gesto fotográfico	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS - <i>Epílogo precoce ou prolegômenos tardios</i>	170
POSFÁCIO	175
REFERÊNCIAS	177
APÊNDICE - <i>Caderno das impressões</i>	187

PRÓLOGO

Das pesquisas práticas sobre técnicas fotográficas surgiram as motivações para o presente estudo. O interesse em conhecer os procedimentos estendeu-se para os espaços compartilhados com pessoas que buscam na fotografia um passatempo fazendo fotos, aparentemente, aleatórias, foi o impulso para esta pesquisa. A fotografia está em muitos âmbitos da vida, na minha, foi parte de uma formação educativa, em âmbito afetivo e intelectual, aparecendo como descobertas da infância no contexto familiar até a expressão artística e investigação acadêmica, da vida adulta. Quer dizer, todos temos nossa história com a fotografia.

Enquanto observadora, diante de tantas imagens que pesquisei, algumas delas convergiram em questionamentos tamanha a afetação que causaram. Em particulares impressões, pode-se dizer que as fotos científicas comprovam o imaginário coletivo, mas seus sentidos podem ser subvertidos: o retrato lunar em daguerreótipo [Figura 2], feito pelo químico britânico John William Draper, em 1840, um círculo que se revela pela metade traz a lua solitária, circulando no vazio?; os registros dos relâmpagos [Figura 3], feitos pelo fotógrafo americano William Nicholson Jennings, por volta de 1880, demonstrando, tal como um mito, a ligação entre o céu e a terra? Também as fotos das ruas de Nova Iorque e outras cidades, nas décadas de 1950, feitas por uma cuidadora de crianças, que se tornou fotógrafa apenas em 2007, quando encontraram seus materiais, expõe a fragilidade da figura do fotógrafo — homem com domínio técnico designado para tal atividade? E ainda, a imagem que trouxe mais afetação foi a xilogravura *A Grande Onda de Kanagawa* [Figura 1], do xilogravurista japonês Katsushika Hokusai, de meados 1830 período pré-fotográfico, em que registra o momento decisivo da força das águas em combate com o vento, a atmosfera que circunda o monte Fuji, seria o instantâneo sem a câmera fotográfica?

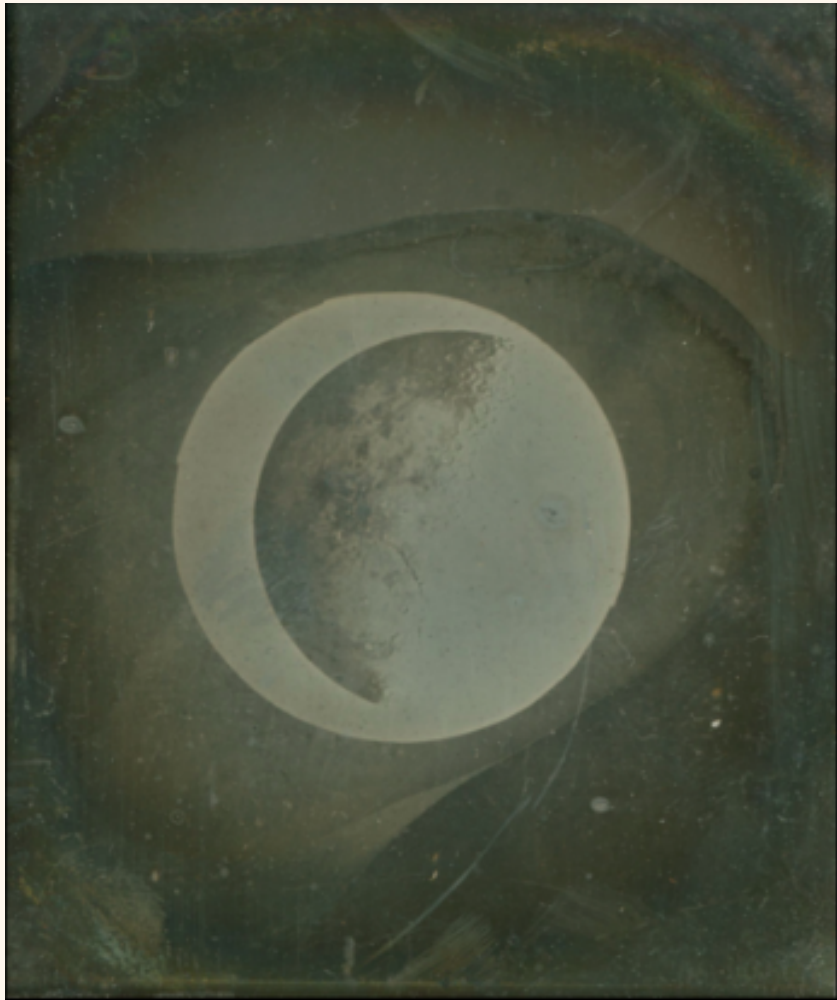
Enquanto produtora de imagens fotográficas, todas essas citadas têm influência em trabalhos práticos pessoais, agora também na teoria, auxiliando a tecer pensamentos para discorrer sobre o fazer fotográfico. A fotografia passou por muitos procedimentos técnicos, em quase 200 anos de existência, até chegar à facilidade atual de disponibilidade no bolso. Instigada por tais mobilizações, a presente pesquisa se deu não apenas pelo ato de observar, mas de produzir fotos: o quanto trocamos, o quanto sentimos e o quanto guardamos momentos, transformando-os em fotografias.

Figura 1: Katsushika Hokusai, *A Grande Onda*, 1830



Fonte: *Website* The Metropolitan Museum

Figura 2: John William Draper, 1840.



Fonte: Revista eletrônica OrphanFilm

Figura 3: William Jennings, 1880



Fonte: *Website* The Franklin Institute

INTRODUÇÃO

Fiat Lux! Fiat lux ars!

O que são imagens? Essa pergunta pode mobilizar respostas por diversas abordagens. As definições podem variar em imagem-pensamento, representação, arte, e muitos outros conceitos relacionados à visão. O que a história conta, por meio de mitos e registros, é que há muito tentou-se entender o processo do olhar. O olho, símbolo místico em diversas culturas, encontrou, no ocidente, os primeiros esboços epistemológicos a partir da filosofia grega e da medicina, que mais tarde inspiraram cientistas a medições precisas. Até que passando por diversos campos do conhecimento, em algum período da história humana, o estudo no processo de funcionamento do olho auxiliou no surgimento da câmera escura. Utilizada na produção de pinturas, a câmera escura foi adaptada para auxiliar na produção de desenhos. Quando encontra a litografia, uma técnica de impressão usada pelos gravuristas para reprodução adotada pela imprensa do século XIX, teve início a história da câmera fotográfica. Grosso modo, a câmera fotográfica, nesse momento, era o resultado produzido entre capacidades óticas e capacidades químicas, acompanhando o avanço da indústria tecnológica. Eis, assim, o início da imagem técnica. Produzida sem a parceria do lápis, do desenho, ou do pincel, da pintura, mas ainda com acionamento humano. Logo, proveniente de vários campos do conhecimento, a fotografia não é exclusiva de nenhum deles.

O que são as imagens técnicas? Mais do que encontrar respostas, faz-se necessário refletir sobre o caráter medial dessa pergunta, quer dizer, há algo entre o olho humano e o meio que estabelece uma interferência. Longe de buscarmos definições, propomos trazer reflexões acerca dessas imagens produzidas pelo meio fotográfico. Nesta pesquisa, tomamos por enquadramento a imagem fotográfica como a conhecemos hoje, no centro das redes de comunicação social.

A cada novo suporte são desenvolvidos novos modos de processar a fotografia, aumentando ainda mais a velocidade de criação e interação. A cada nova tecnologia atualizamos também a forma de lidar com a produção fotográfica, mas nunca deixamos de fotografar. Partimos do pressuposto de que algo permanece nesse processo de produzir imagens fotográficas, portanto nosso interesse se deu para observar o gesto fotográfico. Assim, seguimos rumo a uma genealogia da fotografia ou a uma antropologia da comunicação fotográfica, com a única certeza de que nosso ponto de vista é o da comunicação do sensível, do que está além do racional, para olhar essa criação fotográfica.

Nossa pesquisa articula conceitos, de bases filosóficas, com uma observação de campo, tendo como ponto de partida o fazer fotográfico. A partir de nossas motivações pelo envolvimento e experimentos com a fotografia, nossa hipótese é de que, entre tantos procedimentos técnicos fotográficos, há algo em comum no gesto de fotografar. Um comum que se refere ao hábito, por já termos a fotografia no cotidiano, mas também ao que se refere ao que é pertencente a todos os humanos que fotografam. Na intenção de investigar a forma como, atualmente, nos comunicamos por imagens fotográficas, nosso objetivo principal, temos como principal questionamento por que fotografamos tanto, e se isso implica nossa hipótese de um gesto fotográfico único. Nossa expectativa era propor uma reflexão sobre por que fotografamos tanto, isto é, por que armazenamos e compartilhamos tanta informação pelas imagens fotográficas. A fundamentação teórica em que se apoia nossa pesquisa é a de que a comunicação não é a troca de mensagens ou a mensagem em si, mas o efeito produzido pelas interações com o mundo, mediadas ou não. Está no campo das qualidades das informações mais do que na quantidade, no campo das percepções primeiras dos sentidos mais do que na percepção do inteligível, portanto no campo do sensível que não pode ser mensurado. No entanto, como observar algo que não pode ser medido?

Alguns autores nos auxiliam no pressuposto de que a comunicação está no campo do estético, e a partir disso a fotografia pode ser observada por este ponto de vista. Ao escrever sobre uma comunicação como poética do cotidiano, Denilson Lopes (2006), pesquisador brasileiro em comunicação, propõe resgatar o debate estético subestimado pela corrente de pensamento dos Estudos Culturais que preferiram enfatizar a definição de arte e uma visão sociológica no conteúdo da cultura popular (LOPES, 2006, p. 117). Aproximar a estética da comunicação seria, segundo ele, ampliar suas possibilidades “menos como um manifesto do que como um gesto”. Da mesma forma, a proposta desta pesquisa foi investigar a “estética da comunicação, não dos meios de comunicação de massa” (LOPES, 2006, p.123), quer dizer, uma estética centrada na experiência. Outro pesquisador brasileiro em comunicação, Luís Mauro Sá Martino (2007), aponta que estando o indivíduo “sempre em comunicação” sua sensibilidade também está sempre presente. Ele reforça a ideia de aproximar a estética da comunicação a partir de uma perspectiva relacional, sugerindo, então, “pensar as relações entre os meios de massa e o indivíduo como um exercício de sensibilidade e produção — uma *aisthesis* geradora de uma *poiesis*” (MARTINO, 2007, p. 11).

O pesquisador belga em ciências e filosofia da comunicação, Yves Winkin, faz uma revisão crítica reagindo ao modelo telegráfico de Shannon¹, desenvolvedor de uma das mais tradicionais teorias da comunicação. No lugar do telégrafo, sugere uma orquestra em que indivíduos compõem o todo, participam da comunicação como numa *performance* permanente da cultura, “não só com suas palavras, mas também com seus gestos, seus olhares, seus silêncios...”, como numa orquestra cultural em que “cada um toca adaptando-se ao outro” (WINKIN, 1998, p. 14). De forma semelhante, o teórico brasileiro em comunicação, Ciro Marcondes Filho (1948-2020), propõe uma comunicologia, um campo próprio para observar a comunicação enquanto fenômeno individual, e não institucional. Ambos os autores buscam apoio na filosofia e antropologia, campos do saber que investigam acerca do significado do “Ser” a diferença é que para Marcondes Filho a etnografia, método da antropologia, pode ser útil até certo ponto, pois ela se pretende superior e não se debruça especificamente sobre o fenômeno da comunicação. Diz ele: “A primazia é da coisa, do fato, do fenômeno, não de nós” (MARCONDES FILHO, 2019, p. 177), portanto, cabe ao pesquisador dessa comunicação transcrever o movimento de sua experiência observacional de forma a criar poros como passagens da comunicação. Conforme observa a pesquisadora brasileira em comunicação, Danielle Naves Oliveira: “Comunicar é resistir ao indiferenciado, ao caos, mas sempre os absorvendo e novamente transpirando” (OLIVEIRA, 2016, p. 160).

Portanto, na relação com o mundo absorvemos estímulos e os transpiramos através de gestos. Considerando nossa relação com nosso entorno, o conceito de comunicação adotado nesta pesquisa visa algo emitido pelo indivíduo que entra na atmosfera da interação (Marcondes Filho, 2008, p. 18), sem que haja confirmação de que esse algo foi capturado, logo, apenas o receptor pode considerar o que lhe aconteceu. Recebemos e emitimos sinais, mas não transmitimos informações como uma corrente de troca que nos liga a outro indivíduo, não há controle sobre se o que foi emitido será efetivamente comunicado. Posso certificar-me

¹ Claude Shannon, considerado o fundador da teoria da informação, junto a Warren Weaver, ambos pesquisadores norte-americanos de engenharia do Círculo Cibernético, desenvolveram um modelo matemático de informação baseado na melhoria da velocidade de transmissão das mensagens telegráficas. Esse modelo serviu de base para muitos estudos em comunicação. “Historicamente, pode observar-se como, a nível semântico, os termos “comunicação” e “comunicar” se modificam de uma forma sensível: “as acepções que, globalmente, significam ‘partilhar’, passam progressivamente para um segundo plano a fim de darem lugar às utilizações linguísticas centradas em torno do significado de ‘transmitir’” (Winkin, 1981, 14). A teoria da sociedade de massa e a correspondente *bullet theory* (ver 1.2.2.) da comunicação, representam eficazmente esta tendência, cuja expressão mais consistente é fornecida pela teoria da informação, ou melhor, pela teoria matemática da comunicação (Shannon & Weaver, 1949)” (WOLF, 1999, p. 48, grifos do autor).

apenas do que foi comunicado *em* mim, sobre o outro é exclusividade dele, porque a interação e o compartilhamento não formam uma ligação fixada, visto que é fluida, cheia de espaços.

Da mesma forma que a comunicação, em termos teóricos, a fotografia também percorreu caminhos por diversos campos do conhecimento. No acervo da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, período que consideramos de transição da tecnologia fotográfica analógica para a digital, encontramos pesquisas que tratavam das primeiras máquinas digitais com abordagem de questionamentos éticos, estéticos, e sobre os impactos sociais que poderiam surgir. As pesquisas mostraram que o abandono dos aparelhos analógicos começava a modificar a relação do humano com a fotografia que surgia, e quais seriam os rumos dessa relação. Entendemos que, com a tecnologia já consolidada, nossa pesquisa poderia contribuir dando certa continuidade a estas preocupações.

A fotografia entra nos espaços de interação e mediação com o mundo como um processo criativo. Antes de a foto existir, de forma material ou imaterial, ela passa por um processo de criação, e é esse enfoque que buscamos ao tratar da fotografia no campo da comunicação. De acordo com Jean-Marie Schaeffer (1996), filósofo francês da arte da linguagem: “a imagem fotográfica é, em sua especificidade, a resultante de um uso do dispositivo fotográfico em sua totalidade. Resulta daí que a própria identidade da imagem só pode ser captada partindo de sua gênese” (SCHAEFFER, 1996, p. 13), para ele, centralizada no dispositivo técnico, para nossa pesquisa, no gesto. Schaeffer recusa a ideia semiológica de que o signo se constitui na emissão, e adota o discurso de que a imagem fotográfica é essencialmente um signo de recepção, quer dizer, ela é uma resultante de uma técnica (*techné*) que, se considerada em si mesma, não é uma mensagem (1996, p. 10). O autor defende que não seria possível compreender a imagem fotográfica definindo-a apenas pelo nível da emissão (mensagem, do latim, *missaticum*, quer dizer enviar), pois o receptor é quem lhe dá sentido. No entanto, hoje recebemos e enviamos mensagens quase simultaneamente, essa é nossa inquietação diante do tema, somos todos, ao mesmo tempo, produtores e observadores das imagens fotográficas a que estamos diariamente expostos, diluindo, de certa forma, a figura do fotógrafo. Os consumidores de imagens passaram a produzi-las, tornando esse processo em uma constante retroalimentação. Essa prerrogativa de observar esse processo poderia entrar em confronto com teorias, tais como a de Schaeffer, mais centradas na tecnologia do que no gesto humano. Por isso, acompanhando debates atuais no meio

acadêmico, vimos que há uma discussão sobre pensar novas perspectivas para olhar a fotografia. Benjamim Picado (2017), pesquisador brasileiro em comunicação, por exemplo, observa que as teorias da fotografia foram construídas majoritariamente por influências dos discursos que enfatizam os dispositivos técnicos de visualização e, por consequência, os aspectos semióticos de indexicalidade. Isso teria levado a um esgotamento das teorias da fotografia, ao que o autor propõe uma necessidade de delinear outros destinos para tais teorias, já que há uma centralidade dessas teorias no campo das artes, o que desfoca a “experiência” da imagem. Diz ele: “Proponho um diagnóstico (...), partindo desses sintomas e identificando essa ‘interrupção’ das teorias da fotografia, em algum lugar entre o índice e o dispositivo” (PICADO, 2017, p. 62, grifo do autor). Tal como Picado, a pesquisadora britânica em antropologia visual, Elizabeth Edwards (2016), afirma existir um potencial a ser explorado para uma teoria expandida da fotografia a partir do entendimento de que a fotografia faz e não apenas do que ela diz, pois “o significado fotográfico não pode, necessariamente, ser explicado tão e somente pelo visual” (EDWARDS, 2016, p. 182). Ambos autores sugerem um caminho que indica um desvio da semiótica, na intenção de valorizar a experiência fotográfica. Como consequência, dizem eles, abre-se uma possibilidade de condução fenomenológica.

Como, então, investigar a fotografia atual sob a perspectiva da comunicação do sensível? Em nossa abordagem metodológica, decidimos por delinear nosso objeto de estudo sobre o gesto fotográfico da forma como se dá atualmente, ação que considera esse modo de produção cíclico: observar, produzir, compartilhar e observar. Diante disso, partindo do pressuposto de que o gesto é uma ação do corpo, definimos três frentes para empreender a discussão sobre o que comporia um gesto: a memória ou o memorizar, a percepção ou o perceber, e a comunicação ou o comunicar. Assim, construímos um *corpus* de pesquisa que, a partir de uma observação em campo, mobiliza conceitos dentro das teorias da fotografia e das teorias da comunicação, realizando recortes ora estreitos, ora abrangentes.

Após introduzir as abordagens comunicacionais e fotográficas, que serão aprofundadas nos capítulos seguintes, nossa intenção aqui também é evidenciar a metodologia da nossa observação de campo, que está apresentada de forma completa como apêndice deste trabalho. A observação de campo se deu a partir de três oficinas de saídas fotográficas, que ministramos em locais diferentes na região central da cidade de São Paulo². A observação das oficinas, que

² Primeira oficina: *Flâneur* audiovisual, na Casa da Imagem, em 2018; segunda oficina: Caminhada do *flâneur* audiovisual, Instituto Moreira Salles, em 2019; terceira oficina e Caminhos Fotográficos, no Sesc Avenida Paulista, em 2019.

se deu de forma não invasiva e sob autorização verbal dos responsáveis institucionais e dos participantes, seguiu o processo de criação das imagens desde as captações dos registros *in loco* até a edição das imagens para o ambiente virtual, com autorização verbal³, visto que se trata de uma observação não invasiva, pelos responsáveis institucionais e pelos participantes.

A proposta era que os indivíduos pudessem compartilhar em meios digitais imagens fotográficas de livre escolha produzidas nas saídas e conversarmos sobre o processo. Na primeira oficina, após a conversa em grupo, textos sobre a figura do *flâneur* foram lidos antes da primeira caminhada, na última etapa, distribuimos um questionário com perguntas de respostas abertas sobre o processo da oficina, sem necessidade de identificação e redigidos manualmente com o tempo que julgassem necessário. A conversa da segunda oficina foi gravada em áudio, com autorização dos participantes, e transcrita⁴ sem identificação individual. E na terceira, as conversas foram estendidas, informalmente e espontaneamente, para as caminhadas, o que reduziu um pouco o tempo para as conversas finais. O recorte dado foi um universo de indivíduos não profissionais da fotografia, com critérios de maioria e de possuir uma câmera de qualquer tipo. O alcance desse público se deu pela divulgação das oficinas, oferecidas gratuitamente, feitas por via digital, em *sites* e redes sociais, e impressa, de acordo com cada catálogo institucional. Logo, a amostra se deu por conveniência: com as variáveis de idade, gênero, escolaridade pré-universitária e universitária, profissionais diversos ativos ou aposentados. Formaram-se grupos de até 18 pessoas, todas interessadas em fotografar sem pretensões profissionais, ainda que já tivessem trabalhado com fotografia.

As saídas fotográficas compreenderam percursos pré-programados, próximos aos prédios de encontro e com horário previamente estabelecido, de acordo com a disponibilidade que cada instituição permitiu. Por questões de tempo e segurança havia um roteiro de caminhada pré-determinado e o exercício de capturar imagens parecia previamente controlado, porém, o que era aparentemente programado, demonstrou vias para a criatividade. Para a produção das imagens não houve roteiro pré-estabelecido, era de livre escolha. Os indivíduos do grupo que possuíam algum contato com fotografia profissional, por já terem trabalhado na área de imprensa, publicidade ou arquitetura, tiveram tendência a uma criação de narrativa pré-roteirizada, mas sempre abertos ao acaso. Porém, a maioria dos participantes tinha interesse na jornada fotográfica sem muitas preocupações do que iriam

³ Esta pesquisa está em conformidade com as Resoluções do Conselho Nacional de Saúde – CNS – nº 466 de 2012 e a de nº510 de 2016.

⁴ Disponível no APÊNDICE.

registrar. Poucos tiveram problemas de operação com seus equipamentos, ao que demos auxílio, também não seguiram instrução para a escolha das imagens fotográficas, o trabalho foi todo focado na produção individual. Os resultados dessa observação de campo foram colhidos, anotados e analisados, separamos para cada capítulo os trechos que nos apontaram vias para discussão sobre o gesto fotográfico, que envolve, ao mesmo tempo, o observar e o produzir imagens.

A figura do *flâneur*, encontrada nos textos de Benjamin, foi o ponto principal do formato das saídas fotográficas, inspirando também os nomes das oficinas. Mike Featherstone, sociólogo britânico, no texto *O Flâneur: a cidade e a vida pública virtual* (2000), traz uma interessante leitura sobre a constituição do *flâneur* na obra de Benjamin, em que afirma sobre a forma do texto benjaminiano ser como a cidade: “A *flânerie* é um método de leitura de textos, para ler os sinais e pistas da cidade. É também um método de escrita, de produzir e construir textos” (FEATHERSTONE, 2010, p. 188). Da mesma forma, segundo o autor, a *internet* se assemelha a uma cidade de dados em que as imagens e textos se organizam e classificam tal como a ordem e a desordem da cidade física” (2010, p. 204). De tal modo, nos inspirando também para nossas anotações, tendo ainda como contribuição as proposições de Sarah Pink (2009), cientista social e antropóloga britânica, que defende uma etnografia sensorial em que o corpo e todas suas sensações se inter-relacionam dentro da pesquisa, permitindo ao pesquisador mais imersão, que podem ser assumidas na narrativa do texto, que pode ser construído de forma não-linear na intenção de guiar o espectador a retroceder e refletir pressupostos, preconceitos e ansiedades de interpretação. Assim, este texto, de modo geral, foi construído a partir das anotações sobre as observações de campo, aproximando, é claro, com as referências teóricas.

Dividimos, então, em três capítulos principais que discutem cada parte do nosso objeto de estudo, o gesto fotográfico, conforme exploramos anteriormente. Como inspiração, tomamos um formato de poesia japonesa, conhecido como haikai, que utiliza elementos para expressar a relação do ser humano e o seu meio, muito utilizado pelo poeta brasileiro Paulo Leminski. Desse modo, na montagem dos capítulos, cada elemento simbólico inspira uma digressão do tema principal a ser discutido, e é seguido de breve relato sobre a oficina a partir das anotações sobre as observações de campo, seguidos por contribuições fisiológicas, na tentativa de enfatizar a importância dos órgãos dos sentidos e diferenciando o corpo humano do corpo máquina; e filosóficas, que nos ajudam a prosseguir com as discussões teóricas.

O Capítulo 1, tem a inspiração do elemento céu dos antigos e dos contemporâneos, para pensarmos sobre a memória, e também com referência imagética os trabalhos da artista visual norte-americana, Penelope Umbrico sobre suas coletâneas do sol e da lua a partir de uma rede social. O trabalho de Umbrico possui o padrão de visualidade que temos atualmente: o mosaico. Aproximamos essa forma da visualidade do *Instagram* e do *Atlas Mnemosyne*, criado pelo historiador de arte alemão Aby Warburg na tentativa que ele fez de catalogar a história da arte apenas por imagens. Warburg (2015), através da antropologia, discute sobre símbolos a partir da ideia de *Pathos*, algo que ultrapassa o tempo, a mesma imagem vai ser vista de diferentes modos em períodos diferentes, mas existe algo nela que sobrevive. A intenção deste capítulo é discutir a problemática da memória na fotografia a partir dos conceitos de matéria e memória (1999), de Henri Bergson, comentado por Walter Benjamin (2015). Este traz ainda um dos textos primordiais para as teorias de fotografia (1985) revelando o conceito de aura. Para discutir sobre aproximações à memória de Bergson e a memória digital, temos Roland Barthes, Vilém Flusser, e Lev Manovich, apoiados com observações Rêgis Debray, Etienne Samain, Maurício Lissovsky, Boris Kossoy, Norval Baitello Junior e Susan Sontag, além de Oliver Sacks e Eric R. Kandel. Também compõem à discussão os fotógrafos e artistas visuais Umbrico, Atget, Stieglitz, Wenders e Sander.

No Capítulo 2, trazido pelos mitos japonês e mexicano (asteca) o elemento digressivo é o espelho, objeto de reflexão utilizado para perceber, antes de tudo, a si mesmo. A partir do conceito de percepção bergsoniano, discutimos sobre o corpo que constitui o dispositivo fotográfico de que estamos tratando: corpo humano mais o corpo máquina. Friedrich Kittler (2016) traz um levantamento minucioso sobre o desenvolvimento das mídias ópticas, justificando a importância da visão como o principal órgão humano na constituição das nossas relações e de como o ser humano adaptou-se às suas próprias criações. Nossa problemática se dá quando o corpo humano se associa a uma máquina, no caso aqui fotográfica, não é mais designado como um dominante operacional, apesar de observar o produto e realizar a própria produção. Há algumas nuances para entender essa união de corpo máquina, ao que Vilém Flusser traz sob o conceito de aparelho. Como observações de apoio para nossa discussão estão Jonathan Crary, Hans Belting, Michel Foucault, David Le Breton, Ruth Benedict, Hysayasu Nakagawa, Christine Greiner, Maurice Merleau-Ponty, e as obras de Robert Smithson, Machado de Assis e Guimarães Rosa.

Para o Capítulo 3, que discute a comunicação do sensível, temos o elemento zen para ajudar a pensar o sentir, como contemplação, vivência, gesto de criação. Como uma confluência das discussões dos capítulos 1 e 2, as questões levantadas neste capítulo seguem a trilha do gesto como conhecimento de si, com conceitos de criação, propostos por Bergson, e expressão, por Merleau-Ponty. A experiência do sensível, que se dá no silêncio do espírito, é revelado como gesto comunicativo. A percepção de um tempo aqui-agora, presentificado, é importante para tal experiência, mas por outro lado, pode levar a um esgotamento da percepção em uma busca incessante pelo imediatismo, sem a pausa para o silêncio que a consciência precisa como meio de decantar os estímulos do mundo. Traremos uma discussão que apresenta uma visão sobre o zen como experiência estética por autores como Daisetsu Teitaro Suzuki, Kitaro Nishida, Gusty Herrigel e Eugen Herrigel, ainda relacionando com conceitos de Roland Barthes, Vilém Flusser, Douglas Rushkoff, Siegfried Kracauer, Koral Ward, Joan Fontcuberta. Contaremos também com as obras de Hiroshi Sugimoto, Francis Bacon, Cartier-Bresson e Virginia Woolf.

Cada capítulo, portanto, discute de forma estendida cada parte — memória, percepção e comunicação — do nosso objeto de estudo, o gesto fotográfico, na tentativa de olharmos para o que há de comum nesse gesto já um hábito social, no contexto atual. O Caderno das Impressões que encontra-se na sessão do Apêndice pode ser lido como um texto introdutório, já que a partir dele foram retirados os questionamentos para o texto que foi construído em três capítulos, de forma sequencial e complementar.

CAPÍTULO I - MEMÓRIAS

A memória na fotografia ou a fotografia na memória



1.1. A memória do Universo

Antes de explorarmos o tema principal, vejamos um pouco sobre a relação humana com o céu. A inspiração para este capítulo sobre a memória surgiu a partir de proposições astronômicas e antropológicas sobre uma ideia relativa à memória contida no Universo: no início da história humana, as constelações formaram mapas celestes, auxiliares das navegações, a partir de mensagens divinas. O agrupamento das estrelas, unidas por linhas imaginárias, foi criado a partir de simbologias que contam histórias de deuses, animais e objetos ligados a mitos e crenças. Essa relação ficou reforçada pela construção de monumentos encontrados em várias partes do planeta que podem ser, de acordo com estudiosos do tema, observatórios para previsões de fenômenos naturais e pontos de referência celeste para celebrar manifestações culturais.

A necessidade de compreender o ambiente e explicar a origem da vida fomentou o surgimento da astronomia como campo científico, e também das primeiras simbologias trazidas, inicialmente, por pinturas no interior das cavernas e por narrativas orais. Hábitos de povos antigos que possibilitaram o início de uma cultura visual. Quanto a isso, o historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), também estudioso sobre a relação humana com o cosmos, nos indica a diversidade de simbologias que sobreviveram desde a Antiguidade por meio das imagens que, até hoje, criamos (WARBURG, 2015). Quer dizer, o que era imaginado, poderia ser registrado de diversas formas. Portanto, podemos afirmar que esse imaginário ainda ocupa a mente humana mesmo após as invenções técnicas, tal como o faz a fotografia na atualidade.

Exemplo disso, foi a publicação da primeira foto de um buraco negro, em abril de 2019, pela *National Aeronautics and Space Administration* (NASA). A tecnologia utilizada, uma complexa combinação de equipamentos e decodificação de códigos, permitiu que fosse revelado em imagem um círculo de um intenso alaranjado; essa luz captada pelos telescópios

seria, segundo os pesquisadores envolvidos na descoberta, uma energia de movimentação identificando a margem de um buraco negro. A importância dessa imagem resulta ser considerada sem precedentes, pois, segundo especialistas, até o momento existe pouco entendimento sobre buracos negros. Até então, o conhecimento imagético sobre a estrutura desse elemento celeste era produzido a partir de desenhos, simulações e animações, a partir de cálculos, presentes não apenas na área acadêmica, mas também em produtos do entretenimento audiovisual.

Ainda que haja ineditismo científico, essa não foi a primeira vez possível para visualizar, e ainda imaginar, o Universo a partir de fotografias. Em 1840, John William Draper, professor de química na New York University, realizou um dos experimentos fotográficos lunares precursores na técnica de daguerreótipo⁵. A observação do céu com instrumentos já era conhecida, mas ainda não com imagem fixa. Mais de cem anos depois dessa imagem, com uma câmera fotográfica portátil, o astronauta norte-americano John Glenn, no voo espacial *Mercury-Atlas 6*, partindo dos Estados Unidos, em 1962, realizou as primeiras fotos diretamente no espaço sideral. Logo em seguida, com as missões espaciais do *Programa Apollo* vieram imagens de sucesso, tornando-se populares. Em 1969, a *Apollo 11* levou o primeiro humano a pisar na Lua, o norte-americano Neil Armstrong. Ele e a equipe envolvida na missão produziram imagens fotográficas e de vídeos, exibidos pela televisão.

Muito exploradas pela produção audiovisual, essas imagens ainda servem de referência para estudos e filmes de ficção científica. Por exemplo, a *Blue Marble*, de 1972, realizada pela tripulação da *Apollo 17* produziu uma das imagens mais conhecidas do planeta Terra: um grande círculo azul-claro expondo uma calota polar que se mistura às nuvens brancas que a cercam [Capa do capítulo 1]. Talvez tenha sido o início de uma nova etapa no imaginário popular por trazer uma imagem com tantos detalhes.⁶

⁵ O daguerreótipo foi considerado a primeira técnica bem sucedida de registro fotográfico, obtendo patente, em 1839, para Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Técnica realizada sobre metal polido banhado em prata, onde a imagem é revelada sob vapor de mercúrio.

⁶ Os estudos científicos e o audiovisual estiveram sempre juntos fomentando o imaginário sobre o Universo. Para cada etapa das descobertas científicas, as produções ficcionais trabalharam em paralelo, utilizando da tecnologia disponível para narrar histórias documentais ou fictícias. Em 1902, o francês Marie-Georges-Jean Méliès lançou o filme mudo, colorido à mão, em 35mm, *Uma Viagem à Lua (Le Voyage dans la Lune)*, um marco nos efeitos especiais cinematográficos, baseados nas histórias literárias de Jules Verne e Herbert George Wells. O filme conta sobre a visita de um grupo de cientistas que construíram uma nave para ir à lua, que se revela antropomórfica. O filme *2001: Uma Odisseia no Espaço (2001: A Space Odyssey)*, de 1968, dirigido pelo britânico-americano Stanley Kubrick destacou-se pelos efeitos visuais utilizados associando a história com teorias filosóficas; e a franquia fílmica, dirigida pelo norte-americano George Lucas, *Guerra nas Estrelas (Star Wars)*, de 1977, também tornou-se um marco cinematográfico por desenvolver-se, além dos 12 filme, como um projeto de entretenimento

Atualmente, fotografar as estrelas é possível para qualquer pessoa que possua uma câmera fotográfica, mas é preciso afastar-se dos centros urbanos devido a luminosidade artificial. As pessoas demonstram interesse por fotografar os eclipses solares e lunares, mas principalmente o pôr do sol, como indicam as redes sociais digitais. A relação com o céu tornou-se uma atividade com mediação tecnológica. O tema do pôr do sol inspirou trabalhos da artista visual norte-americana Penelope Umbrico, trazendo uma perspectiva da fotografia no contexto atual. A artista pesquisou fotos buscadas aleatoriamente em uma plataforma de rede social com o assunto que ela considerou o mais fotografado. Os resultados — durante cerca de 10 anos, mas ainda em produção — dessa compilação foram expostos no formato de grandes painéis [Figura 4] que demonstram variações de pontos de luzes e cores, e também a necessidade que temos de contemplar o céu. Nas palavras da artista:

Achei peculiar que o sol, o doador quintessencial de vida e calor, constante em nossas vidas, símbolo da iluminação, espiritualidade, eternidade, todas as coisas inacessíveis e efêmeras, provedor onipotente de otimismo e vitamina D [...] e tão onipresente, esteja agora subsumido à *internet* — este objeto caloroso e singular feito múltiplo no espaço eletrônico da *web* e visto sob a luz fria da tela.

O próprio título se tornou um comentário sobre o uso cada vez maior de comunidades fotográficas baseadas na *web* e num reflexo do conteúdo coletivo delas. E como esse número dura apenas um instante, seu registro é análogo ao ato de fotografar o próprio pôr do sol.

Talvez parte da beleza de tirar uma foto de um pôr do sol seja que, enquanto você o faz, é provável que um milhão de outras pessoas também o estejam fazendo — exatamente ao mesmo tempo. Eu amo essa ideia de prática coletiva, algo em que todos nos engajamos apesar de qualquer preocupação artística, sabendo que houve milhões antes e haverá milhões depois. Embora a intenção de fotografar um pôr do sol possa ser capturar algo efêmero ou afirmar um ponto de vista subjetivo individual — o resultado é exatamente o oposto — por meio da tecnologia de nossas câmeras comuns, experimentamos o poder de milhões de visualizações sinóticas, todas compartilhando da mesma forma, no mesmo momento. Reivindicar a autoria individual ao fotografar um pôr do sol é desvincular-se dessa prática coletiva e, portanto, negar uma grande parte do motivo pelo qual capturar um pôr do sol é tão irresistível em primeiro lugar. (UMBRICO, 2006, tradução nossa).

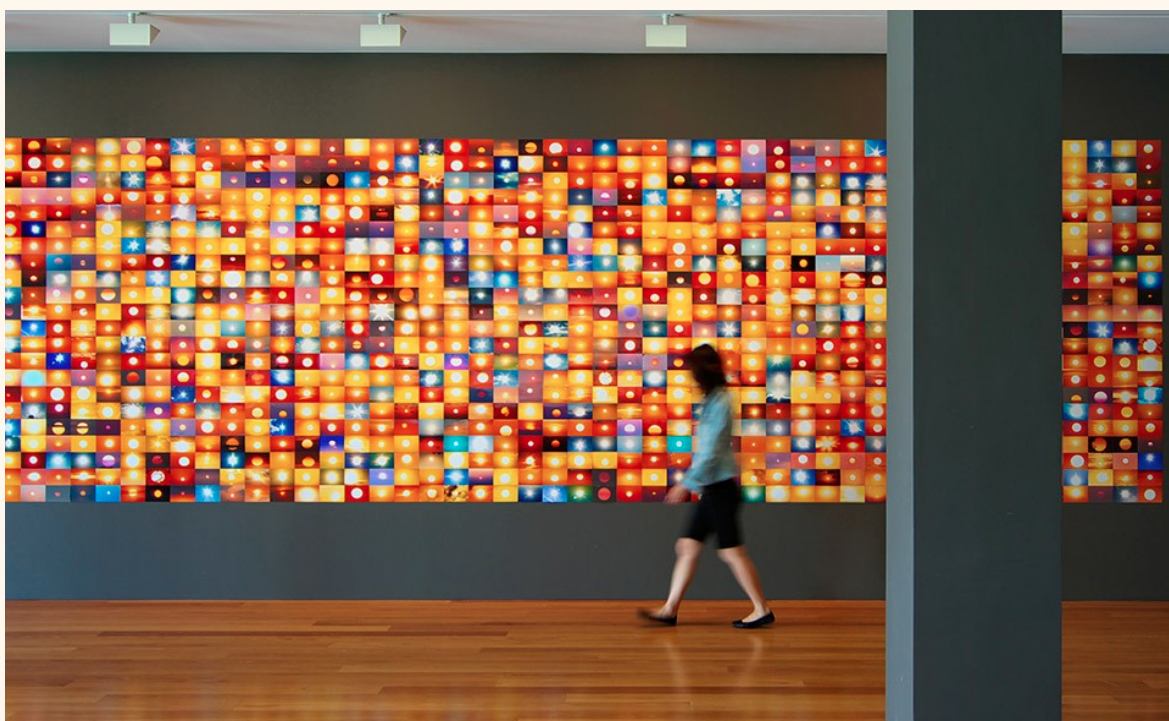
envolvendo diversos produtos. Esses são exemplos de grandes sucessos do cinema que indicam uma vontade de conhecimento *in loco* sobre o Universo, longe de ser assunto específico de cientistas. E talvez, estejamos cada vez mais próximos à realização desse desejo, visto que, na atualidade, já há testes para viagens comerciais ao espaço.

O trabalho de Umbrico apresenta quantidade imensa de imagens similares produzidas diariamente a que estamos expostos, apontando para um tipo de visualidade que se tornou comum atualmente: o mosaico — um agrupamento de imagens combinadas a partir de palavras organizativas (*hashtags*). Indica, ainda, que pode haver algo motivador para a produção de tantas imagens e armazená-las num espaço virtual.

O sistema atual de armazenagem digital também tomou o céu como inspiração: a nuvem é um ícone de memória de armazenamento. Grande parte da produção de imagens fotográficas produzidas atualmente não possui materialidade, por serem digitais — ainda que capturadas em modo analógico —, terminam como digitais em algum momento. O volume de produção é rápido e constante, daí muitas fotos serem apagadas para serem substituídas por novas imagens. Acumulamos para contar histórias por meio das imagens. Apagamos para poder recontá-las. Hoje, ao invés de lermos nas nuvens do céu, jogamos para a nuvem virtual nossas histórias para guardarmos. É pela imagem que contamos, que criamos nossas próprias narrativas, nossas próprias memórias.

Neste capítulo, discutiremos algumas possibilidades para observar com mais proximidade o conceito de memória aplicado ao campo da fotografia. Isso se dá a partir de uma experiência com oficinas de fotografia, acompanhando grupos que tiveram como resultado olhar para sua própria produção e auto-observar o ato de fotografar. Como resultado dessa observação, anterior e posterior às imagens, temos o perceber e o registrar. Portanto, nossa investigação segue um primeiro passo: o que é a memória na fotografia? E também um segundo aspecto: o que é a fotografia na memória?

Figura 4: Penelope Umbrico, *Suns from Sunsets from Flickr*, 2007.



Fonte: *Website* da artista.

1.2. Andanças fotografáveis e memorativas

A produção da fotografia atual está, em grande parte, nas redes sociais digitais, segundo apontou Penelope Umbrico ao expor sua coletânea de imagens. Diante disso, tomamos como uma trilha a seguir na investigação do gesto fotográfico, pressuposto que levamos para nossa observação de campo em oficinas de práticas de saídas fotográficas.

Conversando sobre registrar a história de pessoas que circulam na região central da cidade de São Paulo, criamos o esboço de uma oficina, que viria a se tornar uma série com três delas⁷. De modo espontâneo, surgiu o que seria uma boa oportunidade para observar a relação das pessoas com a fotografia. Havíamos conversado sobre o *flâneur* conhecida figura, que anda a esmo pela cidade, comentada pelo poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) e pelo autor alemão Walter Benjamin (1892-1940). Então, a proposta seria sairmos sem um plano do que registrar, e ainda que coletiva, a jornada seria individual em seus temas e escolhas. Uma conversa prévia de apresentações, acertos técnicos e sobre o que é flânar seriam suficientes antes das saídas.

Definimos os finais de semana para as saídas fotográficas. Aberta ao público geral, a qualquer pessoa interessada em fotografar. Afinal, quem não fotografa hoje em dia? A cidade tem muito a nos contar de sua história nessas caminhadas, contudo, mais ainda, cada fotografia fala sobre o indivíduo que circula e relaciona-se nesse espaço: “A multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao *flâneur* enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor” (BENJAMIN, 2009, p. 39).

Os trajetos escolhidos eram conhecidos e rotineiros para a maioria dos participantes, então a saída fotográfica tornava-se um escape de contemplação, ainda que olhando para os mesmos lugares, assim disseram. Talvez tenha sido de forma parecida que Eugene Atget (1857-1927), fotógrafo francês, saía fotografando as agitadas ruas de Paris da virada dos

⁷ Descritivo completo disponível no APÊNDICE.

séculos XIX para o XX, mas registrando o vazio pouco notado na agitada vida moderna. Por caminhos conhecidos registrava o que lhe chamava a atenção: o silêncio, as luzes apagadas da Cidade Luz, as formas esquecidas: “Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades” (BENJAMIN, 1985, p. 101).

Estimamos um tempo de percurso de cerca de duas horas, mas fazer uma caminhada em grupo predispõe durações diferentes. Por mais que tivéssemos um horário a ser cumprido, cada pessoa tinha seu próprio tempo de observação. É algo aleatório. Por mais que o trecho estivesse previamente definido, não havia qualquer indicação de onde iríamos parar e quanto ficaríamos em determinado lugar. Uma cor, uma forma, um som podem chamar atenção para uma pausa. Ninguém diz que quer parar ou seguir, simplesmente o fazem. Uma pessoa movimenta-se para caminhar, os outros acompanham, revezando-se nesse comando. No resultado das imagens, podemos ver, por exemplo, o mesmo objeto registrado por diferentes ângulos ou do mesmo ponto de vista, mas com outra história de abordagem.

Durante as caminhadas, assim como os participantes, também realizamos alguns registros não apenas como atividade de campo de estudo, mas também daquilo que nos chamou atenção. Certa vez, atravessamos um viaduto e de repente, tal como uma percepção invertida da mobilidade, um espaço abriu-se entre as ruas revelando uma luz clara que os prédios antes pareciam abafar. A impressão era de que uma nuvem fina, atravessando aquele espaço, nos acompanhava. Feito o registro, adicionamos a foto no conjunto exposto para o grupo, a pedido de todos sobre nossa participação.

Certamente, uma das grandes referências desta pesquisadora, enquanto fotógrafa, para este tema das nuvens é o norte-americano Alfred Stieglitz (1864-1946) e sua série *Equivalentes* (1923-1934) [Figura 5]. Um trabalho que ficou conhecido pelo registro experimental sobre o céu, com domínio técnico ele jogava junto ao abstrato. Há certa ousadia no trabalho de Stieglitz por insistir no registro de algo, até então, difícil de ser captado em detalhes, já que a tecnologia das câmeras fotográficas da época, sem uso de telescópio, permitia apenas um céu pouco definido nas fotos. Sobre esta prática ele diz:

Tenho que ter experimentado algo que me comove, e está começando a tomar forma dentro de mim, antes que eu possa ver o que é chamado de 'formas'. As formas, como tais, não significam nada para mim, a menos que eu esteja sentindo algo dentro de que um equivalente aparece, na forma externa. Para outras pessoas, as formas muitas vezes parecem ter interesse em si mesmas. Para mim, tudo isso não tem nada a ver com *fotografia*. Tem a ver

principalmente com o que é meramente pictórico. (NORMAN, 1960, p. 36, grifos do autor, tradução nossa).

Particularmente, acreditamos que as nuvens carregam mensagens passageiras, ainda que seja a chuva. Fazem pensar no efêmero. Por isso, fizemos uma foto. Mas quando a mesma nuvem apareceu na foto de um participante perguntamos a ele o porquê ou o que exatamente chamou sua atenção para o registro. Silêncio. O jovem que pouco falou durante as caminhadas apenas mostrou suas fotos com entusiasmo. Não havia nada demais naquela nuvem, mas não soubemos dizer, exatamente, porque fizemos. Nem ele. Diante disso, talvez, o que sabemos ao ver algo para fotografar é que apenas fotografamos.

Para as saídas fotográficas não foi exigido equipamento ou habilidades técnicas específicas. Logo, apareceram câmeras de todos os tipos, desde as analógicas até os *smartphones* mais atuais. Quando falamos sobre isso, para conhecer as possíveis necessidades técnicas, apareceram preocupações de não conseguir resultados satisfatórios, ainda que não tivéssemos discutido o que seria uma boa imagem, nem tecnicamente, nem por juízo de gosto. Pode ser que estivessem apegados à crença de um domínio técnico. No entanto, apesar disso, todo mundo fotografa justamente pelo acesso facilitado à tecnologia, em uso automático ou com pouco domínio. Tal como afirma o autor espanhol Joan Fontcuberta sobre a descentralização da imagem pelo uso facilitado trazido pela tecnologia. Comentando sobre a saída de fotógrafos profissionais que trabalhavam fixos em um dos principais jornais de Hong Kong, caso muito emblemático, pois diversas empresas de comunicação tomaram a mesma atitude na época (2011), em virtude da pouca verba e de muita oferta de imagens fotográficas que circulavam gratuitas, realizadas por fotógrafos amadores e *smartphones* em sua maioria, cobrindo os mesmos assuntos que os fotógrafos profissionais:

Já nos anos sessenta, Marshall McLuhan profetizou o papel preponderante dos *mass media* e propôs a iconosfera como modelo de aldeia global. A diferença é que na atualidade culminamos num processo de secularização da experiência visual: a imagem deixa de ser domínio de magos, artistas, especialistas ou profissionais a serviço de poderes centralizados. Hoje, todos nós produzimos imagens espontaneamente, como uma forma natural de relacionar-nos com os demais, a pós-fotografia se erige numa nova linguagem universal. (FONTCUBERTA, 2011, s.p.).

Os resultados das oficinas mostraram três perspectivas: o olhar de estranhamento, o olhar de reconhecimento e o olhar de renovação. Ou seja: uma imaginação que cria a partir

daquilo que reconhece como memória. A foto, ainda que documento de um instante, é produto de uma performance corporal que atua vivenciando os espaços mediados pela câmera, sem a preocupação de que a foto exista ou se reproduza, quer dizer, muitas vezes, faz-se uma foto para apagar ou utilizar a câmera apenas para olhar um mundo em enquadramento. Sobre enquadrar para observar o mundo, o cineasta alemão Win Wenders, em depoimento ao documentário *Janela da Alma*, de 2001, faz uma reflexão: "Sem os óculos tenho a impressão de ver demais. Eu não quero ver tanto, quero ver de forma mais contida". Ainda sobre o ato de ver, Wenders complementa: "Felizmente, a maioria de nós é capaz de ver com os ouvidos, de ouvir e ver com o cérebro, com o estômago e com a alma. Creio que vemos em parte com os olhos, mas não exclusivamente" (JANELA, 2001). Nesse mesmo filme, o neurologista inglês Oliver Sacks (1933-2015) explica que "[...] as percepções, sensações e experiências são carregadas de emoção pessoal. A emoção fica codificada na imagem" (2001). De fato, acreditamos que assemelha-se ao que buscamos realizar quando fotografamos: vemos o mundo não apenas com os olhos, mas com o corpo.

A agitação da vida moderna prejudicou a contemplação, mas a atração pelo céu ainda permanece e esse interesse é demonstrado de modo coletivo e numeroso nas redes sociais digitais. Podemos dizer que a história da relação humana com o Universo ainda reverbera mesmo com a mediação tecnológica, seja para confirmar ou para fomentar a imaginação. Conforme exposto no relato das oficinas, há um indicativo de que a escolha do que se fotografa reside entre o repertório e a sensação do momento, ou seja, o acionamento da memória é inevitável. Vejamos quais dimensões a memória pode nos trazer em momentos do fazer fotográfico.

Figura 5: Alfred Stieglitz, *Equivalents*, 1926.



Fonte: *Website* de The Metropolitan Museum of Art.

1.3. Dimensões materiais e imateriais da memória

1.3.1. Contribuições fisiológicas

Nesta seção procuramos entendimentos a respeito do funcionamento fisiológico da memória, com ênfase na percepção visual. Nossa intenção não é dissociar a fisiologia da filosofia, pois fica claro que um conhecimento se apóia no outro, mas olhar mais de perto o funcionamento orgânico, muitas vezes base para desenvolvimentos tecnológicos.

Oliver Sacks autodefinido como neuroantropólogo (1997), demonstra em suas publicações relatos de estudos sobre as condições da visão, estimulado, talvez, por sua aproximação com o laboratório de fotografia desde a infância (2011). Seu trabalho apresenta, de forma literária, os casos dos pacientes, tornando-se conhecido, inclusive, por inspirar adaptações para roteiros de cinema⁸, devido à sensibilidade com que apresenta seus registros clínicos.

Os trabalhos de Sacks, ainda que não acadêmicos, nos mostram quanto o avanço da tecnologia possibilitou as investigações do cérebro. Boa parte dos seus estudos foram focados nas disfunções da memória provocadas por diversos tipos de causas. Sua inovação metodológica, denominada por ele de neurofenomenologia do *self*, era dar aos pacientes espaços para relatarem seus próprios distúrbios de fala, de linguagem, de percepção, de visão, expondo suas dificuldades diante das falhas no corpo humano e suas sensações. Os relatos, posteriormente, eram transformados em livros, criando instigantes narrativas literárias — incluindo seu próprio caso de perda de memória e distúrbios visuais que sofreu ao longo de sua vida, descrevendo como um paciente de si mesmo.

⁸ *Awakenings*, de 1990, dirigido pelo norte-americano Penny Marshall; e *At First Sight*, de 1999, dirigido por Irwin Winkler.

Da mesma forma, o neurologista e psiquiatra austríaco, Sigmund Freud (1856-1839), propunha a fala como forma do processo de cura de seus pacientes, passando a investigar as causas como origens psicológicas e não exclusivamente orgânicas, como até então acreditava-se. Foi, principalmente, a partir dos trabalhos de Freud que o conceito de inconsciente entrou para o campo científico, compreendendo que os danos cerebrais afetam o corpo e a mente, reverberando na identidade e na personalidade do sujeito (SILVA, 2011). Sacks retoma esse procedimento afirmando que a neurologia clássica e a neuropsicologia precisavam avançar para uma neurologia da identidade, já que ele entendia que as doenças neurológicas são um sintoma produzido pelo corpo na tentativa de preservar a identidade do sujeito como ela foi constituída (SILVA, 2011). Assim como Freud, Sacks diagnosticava seus pacientes a partir do relato deles, considerando não apenas o distúrbio, mas também todo o contexto.

Outra contribuição recente para as investigações neurológicas foram os estudos do neurocientista austríaco, Eric Richard Kandel, sobre a modificação e importância das sinapses neurais no processo de aprendizagem e memória, premiando-o com um Nobel de Fisiologia ou Medicina, em 2000. Buscando apoio também na psicologia, que, segundo ele, acabara por abandonar as contribuições biológicas, sua motivação era “a pergunta sobre *como* a memória é armazenada, que permanecia sem resposta” (KANDEL, 2009, p. 154, grifo do autor). A psicologia, uma ciência baseada na descrição do comportamento usava termos abstratos como memória de curto e longo prazo, que agora Kandel e sua equipe estavam a ponto de descobrir esses termos a partir da fisiologia.

A pesquisa investigou como se estabelece a memória por meio da transmissão de sinais entre células nervosas no cérebro humano. Partindo da premissa de como a memória se estabelece, seu maior objetivo, diz ele, foi ligar a psicologia à neurobiologia unificando a ciência da mente e a ciência do cérebro. Os resultados, após 45 anos de investigação, mostraram que o comportamento se deve a uma resposta por estímulos repetitivos de neurotransmissores, podemos dizer: a resposta do corpo por meio de gestos. Uma percepção gera uma memória de curto prazo, um armazenamento de informações que fica arquivado com possibilidade de ser estimulado. Para permanecer como uma memória de longo prazo é preciso uma conexão psico-emotiva, sendo bioquimicamente responsável a dopamina ou a serotonina.

Kandel afirma que uma carga emocional é responsável por alterar os genes das células nervosas, alterar os seus genes de expressão que foram incentivados a dar vida a novas conexões sinápticas. Essas, sob circunstâncias apropriadas, podem persistir durante toda uma existência. Em um filme documentário sobre sua pesquisa, ele afirma: “A memória é a cola que liga nossa vida mental. Torna possível que eu me lembre do que fiz nesta manhã, do que fiz semana passada, do que fiz há seis anos. Ela nos permite dar continuidade à nossa vida” (SEEGER, 2008).⁹ Nossos órgãos dos sentidos ainda que anatomicamente constituídos da mesma forma, não possuem as mesmas experiências de existência para funcionarem, eles absorvem os estímulos e o processo em que retornam como memória exigem o esforço da criação, tal como explicita Kandel:

Como Tennessee Williams escreveu em *The milk train doesn't stop here anymore*, descrevendo isso que hoje chamamos de memória explícita, “alguma vez lhe ocorreu [...] que a vida é toda ela memória, exceto pelo momento presente que passa por nós com uma rapidez tão grande que mal conseguimos apanhá-lo? Realmente, são tudo lembranças [...] exceto pelos momentos passageiros”.

Para todos nós, a memória explícita torna possível que nos lancemos no espaço e no tempo e evoquemos eventos e estados emocionais que desapareceram no passado, mas que continuam de algum modo a viver em nossas mentes. Contudo, evocar uma lembrança episodicamente não importa o quanto ela seja importante não é como olhar uma fotografia num álbum. A recordação é um processo criativo. Acredita-se que aquilo que a mente armazena é apenas uma porção nuclear da memória. Ao ser recordada, essa porção nuclear é então elaborada e reconstruída, com subtrações, adições, elaborações e distorções. Quais são os processos biológicos que nos possibilitam recapitular nossa própria história com tamanha nitidez emocional? (KANDEL, 2009, p. 740).

As pesquisas de Kandel e Sacks deixam claro que a memória é algo entre o corpo físico, no qual interligam-se transmissores por meio de substratos e estímulos, e o corpo mental, em que acontecem os pensamentos, as emoções e constituições do indivíduo. Influenciados por estudos psicológicos, elaboraram suas investigações para o corpo do ponto de vista fisiológico. Vejamos, então, alguma contribuição do ponto de vista filosófico.

⁹ Da mesma forma que Oliver Sacks, Eric Kandel motiva-se em sua pesquisa pela sua própria história de vida, entendendo que os relatos propostos pela psicanálise também servem à outros campos científicos, pois há fundamentos biológicos na individualidade que estão ligados às emoções. O entrecruzamento de sua trajetória intelectual e história pessoal, lembrando a infância em Viena durante o Holocausto, que reverbera em sua pesquisa, foi relatado no livro de sua autoria *Em busca da memória: o nascimento de uma ciência da mente* (2009), e também em um filme documentário, *Em busca da memória (Auf der Suche nach dem Gedächtnis)* (2008), dirigido pela diretora alemã Petra Seeger.

1.3.2. Contribuições filosóficas

Para nos ajudar a pensar sobre essas possibilidades de criação na memória, ou podemos dizer, vazios criativos, seguiremos com o autor francês Henri Bergson (1859-1941), que dedicou grande parte de sua obra, principalmente, às discussões sobre as relações do corpo humano com o tempo. Junto à biologia, acompanhou de perto as discussões em neurologia e psicologia de sua época, ambas áreas que estavam em pleno desenvolvimento na virada dos séculos XIX para o XX.

Seu objetivo maior era tratar sobre a experiência da temporalidade mais do que o conceito de tempo. Para isso, em suas primeiras publicações, Bergson manifesta uma preocupação em que seria necessário, antes de tudo, pontuar a diferença de natureza entre grau e gênero, entre grandeza e intensidade. Em sua tese de doutorado, escrita em 1889, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, diz: “[...] toda discussão entre os deterministas e seus adversários implica uma confusão prévia entre duração e a extensão, a sucessão e a simultaneidade, a qualidade e quantidade” (BERGSON, 2020, p. 16). Logo, ele encontra essa confusão no que os psicofísicos elaboram como percepção de espaço e de tempo. Há uma diferença de gênero entre a memória do corpo e a memória do espírito¹⁰, para ele, a memória de fato. Essa diferença foi exposta por ele por meio do funcionamento da neurofisiologia e da psicologia, ciências que estudam a cognição do comportamento. As ações motoras habituais são a memória do corpo, quer dizer o cérebro ao ser estimulado devolve uma resposta que é reorganizada no corpo, dentre elas os movimentos motores que, se constantemente repetidos, tornam-se hábitos.

Para desenvolver seu conceito de memória, dedica-se ao processo de rever algumas proposições da psicologia, mas não sem críticas, para buscar entendimento sobre a consciência que manifesta noções distintas entre o que é qualitativo e o que é quantitativo, psicológico e fisiológico, duração e extensão, para, então, partir para uma discussão sobre o tempo. Revisou autores gregos, e dentre os que mais o influenciaram para tratar questões

¹⁰ O conceito de espírito em Henri Bergson possui o significado de algo que está ligado à consciência, algo que é imaterial, uma faculdade humana que é sensível e inteligível ao mesmo tempo. O espírito, segundo ele, seria a própria memória. Esse conceito é bem explorado em seu livro *Matéria e Memória*: “Este livro afirma a realidade do espírito, a realidade da matéria, e procura determinar a relação entre eles sobre o exemplo preciso, o da memória” (BERGSON, 1999, p. 1).

sobre o espírito, a percepção e a memória, a partir da consciência¹¹ encontrava-se Plotino, como ele mesmo destaca:

A verdade é que Plotino é o único dos filósofos antigos que procurou elucidar esse conceito de consciência, estudar o fato da consciência independentemente do pensamento, e teve que criar para si mesmo uma terminologia: daí algo de canhestro e algumas hesitações. Mas seu pensamento é claro. Se damos à palavra consciência seu sentido de algo que tende para a forma pessoal, seu sentido corrente, então está fora de dúvida que a alma universal é inconsciente (BERGSON, 2005b, p. 49).

A categorização de tempo, que Bergson enreda, parte do princípio de que uma qualidade psicológica possui natureza diferente de uma quantidade fisiológica, assim como a psicologia científica, conforme vimos anteriormente. Ele faz uma diferenciação entre a vivência temporal e a espacial: o corpo externo, superficial, seria uma representação espacial, a constituição de um eu social, a matéria; e o corpo interno, aprofundado, reflexivo de nossos estados internos, seria a memória. Possuímos estas duas constituições psíquicas interligadas, respectivamente, com o tempo cronológico, que pauta a vida social; e com o tempo da duração, de ordem interior, psíquica. Em suas palavras: “O tempo pode ser adequadamente representado pelo espaço?”. — Ao que respondemos: sim, se se trata do tempo transcorrido; não, se estamos nos referindo ao tempo que transcorre” (BERGSON, 2020, p. 135). O primeiro possui natureza quantitativa, característica numérica, portanto, divisível. Para Bergson, essa é a definição de tempo concreto, um tempo que é espacializado, pois é pelo espaço que precisamos ordenar os eventos. O segundo, o tempo da duração, ao contrário, é a definição do tempo real, não há ordenação exata e nem divisões, tudo acontece de uma vez, portanto está sempre em movimento. É no estado da consciência onde ocorrem as sensações e sentimentos, em que há grandeza de intensidade, mas não se pode calcular. Esse tempo de pura duração constrói sua própria realidade interna, sendo, para ele, o tempo real. A duração é um estado psicológico que relaciona-se diretamente com o mundo por meio da percepção. Portanto, antes de atravessar a inteligência, a duração cria um sentido pré-linguístico, podemos dizer uma expressão primeira, pois assim como uma imagem ela não é linear; é apreendida no movimento.

¹¹ Bergson baseia-se, criticamente, em estudos científicos para elaborar suas proposições filosóficas. No entanto alerta para a relação relativa em que se fundamenta o pensamento científico, ao qual a filosofia não se submete. Portanto, sua ideia de consciência — onde convivem consciente e inconsciente — foi construída a partir do entendimento de extensão e duração.

Bergson nos auxiliou a constituir a metodologia desta tese ao sugerir que o conhecimento é adquirido na mudança, em seu próprio movimento, e que não se deve fracionar a experiência. Sentir esse movimento é quando acessamos o tempo como duração, de ordem psicológica. Ao diferenciar os conceitos de espaço e tempo, ele traz uma elucidação na forma de apreensão do mundo utilizando o mecanismo da fotografia e do cinema para explicar seus conceitos. Ainda que sua teoria tenha sofrido influência da psicologia e da neurociência, criticava a psicofísica que defende a representação do espaço, em fatos psicológicos sucessivos, isolados, medidos por escalas. O que Bergson esclarece é que não é possível quantificar o que tem natureza qualitativa, não é possível medir os dados da consciência. Quando sinto algo é por intensidade e não por grandeza, é a intensidade do que eu sinto que me transforma. E ela não pode ser reproduzida, o que eu sinto, sinto em intensidades baixas ou altas diante de um momento que não vai se repetir, por isso, só existe o tempo presente, que é, na verdade, um amálgama temporal. Essas sensações são guardadas na memória e possivelmente resgatadas em algum momento que minha percepção as acione. Essas impressões, diante da minha relação com o mundo, também vão constituir aquilo que em mim é superficial e o que é profundo, onde está minha natureza, aquilo que me individualiza, que constitui minha identidade, meu ponto de vista no mundo.

As batidas do meu coração podem ser medidas, mas a intensidade do quanto eu amo, não. Eu apenas sinto que amo, e a forma como eu sinto tem a ver como eu percebo o mundo, apreendido tal como se captura uma imagem na fotografia. Fazer essa distinção de quantidade e qualidade é importante para entender a proposição de Bergson a seu método intuitivo, em que a problemática filosófica deve ser posta em termos qualitativos, sem deixar de considerar as quantificações. O que ele denomina Intuição Sensível considera as formulações de investigação inseridas no conceito de duração, que ele propõe, quer dizer, o conhecimento — os estímulos que eu recebo codificados pelas sensações e pela razão — acontece de forma não-linear, de uma vez, tal como uma imagem. Portanto, devemos pesquisar inseridos no movimento, porque é só o que existe. A reflexão posterior é que vai me ajudar a depurar o que foi sentido, capturado na percepção. Para ele, é o sentir que auxilia o refletir, e não o contrário. Eu sinto, depois eu penso.

A partir desse conceito de duração, Bergson investigou a distinção entre corpo e espírito, e como a memória se configura entre um e outro. Trilhou o caminho dos primeiros fenomenólogos com suas afirmações sobre percebermos o mundo com o corpo completo e

indivisível. Apropriando-se de suas consultas em neurociência, entende que não podemos sentir o mundo diretamente como ele é, nossa relação com os objetos é mediada por nosso corpo, responsável por transmitir as sensações, por sua vez, transformadas em impulsos elétricos para o cérebro e, em representação ou em imagens, para a memória (BERGSON, 2020, p. 13).

As lembranças, pertencentes ao espírito e produzidas por experiências já vividas, podem ser constantes, usuais, hábitos motores sendo, assim, chamados de memória do corpo. Caso contrário, ao não se conservarem no cérebro, tornam-se inconstantes, sem uso para o sentido motor, serão apenas armazenadas no espírito, existindo virtualmente como passado, e podendo, futuramente, presentificarem-se como contemplação. Portanto, a memória da matéria, proveniente do corpo, possui natureza diferente da memória do espírito:

No que concerne à memória, ela tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil. Mas não é tudo. Ao captar numa intuição única momentos múltiplos da duração, ela nos libera do movimento de transcorrer das coisas, isto é, do ritmo da necessidade. Quanto mais ela puder condensar esses momentos num único, tanto mais sólida será a apreensão que nos proporcionará da matéria; de sorte que a memória de um ser vivo parece medir antes de tudo a capacidade de sua ação sobre as coisas, e não ser mais do que a repercussão intelectual disto. Partamos, pois, dessa forma de agir como do princípio verdadeiro; suponhamos que o corpo é um centro de ação, um centro de ação somente, e vejamos que consequências irão decorrer daí para a percepção, para a memória e para as relações do corpo com o espírito. (BERGSON, 2006, p. 266).

Para entender o funcionamento da memória que, em princípio, entende-se estar fisiologicamente localizada no cérebro, Bergson pesquisou muito em psicologia e neurologia, para entender o funcionamento bioquímico cerebral, na tentativa de provar pela ciência o que diz sua filosofia. Também esteve atento a teorias de outras áreas, por exemplo, a teoria da relatividade, e as tecnologias fotográficas e cinematográficas, principalmente pelo viés das artes. Essas influências permeiam a construção dos seus conceitos de tempo, memória e percepção.

Conforme vimos anteriormente, a pesquisa do neurocientista Kandel, realizada anos depois das proposições de Bergson, provaram que muitas reações do corpo têm raízes nas emoções, na forma psicológica de agir do cérebro. Portanto, corroboram as distinções e processos da memória anunciados por Bergson. Aponta que a forma como nomeia e se

representa sentimento e sensação deve ser distinta já que possuem naturezas diferentes. Um desejo torna-se uma paixão, diz ele, quando pouco a pouco aumenta nas profundezas da consciência, onde os elementos psíquicos não se justapõem. Eis uma mudança de qualidade e não de grandeza: "Você se apercebe de uma paixão profunda pelo fato de os mesmos objetos já não produzirem mais as mesmas impressões" (BERGSON, 2020, p. 21). O que Bergson procurou fazer foi estabelecer as características da relação entre corpo e espírito, trazendo a temporalidade diante da espacialidade. Passado, presente e futuro coexistem assim como a luz e a sombra. A seguir, apresentamos conceitos influenciados pelas proposições de tempo e memória bergsonianos em teóricos que contribuíram com conceitos que permearam as teorias da imagem, e por consequência, da fotografia.

1.4. Aura e o isso-foi: pretérito imperfeito

As investigações de Henri Bergson sobre a manifestação da memória inspiraram produções fora do campo filosófico. Em uma interpretação sobre esse tema, Walter Benjamin, analisa a obra *Em Busca do Tempo Perdido*, escrita em 1913 pelo francês Marcel Proust (1871-1922), um romance contado a partir das lembranças do narrador:

Matière et mémoire determina a essência da experiência na *durée* de tal modo que o leitor tem de dizer a si próprio: só o poeta pode ser o sujeito adequado de uma tal experiência. E foi, de fato, um poeta que pôs à prova a teoria da experiência em Bergson. A obra de Proust *À la recherche du temps perdu* pode ser lida como a tentativa de reconstituir por via sintética a experiência, tal como Bergson a entende, nas condições sociais de hoje — já que a sua reconstituição por via natural é uma coisa com a qual cada vez menos poderemos contar. (BENJAMIN, 2015, p. 69).

Proust, leitor de Bergson, transpôs o conceito de duração para o que chamou de memória involuntária. Relata, em um trecho do romance¹², uma lembrança infantil a partir de detalhes únicos: ao comer uma *madeleine* foi surpreendido por sensações da memória que

¹² “Fazia já muitos anos que, de Combray, tudo que não fosse o teatro e o drama do meu deitar não existia mais para mim, quando num dia de inverno, chegando eu em casa, minha mãe, vendo-me com frio, propôs que tomasse, contra meus hábitos, um pouco de chá. A princípio recusei e, nem sei bem porque, acabei aceitando. Ela então mandou buscar um desses biscoitos curtos e rechonchudos chamados *madeleines*, que parecem ter sido moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. E logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte igualmente sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitivamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? Onde apreendê-la? Bebi um segundo gole no qual não achei nada além do que no primeiro, um terceiro que me trouxe um tanto menos que o segundo. É tempo de parar, o dom da bebida parece diminuir. É claro que a verdade que busco não está nela, mas em mim. Ela a despertou, mas não a conhece, podendo só repetir indefinidamente, cada vez com menos força, o mesmo testemunho que não sei interpretar e que desejo ao menos poder lhe pedir novamente e reencontrar intacto, à minha disposição, daqui a pouco, para um esclarecimento decisivo” (PROUST, 2003, p. 27-28).

invocaram um momento comum, tornando-o especial. Sentiu-se traído pelos olhos, já que, ao ver o doce francês, as lembranças permaneceram perdidas e só o encontraram quando sentiu o sabor.

Benjamin vê na memória involuntária proustiana um contraponto à memória deliberativa de Bergson, esta trata de um reconhecimento atento aos objetos, em contrapartida ao “que não depende da vontade” (BENJAMIN, 2015, p. 68). Ainda que, para Benjamin, pareçam distintas formas de pensar a memória, ambos falam de um corpo que experiencia o mundo dando espaço às sensações.

Ao que tudo indica, é essa influência que Benjamin leva para seu conceito de *aura*, um tipo de experiência autêntica que, como veremos mais à frente, foi ideia apresentada de forma difusa ao longo de sua obra, em muitos de seus textos compilados e publicados postumamente. Muitos pesquisadores dedicaram-se ao conceito de aura benjaminiana, no entanto, o próprio autor não aprofundou sua explicação.

Foi também pela literatura e pelo tema do paladar que Benjamin trouxe a ideia de aura de uma forma que lembra a *madeleine*, de Proust. Em uma publicação com pequenos textos referentes às anotações cotidianas de um pensar filosófico, — como destaca o próprio autor —, na série de crônicas sobre o ato de comer, o conto *Omelete de Amoras*, datado no original por volta de 1928, traz um melancólico rei ávido a provar a omelete de amoras “tal qual havia provado na mais tenra infância” (BENJAMIN, 1995, p. 219). Ao contar sobre o momento específico a que teria comido, pede ao seu melhor cozinheiro que a prepare sob o risco de que ordenará sua morte se não o fizer. Apesar de conhecer a receita, o cozinheiro prefere morrer, já que não conseguiria “temperar com tudo aquilo que, naquela época, nela desfrutastes” (1995, p. 219). Esse conto, além de indicar sobre o que posteriormente chamou de aura, demonstra a crítica de Benjamin a Bergson sobre a falta de contextualização, de não trazer à tona considerações sobre a memória social e histórica. Conforme afirma:

Matière et mémoire, uma das primeiras obras de Bergson, destaca-se dessa literatura como um monumento que claramente a ultrapassa, mantendo, mais do que as outras, a relação com a investigação exata, nomeadamente ao se orientar pela biologia. O título mostra que a estrutura da memória é por ele considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência. De fato, a experiência é matéria da tradição, na vida coletiva como na privada. Constitui-se menos a partir de dados isolados rigorosamente fixados na memória, e mais a partir de dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória. Aliás, de modo nenhum é intenção de Bergson atribuir um lugar histórico específico à memória. Pelo contrário, rejeita toda e qualquer determinação histórica da experiência. Com isso evita sobretudo aproximar-se

daquela forma de experiência de onde nasceu a sua própria filosofia, ou melhor, contra a qual ela se perfilou. É a experiência inóspita e cegante da época da grande indústria. (BENJAMIN, 2015, p. 68).

Em textos que datam mais à frente, o conceito de aura começa a tomar forma e entra nas publicações em que Benjamin discute as problemáticas sobre a modernidade e a tecnologia, argumentando que a aura se esvai à medida que a tecnologia avança. O interesse dele estava na aparição da memória, conforme relata a filósofa alemã Hannah Arendt (1906-1975), sobre a vida e obra do autor:

Benjamin tinha paixão pelas coisas pequenas, até minúsculas [...]. Para ele, a dimensão de um objeto era inversamente proporcional à sua significação. E essa paixão, longe de ser um capricho, derivava diretamente da única concepção de mundo que teve uma influência decisiva sobre ele, a convicção de Goethe sobre a existência fática de um *Urphänomen*, um fenômeno arquetípico, uma coisa concreta a ser descoberta no mundo das aparências, na qual coincidiriam “significado” (*Bedeutung*, a mais goethiana das palavras, é recorrente nos textos de Benjamin) e aparência, palavra e coisa, idéia e experiência. Quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria poder conter tudo sob a mais concentrada forma. “Quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria poder conter tudo sob a mais concentrada forma; daí seu deleite em que dois grãos de trigo contivessem todo o *Shema Israel*, a essência mesma do judaísmo, a mais minúscula essência aparecendo na mais minúscula entidade, de onde, em ambos os casos, tudo o mais se origina, embora em significado não possa ser comparado à sua origem. Em outras palavras, o que desde o início fascinou Benjamin nunca foi uma idéia, foi sempre um fenômeno. “O que parece paradoxal em tudo que é, com justiça, chamado de belo é o fato de que apareça” (*Schriften*, vol. I, p. 349), e esse paradoxo — ou, mais simplesmente, a maravilha da aparência — sempre esteve no centro de todas as suas preocupações”. (ARENDR, 2008, p. 313-314).

Em seu texto *Pequena História da Fotografia*, de 1931, Walter Benjamin carrega as marcas da tradução da obra de Proust (LISSOVSKY, 1995, p. 31), sintetizando muitas ideias que foram posteriormente trabalhadas de forma mais extensiva, e, ao mesmo tempo, marcou uma importante referência nas discussões sobre teoria da fotografia. Resultado de muita pesquisa que absorveu de livros sobre o tema, diálogos e coleções de fotos de diversos fotógrafos, e proximidade com autores que o influenciaram, tais como com o escritor alemão Sigmund Kracauer (1889-1966), e também com a fotojornalista e escritora francesa Gisele Frèund (1908-2000), pioneira em publicações sobre temas que discutiam a relação da fotografia na sociedade.

O motivo da realização do texto foi para celebrar o centenário da fotografia. Nessa pequena apuração sobre seus 90 anos de existência, sua intenção era apresentar a ascensão e declínio da fotografia através de um debate histórico e filosófico. Benjamin analisa a fotografia sob a ótica de crítico e historiador social, mas não deixa escapar suas validações nos campos da arte e da comunicação. O historiador e pesquisador em comunicação brasileiro, Maurício Lissovsky, explora extensamente o texto de Benjamin, colocando o autor tal qual um escavador que utiliza métodos arqueológicos de análise para a exploração da memória como meio de procura das vivências. Uma escavação que busca não apenas os fatos, mas que o faz como uma exploração cuidadosa de tudo que o cerca (LISSOVSKY, 1995, p. 25).

Benjamin apresenta provocações para um campo teórico da fotografia, valorizando as primeiras técnicas fotográficas, por exemplo, o daguerreótipo por possuir alta definição técnica da imagem fotográfica. A nitidez das imagens era assustadora, trazia tamanha veracidade do que foi retratado que, segundo ele, poderia substituir em definitivo os quadros de pintura que, segundo ele, já não despertavam mais a aura pelos retratos, mas ainda na representação de paisagens. Seria esse, então, o grande diferencial da fotografia: revalorizar o retrato, o rosto.

Por muito tempo os retratos pintados representavam famílias abastadas, mas foram parar nos museus, devido a não despertarem mais nada senão a técnica do pintor, levando o interesse específico para o campo das artes (BENJAMIN, 1985, p. 93). O retrato em fotografia, por outro lado, passou a ser guardado da mesma forma que se guardavam as joias da família, já que o daguerreótipo produzia peças únicas. Esse tipo de armazenamento demonstra o cuidado em preservar a imagem como memória, de preservar algo de si para futuras gerações. Algo único que deve ser preservado, como possibilidade para uma aparição quando visto, rememorado, quando contemplado. Essas proposições sobre a fotografia, Benjamin discorre envoltas ao conceito de aura, ao que menciona comentando as fotografias de Atget, feitas em Paris:

Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar em repouso numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós,

ou antes, das massas é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. (BENJAMIN, 1995, p. 101).

Esse mesmo trecho foi repetido em *A obra de arte e sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1995, p. 170), publicado pela primeira vez em 1936, em que comenta sobre o declínio da aura devido às tecnologias trazidas com a modernidade, motivando transformações nas faculdades perceptivas humanas que precisaram adaptar-se a novos aparelhos óticos. Benjamin traz exemplos da aura como uma experiência singular diante da natureza — talvez por isso ele destaca a presença da aura nos quadros de paisagens —, por outro lado, seu foco de discussão recai sobre críticas à industrialização colocando a fotografia como precursora da reprodutibilidade técnica, desvanecendo o efeito aurático. Até aqui, entendemos que para a aura benjaminiana, se contida no objeto, o problema seria a tecnologia e não a técnica fotográfica em si, antes guardada como uma joia agora é distribuída como uma réplica. O retrato em daguerreótipo, por exemplo, tecnologia que não permite reprodução, seria objeto aurático da técnica fotográfica, já que a aura não pode ser reproduzida, por ser experiência autêntica, conforme dito anteriormente.

Reproduzir a natureza, enquanto paisagem, seria tarefa da pintura que, como produto de arte, ainda lhe cabia a aura. Talvez justamente por ainda manter a presença da natureza, distante do que representa a paisagem urbana com a industrialização. A aura ainda pode ter sua aparição nos retratos, na imagem vívida que preserva, de certa forma, a natureza no olhar humano.

O termo aura (do latim, sopro) foi levado da fisiologia para a filosofia pelo filósofo alemão Ludwig Klages (1872-1956). Utilizado para descrever um halo de um corpo, Klages ressignifica ao descrever a cena da mata que via pela sua janela, tal como a visão dedicada de um botânico, mas de repente, a imagem que vira tantas vezes torna-se única quando vista por sua alma (MARCONDES FILHO, 2009, p. 43). Tal como dizia Henri Bergson, o tempo dessa visão contemplada pela alma é duradoura, não se pode distinguir se curta ou longa.

Benjamin comenta sobre Klages e o psiquiatra Carl Jung nas cartas que escreveu a Adorno, demonstrando interesse pelos temas por eles tratados e que tiveram ressonância em sua obra (BENJAMIN, 2015). Essa influência está, não apenas na forma como escreve, mas também no que revela em seus textos. Nas histórias sobre suas experiências com haxixe, adicionadas a textos sobre o tema, escritos por amigos e médicos, e também apresentadas

como relatórios (BENJAMIN, 1984), Benjamin apresenta suas ideias sob uma névoa onírica. Diversos autores encontraram nesses relatos muitos esboços de seus conceitos, como apontado por Olgária Matos (2014) e Maurício Lissovsky (1995), principalmente no que se refere a ambiguidade ao descrever sobre a aura ora como presença na arte, dando uma atmosfera de sacralizar a imagem, ora como presença em todas as coisas (MATOS, 2014).

Tal como Klages, Benjamin trabalha a ideia de uma aparição repentina desperta de dentro para fora, como reviver uma experiência ainda que não se lembre exatamente a qual lembrança pertence. Diante do objeto que ao ser olhado, contemplado, afirma o que está longe, no passado, marcado na alma¹³ (memória); e ao mesmo tempo o que está perto, no presente, marcado no corpo (matéria).

Ao aproximar a discussão sobre a aura ao campo das artes, Benjamin faz uma distinção entre observar a fotografia como arte e da arte como fotografia. Propõe uma investigação a partir da esfera das funções sociais, ao que destaca, poucos estariam interessados (BENJAMIN, 1994, p. 104). Para ele, a fotografia modificou o olhar que damos ao mundo, e isso interferiu também no modo de conceber as obras artísticas. E segue afirmando que o válido é a própria experiência de fotografar, o fazer fotográfico a serviço do conhecimento, que seja como uma ferramenta para a sociedade pensar a si mesma, essa função deve estar acima de qualquer proposta a que um contexto de arte comercializa (BENJAMIN, 1994). O que interessa para o autor são as discussões dos efeitos da modernidade, o que produzimos como memória coletiva, sendo a fotografia um exemplo dessa modernidade que mobiliza a sociedade.

Podemos dizer que, para Benjamin, há dois caminhos que se confluem para pensar a memória. Um é o da memória coletiva; o outro o da aura, a memória pela experiência individual, a partir da atmosfera que envolve o objeto percebido. Essas memórias são transmitidas através do objeto que carrega tudo aquilo que lhe confere autenticidade. Tudo que o constitui para que seja uma obra original está na sua materialidade, uma vez que os materiais pertencem a determinada época, em que as marcas do tempo que corroem o material estão carregadas de história, de memória, sendo elas que o permitem ser o que é aqui-agora. Por isso a reprodução técnica elimina o que há de único. Por esse motivo, diz ele, uma autenticidade enraizada numa tradição, mas presentificada, “que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN,

¹³ Alma e espírito são faculdades da mente que possuem diferenças conceituais, pois cada autor tem suas particularidades de entendimento. Nesse caso, podemos dizer que a alma é a parte da mente que acompanha a vida do corpo, se ele morrer ela morre; o espírito está ligado à parte da mente que se conecta com um ímpeto universal, ao que Henri Bergson chama de “*elã vital*”.

1985, p. 167, grifo do autor). Para Benjamin a presentificação não seria possível sem o objeto original, como na omelete de amoras que pode sempre ser refeita pela mesma receita, mas não pode carregar a experiência de quando foi experimentada pela primeira vez. A relação observador-obra foi abalada pelo instantâneo fotográfico que veio junto com a modernidade.

Na trilha de Benjamin, o semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980) desenvolveu seus conceitos sobre fotografia partindo da divisão desses dois procedimentos da memória. Marcando a ideia de tempo distante, traz a expressão “isso-foi”¹⁴, aparentemente uma ideia contrária ao aqui-agora¹⁵ também proposto por Benjamin. Esse conceito tem um desdobramento que aproxima-se da aura benjaminiana: o *punctum* (individual) e o *studium* (coletivo).

Em *A câmara clara*, publicado em 1980, Barthes mediante uma fenomenologia “desenvolta”, quer dizer, “livre arbítrio de análise” (BARTHES, 1984, p. 38), faz um relato que parte das lembranças despertadas por fotografias afetivas. Sua motivação é o sentimento de luto por sua mãe e uma fotografia em particular, ao qual ele não expôs no livro, mas descreve o que o comove: sua mãe, quando criança, em um Jardim de Inverno.

Ainda que Barthes não participasse da cena fotografada, já que sua mãe era ainda uma criança, ele foi despertado por uma lembrança evocada a partir de um elemento que consta na foto. Ele diz que havia nele “um sentimento não seguro quanto a lembrança” (BARTHES, 1984, p. 104), assim como na memória involuntária de Proust; ele não re-experenciou o momento porque não tinha essa lembrança, mas sim o afeto por sua mãe, ou seja, pois o luto é uma perda, um sentimento de incompletude. A foto de sua mãe é uma memória coletiva, do mundo,

¹⁴ O tema da fotografia esteve presente em outros textos, em *A câmara clara* — livro de publicação póstuma, o último escrito por Barthes — parece haver uma mudança de posicionamento, pois neste livro, ainda que enraizado na semiologia, permite um olhar fenomenológico a partir de suas emoções e sensações diante de uma imagem fotográfica. “Observamos que, no texto de 1961, [A mensagem fotográfica] Barthes já aponta para a importância da ligação entre a fotografia e o fato ocorrido ou gerador. Beceyro salienta o fato ocorrido, “o fato real que preexiste à fotografia”, fato esse que pode ser o embrião do isto-foi, conceito que só surgiria cerca de quinze anos depois, em *A Câmara Clara*. Vale salientar uma importante sutileza: no texto de 1961, Barthes liga a fotografia ao fato real que preexiste à fotografia, enquanto que o isto-foi corresponde ao próprio instante que pode ser congelado, embalsamado no ato fotográfico. (...) A mensagem primeira é a significação artística desta fotografia, e que a única maneira de compreendê-la é, esquecendo-nos de vez de toda referência ao fato real que existe antes da foto (a chegada ou partida de um barco em algum lugar, ou quicá um momento do trajeto), proceder à análise específica da estrutura da fotografia, estudando os elementos desta estrutura. Esquecermos-nos da analogia e começar a mover-nos no campo da estética. (BECEYRO, 2005, p. 18)” (CONTESSA, 2014, p. 26).

¹⁵ Aqui-agora é uma experiência de ordem psicológica ligada ao sensorial da mesma forma que o tempo como duração, em Henri Bergson. Retomaremos o tema nos capítulos seguintes.

que só pertence a ele através do objeto da foto, mas o afeto é sua memória individual, a memória do espírito.

Assim, ele tenta no livro, de certa forma, replicar essa observação como uma fórmula para todas as fotografias, elegendo algumas por critérios particulares. Barthes separa, então, dois elementos de análise ao assumir uma observação como espectador (*Spectator*). O *studium*, na esfera do coletivo, aproxima-se dos estudos interpretativos de imagens. Ainda que passe por filtros pessoais, o *studium* engaja todo o repertório de conhecimento sócio-cultural do espectador. Por esse elemento, conseguimos categorizar as imagens fotográficas para, então, interpretá-las — tal como a memória social, em Benjamin. O *punctum*, afeta o individual, que mexe com o repertório emocional, a evocação do “isso” que “foi” torna-se presentificado, choca-se com *studium* saindo da racionalidade, ou seja, é algo que chama a atenção sem que você saiba o porquê, em primeira instância.

No livro de Barthes, passagens da obra de Proust constam como citações diretas para abordagens que fazem referência à memória involuntária, no caso, aplicada à fotografia. Isso fica tão evidente que o pesquisador em antropologia belgo-brasileiro Etienne Samain, analisando os textos barthesianos sobre fotografia sob a perspectiva da antropologia visual, sugere renomear *A câmara clara* para “Em busca do olhar perdido — em alusão a obra proustiana *Em busca do tempo perdido*. Samain diz que Barthes já delineava seus conceitos até que chegaram a seu último livro na forma de *studium* e *punctum*: “Entre o olhar ‘sobre’ o mundo e o ‘nosso’ olhar, sempre peculiar, deve existir uma parceria — assim penso, como antropólogo — ainda possível” (SAMAIN, 1998, p. 124, grifo do autor).

Para Samain, os temas explorados por Barthes em fotografia desdobram-se em dois percursos: “primeiro a busca da ‘significação’ na fotografia, a interrogação em torno do *studium*, em torno dessa ‘máscara’ cultural que toda fotografia oferece e com que se apresenta. Em seguida, será a procura da ‘significância’, da essência, da fotografia, de seu *punctum*, ‘esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me modifica, me fere). Reviravolta da fotografia quando, desta vez, ela olha para mim, e no seu espelho, interroga minha própria existência. (SAMAIN, 1998, p. 132).

O *punctum* explora o plano da memória pessoal, na esfera da história de vida das pessoas por meio do inconsciente. Isso pode nos indicar que não seria possível o *punctum* ser o mesmo ponto de atenção para qualquer *Spectator* que observa uma mesma foto. Há também a possibilidade de existir para um e não para outro. O *studium*, ao contrário, pode ser visto de

forma comum, no sentido coletivo, por ser re-tratação da cultura — tratar novamente, fazer um re-trato.

Barthes e Benjamin explicitam que a forma de abordagem à análise da fotografia a que se dedicaram foi a de um observador das imagens, de um espectador e não de um operador. Quer dizer, para ambos está posto que, à época em que escreveram, todas as pessoas tinham, de certa forma, acesso à fotografia. Eles comentam fotografias de fotógrafos conhecidos sem entrar no mérito da produção de arte, pois dizem serem esses profissionais com um conhecimento específico aos quais ambos desconhecem. O que passa pela análise são as imagens produzidas, pois a questão maior para eles seria como recebemos essas imagens.

Diante de tal posicionamento dos autores apenas enquanto observadores que não produzem fotografia, até que ponto podemos considerar as questões por eles levantadas, visto que atualmente todos produzem fotografia? Dadas as mesmas considerações de consumo anteriores no que diz respeito ao acesso à fotografia, hoje a câmera mudou seu formato e tornou-se ainda mais popular. Ainda que a aquisição de equipamento fotográfico passe por uma questão de poder aquisitivo, há um acesso tecnológico facilitado pela câmera em aparelhos como o telefone celular que é muito popular.

Ambos, Benjamin e Barthes, consideram o contexto em que vivem, entendendo que a fotografia é precursora de uma forma de pensar o mundo de modo intermediado. Benjamin parte de seu texto *Pequena história da fotografia* para outras discussões considerando o efeito da modernidade. O conceito de aura serve como um guia que não se deve perder de vista. Acompanha Charles Baudelaire em sua definição: "a Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável" (BAUDELAIRE, 1996, p. 22).

No final deste texto, Benjamin questiona sobre a legenda se tornar a parte mais essencial da fotografia, ao que Barthes, como uma continuidade, fez em suas análises: em *A câmara clara*, livro em que despede-se de suas discussões, a fenomenologia barthesiana movimentou diálogos expostos no formato de legendas das fotos que analisou, demonstrando que "a realidade é a sombra do mito" (SAMAIN, 1998, p. 130), pois, podemos dizer, os mitos são memórias imaginadas da realidade. Samain acrescenta que o mito e a fotografia são instrumentos a serviço da tentativa humana de dizer a realidade, a vida e a morte. Esses três elementos são individuais, no entanto construídos coletivamente pela cultura.

Os conceitos de aura aos de *punctum* e *studium* demonstraram pontos que aproximam-se da compreensão da memória em Bergson, ainda que partindo de uma visão cultural coletiva ou individual — pois aprendemos culturalmente sobre os afetos. A seguir, nos aproximamos do campo da antropologia para abordar a memória do ponto de vista cultural.

1.5. Memória cultural: arquivologia e antropologia do gesto

A memória é abordada pela ciência e pela filosofia com compreensões biológicas, fisiológicas e socioculturais; como conservação e recordação. Desde os filósofos gregos, Platão e Aristóteles, por exemplo, as questões que envolvem a memória eram buscadas no sentido de identificar onde se conservam as emoções e os pensamentos, se ativos ou passivos, como são e como funcionam. A psicologia trata das persistências que conservamos na memória por meio das experiências, e então tornam-se comportamentos e hábitos.

Vimos que a memória pessoal, das experiências individuais, e a memória social, dos hábitos sociais, são parte do mesmo processo, tanto no plano das ciências como da filosofia. As ciências sociais ocuparam-se da memória como hábito, o que basicamente quer dizer observar os gestos que reproduzimos nos processos de socialização, seus efeitos individuais e coletivos. Dentro dessa perspectiva, a fotografia aparece como instrumento a serviço dos hábitos sociais, disponibilizando-se aos interesses das notícias¹⁶ e informações, por exemplo, sobre moda, turismo e aos conflitos de guerra, uma área que teve muito espaço para a fotografia. Foram áreas que trouxeram momentos de grande expansão tecnológica e de acessibilidade fotográfica.

Sobre o tema da guerra, a filósofa norte-americana Susan Sontag (1933-2004) faz uma crítica aos efeitos que podem causar essa instrumentalização da fotografia ao ato moderno de ver, utilizando caminhos percorridos por sociólogos e também por Walter Benjamin e Roland Barthes. Sontag observou fotografias comuns feitas por viajantes, turistas, fotógrafos de guerra, ou da violência como hábito, como constata. Como *Spectator*, a fotografia nos ensina a ver, é o modo de ver do mundo moderno, é como experimentamos as coisas, memorizamos colecionando fotos como forma de colecionar o mundo (SONTAG, 2004).

¹⁶ A definição de notícia, no campo das comunicações, passa pela transformação de um fato, que pode ser individual ou social, para algo de interesse genérico, passando por validação em termos econômicos, políticos, e outros aspectos (Marcondes Filho, 2009, p. 360).

Reunimos fragmentos do mundo. Nas palavras de Boris Kossoy, pesquisador brasileiro em fotografia: “as fotografias mostram [...] frações do real visível de outrora que foram selecionadas para os devidos registros: os recortes da primeira realidade na dimensão da vida” (KOSSOY, 1989, p. 98). A segunda realidade, para ele, é o documento, “memória cristalizada”, defendendo a ideia de que as imagens não podem informar ou emocionar se nada se conhece sobre o contexto histórico particular da origem desses documentos. Portanto, tal como defendia Benjamin, quando preservamos nossos documentos fotográficos estamos preservando um tipo de conhecimento cultural, o registro não apenas do assunto, do motivo, mas também de uma tecnologia e de uma estética características de uma determinada época, o que também constitui participação para a memória cultural de uma sociedade, de suas simbologias. Então, seria possível que as imagens fotográficas passassem por ressignificações, gerando outros sentidos além daqueles que documenta? Para refletir sobre esse questionamento, seguiremos a indicação que entende os objetos como vias de transmissão, a memória preservada como documento — tal como entende a arquivologia, ramo da ciência da informação.

De acordo com o que discutimos anteriormente, nossa memória funciona, de modo fisiológico, por meio de conexões neurais, onde ocorrem as transmissões dos elementos químicos necessários, para que o corpo possa ter uma reação. Esse procedimento estaria ligado a uma parte imaterial, o espírito, a mente que dá vida ao cérebro. Nosso corpo está o tempo todo realizando conexões internas e externas, e as afetações são em maior ou menor intensidade no plano fisiológico e no plano psicológico.

A palavra documento origina-se no latim, do termo *docere* (ensinar) associado ao termo *mentem* (mente). Portanto, documento é uma forma de transmitir conhecimento, informação. Com esse princípio, áreas como a arqueologia e a antropologia se desenvolveram, considerando que qualquer objeto pode ser fonte de informação, nos ensinar algo sobre uma época, desde o início da humanidade existiram diversos tipos de documentos, que podem ser observados sob a perspectiva de diversas áreas do conhecimento.

Régis Debray, filósofo francês, identificou períodos que marcam determinados tipos de transmissão cultural. Considerando o suporte e a forma de transmissão, ele fez um levantamento pela perspectiva da História da Arte, e dividiu três períodos: o período da Logosfera, em que a transmissão de conhecimento era feita por oralidade (a Palavra) e seguiu o caminho da escrita; o da Grafosfera, transmissão pela imprensa; e o da Videosfera,

transmissão por imagens técnicas. Em todas elas, a imagem tem presença com importâncias e regimes diferentes (DEBRAY, 1989). Segundo ele, atualmente vivemos o período da Videosfera, que trouxe não apenas a imagem por si só, mas também a velocidade de transmissão, ou seja, há de se considerar a forte participação da computação. Para ele, “o poder da imagem está na capacidade de produzir efeitos ou modificar costumes” (DEBRAY, 1989, p. 109). O que Debray ressalta é que trata-se de observar a forma como recebemos as imagens por meio de suportes de transmissão cultural, tal como propõem os fundamentos da mediologia, uma corrente de estudos concentrada no mundo dos signos, particularmente, sobre como os símbolos são transmitidos a partir da mudança provocada no meio social.

A verificação de Debray gira em torno dos canais de transmissão da cultura, voltados, principalmente, para uma análise na alteração do campo das artes. De forma que, tendo iniciado as imagens como representações míticas, elas desembocam na Videosfera reorganizando as artes, com a criação de uma nova poética através dos meios eletrônicos de comunicação. Debray afirma que a fuga da aura, de que falava Benjamin, causada pela reprodutibilidade técnica, se confirmou (DEBRAY, 1989, p. 63). Atualmente, segundo ele, há um processo de “dessimbolização”: quanto menos simbolismo a obra apresenta tanto mais é dada sua importância ao artista.

Sob o ponto de vista do campo da comunicação, atualmente discute-se o período da Mediosfera, uma análise sobre a alteração que esses canais de transmissão provocam na esfera das regiões do pensamento extracorpóreo, área onde circulam as substâncias do pensamento (noosfera). Segundo Malena Contrera, pesquisadora brasileira em comunicação, trata-se da esfera do imaginário gerada pelos meios de comunicação, o espaço onde circulam os pensamentos coletivos (noosfera) tem sido modificado pela tecnologia eletrônica mercantilizando o imaginário e o separando da experiência concreta do mundo (MARCONDES FILHO, 2009, p. 329). O imaginário coletivo sofre alterações pela mediação dos meios de comunicação, a luz na *noosfera* tornou-se sombra na Mediosfera.

Tanto a Videosfera como a Mediosfera apontam para o caminho de um falso encantamento do mundo devido a “dessimbolização”, como destaca Debray, ou ainda, conforme Contrera: “a perda gradativa da complexidade simbólica e metafórica do pensamento humano, que é substituída pela literalidade” (MARCONDES FILHO, 2009, p. 330). Debray define o termo simbólico a partir do grego, em que o antônimo exato do símbolo é o diabo: aquele que separa: “Dia-bólico é tudo o que divide, sim-bólico tudo o que aproxima”

(DEBRAY, 1989, p. 61). Trata-se de uma aproximação entre o céu (divino) e a terra (humano), em que desde o início da expressão humana a imagem exerceu a relação de junção desse encontro (1989, p. 47), que se dava por meio de mitos e ritos.

Logo, na atualidade, segundo esses autores, estamos num período dia-bólico, desassociado do divino, distante dos mitos e ritos, devido a uma dessacralização através da imagem, por isso as imagens foram dessimbolizadas. Por outro lado, devido às interferências midiáticas, as imagens distantes do divino, sacralizaram-se elas próprias, propiciando uma devoção à imagem pela imagem. Diante disso, existiria uma perda ou afetação na transmissão da memória cultural, já que o sim-bólico foi abandonado.

Ao que tudo indica, as concepções de Debray foram influenciadas pelo historiador de arte e arqueólogo alemão Aby Warburg (1866-1929). Warburg apontou uma possibilidade de estudo da cultura visual como memória por meio de um projeto chamado *Atlas Mnemosine*¹⁷ (WARBURG, 2015), onde as imagens fotográficas foram reunidas em painéis temáticos sem uma linha temporal histórica, as imagens são como fragmentos agrupados pela aproximação icônica apresentada em cada painel.

Mnemosine é a deusa grega da memória e da linguagem, filha de Urano (céu) e Gaia (Terra), mãe das musas inspiradoras das artes e das ciências. Essas últimas foram as inspirações que mobilizaram a metodologia de Warburg, em história da arte e arqueologia, para olhar imagens por meio de imagens fotográficas. Sua intenção, segundo estudiosos do autor, foi deslocar o foco do estudo do simbolismo das formas nas obras de arte para a aparição das marcas como ícones da psique.

Essa proposta de abordagem teve origem na arqueologia, quando da descoberta dos primeiros fósseis, em 1802: “a disciplina que os estudava era a iconologia: um conhecimento dos vestígios” (LISSOVSKY, 2014, p. 317). Warburg, então, uniu duas áreas da sua formação intelectual analisando as pinturas renascentistas por vias arqueológicas para a arte, mas não como objetos ou como técnicas, e sim o que é transmitido e de que forma — meio e mensagem. O interesse de Warburg estava em utilizar as próprias imagens para visualizar uma memória da cultura. As imagens, ainda que em suportes diferenciados, mantêm algo que carregam ao longo do tempo, são elas os meios de transmissão. Sua coleção foi composta por imagens fotográficas de diversos tipos, agrupadas no *Atlas* por critério de afinidades. Warburg vê na fotografia a possibilidade de investigação das marcas da psique humana: “A fotografia foi

¹⁷ O título original em alemão é *Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas de imagens *Mnemosine*, em tradução literal). Optamos por seguir a tradução dos textos que consultamos.

a última e mais poderosa das tecnologias de reprodução impressa que favoreceram a migração de imagens, cuja difusão só fez multiplicar-se desde a Renascença” (LISSOVSKY, 2014, p. 320).

A palavra atlas também possui origem na mitologia grega: *Atlas* foi um titã punido com a condição de suportar o peso dos céus em seus ombros. Essas aproximações mostram-se importantes para entender o pensamento de Warburg, pois ele também utilizava conhecimentos da astrologia para compreensões da relação do ser humano com o mundo. O nome e formato escolhidos demonstram a construção de um pensamento em mosaico, em hiperlink, constelativo [Figura 6], conforme ele mesmo descreve:

O *Atlas Mnemosine* pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento.

A *Mnemosine*, com seu alicerce de imagens (caracterizadas no *Atlas* por meio de reproduções, a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação de estilo.

Uma consideração comparativa como essa precisou limitar-se (especialmente em virtude da carência de estudos preliminares de síntese sistemática nesse domínio) à investigação das obras completas de uns poucos tipos principais de artistas, ainda que tentando conceituar o sentido desses valores expressivos armazenados em forma de memória como uma função técnica e espiritual plena de sentido — e isso por meio de uma investigação sociopsicológica aprofundada e penetrante. (WARBURG, 2015, p. 366).

O *Atlas* foi montado sob painéis de madeira, medindo 1,5 metros de largura por 2 metros de altura, recobertos com um tecido preto fosco onde foram reunidas cerca de 900 imagens, de formatos, tamanhos e assuntos variados, mas principalmente fotografias em preto e branco, distribuídas entre 79 painéis originalmente expostos em sua biblioteca, chamada Biblioteca Warburg das Ciências da Cultura, localizada em Hamburgo, cujos materiais foram transferidos para o Instituto Warburg, em Londres, em 1933, na ocasião da invasão antissemita.

Etienne Samain (2011) faz uma análise do último painel, Painel 79, remontado por Warburg, demonstrado em publicações impressas póstumas. Contendo 22 imagens fotográficas, em preto e branco, que reproduzem pinturas, afrescos e xilogravuras datando do renascimento florentino e recortes de ilustrações jornalísticas referentes a acontecimentos do começo do século XX. São imagens de imagens, “duplicações, ‘duplos’, pequenos fantasmas que

pretendem conversar entre si, com ele e conosco [...] postas sobre um tabuleiro de jogo de xadrez, que vão começar a se mover, se deslocar nas mãos e sob os olhos dos jogadores que somos” (SAMAIN, 2011, p. 11).

Figura 6: Aby Warburg, Painel 79, *Atlas Mnemosyne*.



Fonte: *Website* The Warburg Institute

A proposta de Warburg destaca a imagem como fonte de conhecimento genuíno da cultura, não apenas de uma sociedade em particular, mas da humanidade. Pesquisando a imagem no movimento, observando seu anacronismo como uma atualização da memória cultural e social. Para ele, antes do caráter simbólico social, seria necessário buscar o conhecimento "sociopsicológico", ou a simbologia psicológica da expressão humana: os engramas¹⁸ (marcas).

A montagem do *Atlas Mnemosine* ocorreu de 1924 a 1929, no espaço de sua biblioteca. Foi sua última obra e permaneceu inacabada, já que os painéis eram constantemente remontados em novos agrupamentos. O texto que deveria acompanhar o *Atlas* também não foi finalizado. No entanto, ainda que pouco divulgado, seu pensamento teve continuidade com os historiadores de arte austríacos Fritz Saxl e Ernst Gombrich, e com o alemão Erwin Panofsky, sendo retomado por pesquisadores contemporâneos, desde a década de 1960, a propósito de publicações inéditas relacionadas a seus textos (GINZBURG, 1989, p. 41).

A produção intelectual de Warburg é comumente exposta junto às suas experiências de vida, por ter apresentado o texto que deu origem a seu método, durante uma sessão junto a seu psiquiatra, estudioso da psicologia existencial, na tentativa de ser liberado de um sanatório suíço; ao que obteve êxito. A conferência aconteceu em 23 de abril de 1923, intitulada: *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte*, seguido de comentário de capa *Materiais para uma psicologia da religiosidade primitiva*.

Tal como Walter Benjamin e seus textos produzidos sob efeitos de haxixe, Warburg escreveu sob efeito de suas perturbações fóbicas que o levou a internação. Leopoldo Waizbort comenta, na abertura do livro de Warburg que compila os principais textos do autor em português, *História de fantasmas para gente grande - Escritos, esboços e conferências* (2015), que Warburg fez uso dessa conferência para expurgar o que o atormentava, “pois a magia, assim como a ciência, é um poder que conjura o desconhecido e o imprevisível” (WARBURG, 2015, p. 17).

Seu pensamento já esboçava conceitos desde a publicação de sua tese de doutorado, *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*, em 1893, na Universidade de Estrasburgo. Apresentou um trabalho que comparava as pinturas mitológicas de Botticelli e suas aparições na literatura e na teoria da arte na época em que foram feitas. Aqui, já há o

¹⁸ Expressão utilizada pela fisiologia e pela psicologia para designar as marcas ou traços permanentes em um tecido nervoso ou psique humana.

delineamento do que iria tratar como símbolo, no sentido de aproximação — tal como reviu Debray.

Certamente observou os objetos originais, dado o círculo de intelectuais e a alta aristocracia a que pertencia, mas demonstra as reproduções fotográficas de gravuras, desenhos, sarcófago, poemas, pinturas, medalhas, e outros tipos de imagens consultadas, estudando as variedades de formas; as repetições e ausências dos figurativos; a contextualização histórica; sem descrição técnica e análise de composições materiais porque seu interesse estava na apresentação das figuras e nos gestos humanos, que demonstravam atualizarem-se a cada repetição. Warburg identificava uma origem icônica para as imagens que observava, os gestos apresentados nas imagens traziam essas informações. Comparando um poema de Homero com uma pintura de Botticelli comenta:

A ação transcorre, na pintura, da mesma forma que no poema, exceto que, no quadro de Botticelli, a Vênus (também em pé sobre a concha) cobre os seios com a mão direita, e não com a esquerda (como na poesia), segurando com esta os longos cabelos junto ao corpo [...].

O esforço ostensivo, que se manifesta uniformemente tanto no poema como na pintura, em capturar os movimentos transitórios dos cabelos e trajas corresponde a uma corrente dominante nos círculos artísticos do norte da Itália desde o primeiro terço do século XV [...]. (WARBURG, 2015, p. 32-33).

Warburg afirma que sua intenção era “esclarecer o que, na Antiguidade, ‘interessava’ aos artistas do *Quattrocento*” (WARBURG, 2015, p. 27), e como resultado apresentou quatro pontos que se referem a projeções inconscientes nas obras “como esboço idealizador” do artista. O que ele destaca é que há um inconsciente coletivo manifesto na forma expressiva individual, que passa também pelo formalismo da história da arte, esse também construído pelo coletivo. O que o poeta ou o pintor captam na dinâmica do movimento da situação observada é transposto em gestos que podem ser reconhecidos através dos tempos. Diante disso, diz:

A energia da disposição poética é, para nós, tão intensamente palpável porque a energia do contexto real (que historicamente relutamos tanto em perceber) comunica-se conosco justamente na energia do movimento de renúncia que atua idealizado e recobrando o real de enigmas. (WARBURG, 2015, p. 86).

Seus textos posteriores tratam de temas referentes a antiguidade italiana e alemã, astrologia e cosmologia, destacando um gosto pela temática da mitologia e dos rituais pagãos. Seus escritos mais conhecidos, a propósito da conferência no sanatório, tratam do ritual da serpente que presenciou ao visitar os índios *pueblos* na região do Novo México e Arizona, nos Estados Unidos, em 1896. Sua motivação foi escapar “do vazio da civilização do leste americano” (WARBURG, 2015, p. 257).

Interessante destacar que a palestra foi apresentada baseada em fotografias que o próprio Warburg fez. O texto é a transcrição de sua apresentação em que as imagens, acompanhadas por palavras, foram apresentadas. Warburg destaca que as fotografias lhe servem de apoio à memória remota dessa viagem, além de serem um demonstrativo de uma cultura que não pode se aprofundar devido à falta de conhecimento do idioma. As imagens registraram aquilo que não pode ser dito, ou o que é dito sem palavras, elas lhe apresentaram o simbólico de outra cultura que, posteriormente, concluiu serem simbologias da base da existência humana.

As fotos que apresentou em sua conferência são todas em preto e branco, com alto contraste e boa definição, em sua maioria, típicas da tecnologia disponível na época. Suas fotos reproduzem a estética antropológica que já estava em desenvolvimento. O que fazia um historiador da arte numa tribo afastada? Comportava-se como um antropólogo, mas seu pensamento de arqueólogo buscava vestígios e rastros da cultura. As imagens mostradas destacam a figura humana na vida cotidiana, seus objetos, seus ambientes de socialização, ornamentos, rituais, e um desenho, recebido de um índio, sobre uma representação cosmológica que levou Warburg a uma epifania: a serpente como ligação da terra ao cosmos. Ele identificou que a serpente desenhada aparece sob outras formas, desde escadas em diversos ambientes, ornamentos, cerâmicas, e até nas danças. Em suas anotações, compara com a aparição da serpente na arte Antiga: “isso nos dá uma ideia de como o mito e a prática mágica se entremeiam no homem ‘primitivo’” (WARBURG, 2015, p. 236).

Essa ideia das (re)aparições sígnicas o levaram, certamente, à construção do *Atlas*. O texto *Introdução à Mnemosine*, datado de 1929, mesmo ano de seu falecimento, foi publicado em 1936, por Ernst Gombrich. O texto, tal como seus painéis, é uma montagem de blocos com a orientação de leitura previamente anotada. Nele, justifica conhecermos pelas imagens, pelas reproduções, a história do mundo além das questões técnicas e formalistas, para que possamos ver o movimento da vida e buscarmos conhecimentos sobre o humano primitivo: “É

na região orgiástica de massas que se deve buscar o mecanismo formador, que martelou na memória as formas expressivas do estado de máxima comoção interior (tanto quanto esta se deixa expressar na linguagem gestual)” (WARBURG, 2015, p. 367).

Warburg chama atenção para a formação da memória cultural baseada na experiência coletiva e na experiência individual, destacando a atuação do artista que realiza essa memória fruto de sua imaginação, porém presente no inconsciente que se manifesta de forma coletiva. Assim, apresenta-se o conceito de *pathos*: a qualidade de expressar e de reconhecer as emoções expressadas nos gestos humanos, que, no humano primitivo, se manifestava sob as forças duais de Apolo e Dionísio. Daí, então, a fórmula do *pathos* (*Pathosformeln*), as marcas (estados de ânimo) que nos transpassam na circularidade do tempo por meio das imagens.

Portanto, o *pathos* é como uma cartografia de emoções e pensamentos identificados, ainda que de forma inconsciente, pelo artista que possui uma habilidade técnica, mas que tem a mesma capacidade de sentir e expressar como a de qualquer ser humano. Observar as imagens de modo a reconhecer a possibilidade do primitivo que há em si é como realizar uma arqueologia das imagens ou uma antropologia das emoções. Essa observação é facilitada pela reprodução que a imagem fotográfica permite, o que reforça, para Warburg, a potência da fotografia no processo de olharmos para a memória cultural. Ele não faz distinção entre os tipos de imagens, quer dizer, não as coloca em patamares porque não há uma evolução, o que existe são aparições (re)imaginadas (*Nachleben*, do alemão, “vida póstuma”¹⁹), como fantasmas. Um período artístico não se sobrepõe ao outro, apenas diferem-se em estilos formalistas, das quais mostram as marcas da psique a partir de técnicas variadas.

Se observarmos apenas as funções fotográficas no *Atlas warburgiano*, teremos a indicação da fotografia como veículo de conhecimento científico, como documento, como aproveitamento da reprodução, talvez, até mesmo, alguma relação com os mitos aos quais, majoritariamente, aparecem nas fotos. Etienne Samain (1987) faz, em termos de narrativa social, uma comparação da fotografia com o mito, considerando a era do “*Homo visualis*”, pós-Gutenberg — ou ainda, a Videosfera, de Debray. Ambos, mito e fotografia, refletem arquétipos sociais e possuem características mágicas. Mas eis as suas semelhanças pelas diferenças: o mito é o fantasioso e irreal, por sua vez, a fotografia aspira à objetividade e transparência, mas tal qual o mito é um espelho que o ser humano confia realidade; “o mito procura dizer o ser humano na sua infinidade e na sua intemporalidade. A fotografia, embora

¹⁹ O grifo é do tradutor, pois *Nachleben* possui traduções variadas, como posteridade ou pós-vida. Optamos por seguir o livro base de consulta de Aby Warburg, *Histórias de Fantasmas para gente grande* (2015).

aspire algo mais, só consegue falar dele na sua contingência e na sua finitude” (SAMAIN, 1987, p. 49). São esses valores que Warburg explora em suas montagens nos painéis, demonstrado na ocasião da publicação do texto, resultado de sua conferência, *Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte — Fragmentos para uma psicologia do exercício primitivo da arte*, em 1923:

Não quero que se encontre o mínimo traço de cientificismo blasfêmico nesta busca comparativa pela natureza imutável do índio em meio à alma humana desamparada. As imagens e as palavras devem servir de auxílio aos pósteros na tentativa da reflexão própria, para opor resistências a tragédia da cisão entre a magia impulsiva e a lógica confrontadora. A confissão de um esquizóide incurável, arquivada pelos médicos da alma. (WARBURG, 2015, p. 256).

Essa ligação distante da fotografia com o mito que encantou Warburg e muitos antropólogos, por outro lado, teve rejeição de muitos outros pelo mesmo motivo. A antropologia foi uma das áreas que mais contribuiu na forma como aprendemos a observar a fotografia como documento, já que serve como ferramenta de registro sobre a evolução humana e suas implicações biológicas, sociais e culturais no mundo.

Diz Warburg: “apresento-lhes imagens [...] que obtive em uma viagem transcorrida já há 27 anos (e a maior parte delas fotografadas por mim)” (WARBURG, 2015, p. 200). Portanto, datando de 1886, mesmo período de explorações antropológicas de destaque, tais como a viagem *Expedição ao Estreito de Torres*, em 1898, do antropólogo inglês Alfred Cort Haddon, um dos precursores da antropologia; e a publicação de 1942, de *Balinese Character – A Photographic Analysis*, realizada por Gregory Bateson e Margaret Mead, resultado de uma expedição à Bali (KASSAB, 2004, p. 1). O receio de Warburg era que suas imagens fossem concebidas como “‘resultados’ de um saber ou de uma ciência presumidamente elevados” (WARBURG, 2015, p. 256), como a antropologia. Ele teve o cuidado de dizer que sua incursão foi uma viagem e não uma expedição, levando a entender que sua intenção não seria analisar, mas apenas observar despretensiosamente.

A antropologia visual, como construções de memórias, instrumentalizando a fotografia e o cinema em suas pesquisas, surgiu justamente em um período de grande difusão da produção fotográfica tanto no fotojornalismo, quanto no incentivo ao uso da câmera para viagens turísticas. As primeiras aparições fotográficas nos espaços impressos concebidos por tais áreas, vieram de forma discreta em meados de 1840, já que as ilustrações eram basicamente desenhos. O aumento da produção se deu com a contratação de fotógrafos

profissionais, com influências do campo das artes, pelas revistas ilustradas que eram um misto de informativo e entretenimento. Esse tipo de publicação impulsionou o fotojornalismo. A antropologia visual não fez diferente, a *National Geographic Society* reformulou o formato científico de sua revista baseado no textual, para entrar nesse novo formato, com geógrafos e jornalistas, tornando-se referência nesse segmento. Especializada em trabalhos fotográficos com viés antropológico, valorizavam a plasticidade da imagem, criando tendências visuais utilizadas até hoje em trabalhos profissionais ou, até mesmo, nas redes sociais digitais. Este tipo de trabalho exacerbou as críticas a partir dos anos 1960 pelos próprios antropólogos que questionavam sobre as construções de verdades. O campo de estudos, então, passou a ter preferência por pesquisas centradas na escrita — o cinema antropológico já era um segmento paralelo, próximo ao documentário.

Atualmente, a discussão na área é retomada por posicionamentos que consideram a fotografia tal como o mito, que não existe em seu estado puro, mas sim contado em muitas versões narrativas (SAMAIN, 1987). Conforme a antropóloga visual britânica Elizabeth Edwards alerta, há muito a ser explorado para uma teoria expandida da fotografia a partir do entendimento do que ela faz e não apenas do que ela diz, “o significado fotográfico não pode, necessariamente, ser explicado tão e somente pelo visual” (EDWARDS, 2016, p. 182).

A antropologia contribuiu muito para que a fotografia exercesse função epistemológica, auxiliando na montagem de arquivos e na propagação da memória cultural; agora, aponta para ampliações de espaços observacionais, permitindo produções visuais que dialogam com a poética visual, do campo das artes; também se permitiu seguir o caminho das cidades com uma antropologia urbana, ao invés de buscar aventuras em tribos distantes para “fugir do vazio da civilização”, tal como citou Warburg sobre sua viagem (WARBURG, 2015, p. 257).

Até aqui, vimos que a memória cultural coletiva pode ser transmitida por documentos, condição de qualquer objeto, e ainda mais que isso, pode ser transmitida pelo imaginário, ultrapassando determinados períodos históricos, como apontou Warburg sobre o reconhecimento dos gestos, por exemplo. Vejamos como essa transmissão se configura no contexto atual, na construção da memória cultural digital em que muitos documentos circulam como imagens digitais, e como pode influenciar no imaginário da gestualidade.

1.6. Memórias artificiais e gestualidade: da caixa de joia para a imaterialidade

O estudo da imagem pela imagem, apresentada por Aby Warburg, o quase-método — assim diziam os estudiosos de seus trabalhos —, assemelha-se ao que, atualmente, conhecemos por metadados, o estudo dos dados pelos dados. Se no painel warburguiano tudo passa pela reprodução da fotografia, o que Warburg ressalta ser uma metalinguagem (as imagens vistas por elas mesmas), na atualidade tudo passa pelo computador, quer dizer, tudo é codificado para dados computacionais.

O *data visualization* (visualidade dos dados) é semelhante ao *Atlas Mnemosine*, no sentido de ser uma representação gráfica que pode se intercambiar. Esse modo de operação é muito utilizado como base para digitalização de acervos de bibliotecas e museus. O arquivo da *Biodiversity Heritage Library*, por exemplo, digitalizou mais 100 mil volumes em consórcio com bibliotecas de história natural de todo o mundo e oferece acesso em domínio público (LEAL, 2021). A criação de novos acervos com aplicativos²⁰ também faz uso do *data visualization*, por exemplo, o *PlantNet*, utilizando fotos enviadas pelo público indica por semelhança quais são as plantas fotografadas pelas câmeras de celulares com identificação pela flor, fruto, folha ou caule. A intenção de ambos os projetos é impulsionar o acesso à História Ambiental, por informações de imagens e textos interagindo com o público, e acompanhar as mudanças da flora planetária, por comparativos.

Outras possibilidades são pesquisas como as de Lev Manovich (2001), crítico de cinema e pesquisador russo de novas mídias, que possui um laboratório referência neste tipo de observação de dados. Sua pesquisa sobre as interações na rede social *Instagram*, uma análise baseada na visualidade das imagens, trouxe numerosas observações sobre a interação entre as próprias imagens e entre as imagens e o público do aplicativo, enviesada por uma

²⁰ Aplicativo (do inglês, *application* ou *app*) tem a função de executar dados eletronicamente, transformando os dados em ícones interativos com a finalidade de auxiliar o uso prático do serviço que oferece.

perspectiva antropológica. Da mesma forma que as pesquisas de Warburg, Manovich buscou o que as milhares de imagens apresentavam como padrão visual. Nessa análise, demonstrou-se que as fotos do século XXI possuem um padrão de plasticidade baseado nos padrões do século XX, momento que a indústria investiu muito em tecnologias de alta definição. Para isso, foram definidos, pelos fabricantes, algoritmos para as câmeras automatizarem essa estética. A isso somou-se a influência do *design* nos programas de tratamento dessas imagens. Vêm daí as tendências de estilos que influenciam quem quer se destacar, já que a rede do aplicativo passou a ter um viés mercadológico.

A pesquisa de Manovich e sua equipe identificou as imagens como profissionais e ordinárias — produzidas pelo público em geral. A ênfase eram as imagens fotográficas, mas as palavras (*hashtags*) que as indexam na rede foram consideradas. A cada combinação de palavras renova-se o bloco de visualização com repetição de algumas imagens, criando novos significados. A pesquisa foi realizada de 2013 a 2016, com vários estudos e abordagens.

A primeira análise teve o título de *Phototrails*²¹ (2013) [Figura 7], participando 2,3 milhões de imagens com geolocalização²² indicada por tempo e cidade, um resultado de destaque foi apontar que a visualidade é influenciada por padrões locais de culturas, políticos e sociais. *The Every Day*²³ (2014) surgiu como a primeira pesquisa feita com dados do *Instagram* analisando um período de um movimento social no momento em que ele ocorria. Foram exploradas 13.208 imagens geolocalizadas na área central de Kiev, compartilhadas no aplicativo por 6.165 pessoas durante a revolução ucraniana de 2014. A análise demonstrou que as imagens de um evento excepcional coexistem com as fotos ordinárias do cotidiano.

*On Broadway*²⁴ (2014) foi encomendada pela Biblioteca Pública de Nova York para compor a exposição *The Public Eye* (2014-2016). A ideia central era saber como é uma “cidade de dados” e demonstrar a coleta de dados totalmente pela interação com as imagens justapostas referenciadas por camadas, tal como uma cidade funciona, em que você pode ver todos os dados de uma só vez, ou ampliar e seguir a Broadway quarteirão por quarteirão. Para a montagem da visualização demonstrar a dimensão de dados que uma cidade possibilita, a principal referência foi um livro que mede 8,33 metros de largura *Every Building on the Sunset*

²¹ <http://phototrails.net/>

²² Geolocalização, ou georeferenciação, é a decodificação de dados enviados por satélites sobre informações geográficas de localização.

²³ <http://www.the-everyday.net/>

²⁴ <http://www.on-broadway.nyc/>

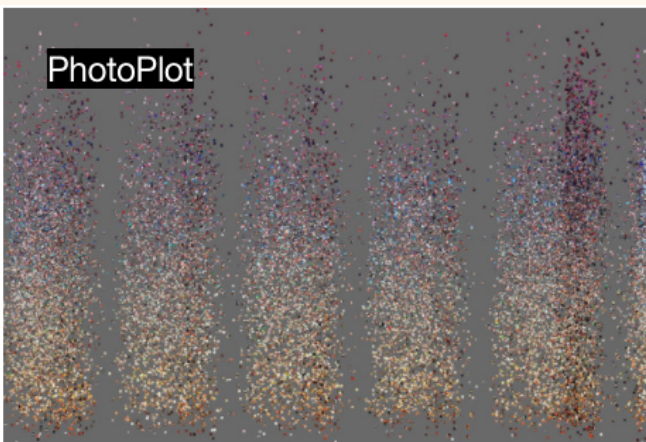
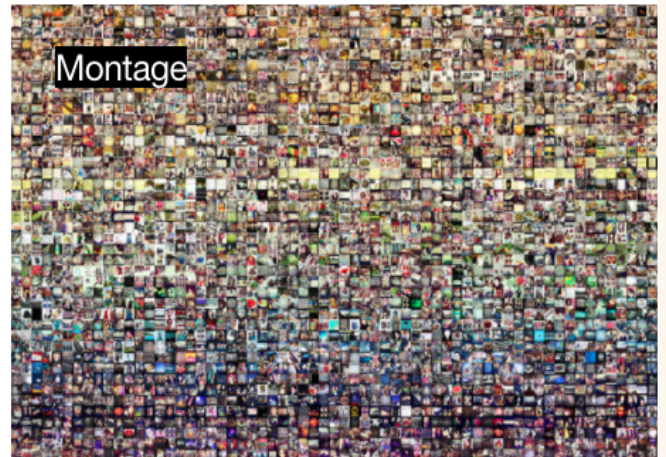
Strip (1966), de Edward Ruscha, em que é preciso caminhar, como se estivesse pelas ruas da cidade para ver as imagens.

Outro projeto para coleta de dados que deu ênfase na interação com a cidade foi *Selfiecity*²⁵ (2014) que analisou tipos de 656.000 autorretratos geolocalizados: Bangkok, Berlim, Moscou, Nova York, São Paulo. Os resultados, baseados em análise automática de rostos, demonstraram gestos do tipo: mulheres se autofotografaram em maior número em todas as cidades; a média de idade ficou por volta dos 20 anos, em ambos os gêneros; na faixa dos 30 anos, os homens postaram mais fotos; Bangkok e São Paulo foram as cidades em que as pessoas postaram mais fotos sorrindo e, em Moscou tiveram menos fotos com sorrisos; as mulheres paulistanas foram as pessoas que mais inclinaram a cabeça no autorretrato compartilhado. Com essa coleta de dados foram debatidos o autorretrato na história da fotografia, tendências culturais e uma análise das *selfie* sob uma teoria feminista das mídias. Ainda participaram da coleta de dados os projetos *Inequaligram*²⁶ (2016), sobre análise de dados por desigualdade social; e *What Makes Photo Cultures Different?*, de 2016, discutindo o que diferencia as culturas fotográficas como pressuposto de que não há um tipo de imagem única, mas coleções.

²⁵ <http://selfiecity.net>

²⁶ <http://inequaligram.net>

Figura 7: Manovich , *Explore Visualization Layouts and Techniques, 2013-2014*



Fonte: *Website Phototrails*

A pesquisa ainda é atual e tomou um rumo mais analógico, *Why we Post*²⁷: “9 antropólogos passaram 15 meses vivendo em 9 comunidades ao redor do mundo, pesquisando o papel das mídias sociais nas pessoas, na vida cotidiana” (MANOVICH, 2017b, p. 19). Ele explica que a pesquisa não adotou heranças teóricas que pudessem impedir os pesquisadores de olharem o fenômeno cultural em sua diversidade e especificidade, pois são posições teóricas que:

[...] um pesquisador ou profissional está situado “acima” do que estuda. Um marxista pode ver através da “falsa consciência” das massas; um psicanalista pode desvendar as estruturas do inconsciente do paciente. Essas posições também pressupõem que há algo errado com os fenômenos que estão sendo analisados, e a função do pesquisador ou profissional é “consertar”. Um marxista quer libertar as massas de sua escravização econômica e ideológica; um psicanalista quer libertar o paciente das armadilhas dos dramas infantis.

Se o seu objetivo é “libertar” as pessoas de qualquer aspecto de suas vidas atuais, isso significa que você desrespeita essas vidas. Esta não é a posição que quero tomar. Consequentemente, este livro não olha para seus assuntos de forma “crítica” ou moralista. Não julgo centenas de milhões de usuários do *Instagram* pelo uso do *Instagram*; não critico as pessoas por postarem *selfies*. Também não suponho que qualquer coisa na cultura fotográfica do *Instagram* seja “banal” ou “trivial”. (MANOVICH, 2017b, p.19, tradução nossa).

Os trabalhos de Lev Manovich e seus colaboradores demonstraram que o *Instagram* é, enquanto rede social digital, a memória digital das cidades contemporâneas. Ao mesmo tempo que as redes sociais são novos projetos de espaço público, trazem um resgate e uma diferenciação do que é a cidade e do que é o urbano, por meio da compreensão da produção de imagens fotográficas geolocalizadas. Conforme afirma o geógrafo brasileiro Milton Santos (1926-2001): “O urbano é frequentemente o que abstraio, o geral, o externo. A cidade é o particular, o concreto, o interno. Não há que confundir. Por isso, na realidade, há histórias do urbano e histórias da cidade” (SANTOS, M., 1994, p. 34).

Manovich busca entender a relação da sociedade com a cidade por meio dos gestos e da figura humana apresentados nas imagens — assim como Warburg atentou-se para os gestos do figurativo representados nas imagens que observou. Para Santos, a história do urbano é a história das atividades que se realizam na cidade, e a história da socialização na cidade e pela cidade, história da centralidade, da habitação, e tantas outras possibilidades

²⁷ <https://www.ucl.ac.uk/why-we-post>

trariam a teoria do urbanismo (SANTOS, M., 1994, p. 34). Portanto, o que ele ressalta é entender a noção de espaço, inclusive desses novos espaços digitais. Dessa forma, ele diz:

A cidade é, ao mesmo tempo, uma região e um lugar, porque ela é uma totalidade, e suas partes dispõem de um movimento combinado, segundo uma lei própria, que é a lei do organismo urbano, com o qual se confunde. Na verdade, há leis que se sucedem, denotando o tempo que passa e mudando as denominações desse verdadeiro espaço-tempo, que é a cidade. É através desses dois dados que vamos unir a cidade e o urbano. É desse modo que poderemos tentar ultrapassar o mistério das formas, e buscar a construção do método, através da escolha da fenomenologia a adotar, a aproximação da contextualização, a reconstrução dos cenários de uma realidade que em parte se esvaiu, a busca do significado e da memória, uma memória que, através desse enfoque histórico, vamos encontrar expungida ao máximo dos filtros. Assim, nos é permitido dirigir perguntas à cidade, indagando a respeito de sua formação, já que a história da cidade é a história de sua produção continuada. (SANTOS, M., 1994, p. 34).

Além da discussão da estética do urbano nas redes sociais, as pesquisas de Lev Manovich encontraram também um dado interessante sobre o interesse do público por autorretratos, levantando questões da presença do autor inserido na cena, ao contrário do autor renascentista ou modernista que era apenas um observador, semelhante a uma narração em terceira pessoa na literatura (MANOVICH, 2017a, p.125). Sobre esse resultado, diz:

Mãos, dedos, pés ou figuras completas que se mostram em situações: acordando, desfrutar de um momento relaxante com café, rodeado de objetos, apontando para a paisagem ou objetos na paisagem urbana, de costas, etc. Esse conjunto de estratégias não aparece na fotografia comercial e publicitária publicada hoje ou no início do século XX, e também não existia na fotografia *New Vision*. (MANOVICH, 2017b, p.124, tradução nossa).²⁸

O trabalho focou na gestualidade espontânea, e encontrou uma visualidade que não segue as convenções do retrato fotográfico. Nos retratos tradicionais com a técnica do daguerreótipo, por exemplo, que instauraram um tipo de pose estática, as pessoas não apareciam com sorriso nas fotos devido a impossibilidade fisiológica de sorrir pelo longo tempo de exposição à luz, até mesmo piscar muitas vezes pode alterar a definição de brilho dos olhos, ao que não saberíamos dizer se a pessoa estaria viva ou morta no momento da captura da foto. Nesse tipo de foto, se algo se mexer não será captado na imagem, devido esse

²⁸ *New Vision* foi um movimento artístico da década de 1920, decorrente da escola de artes alemã Bauhaus, que ao contrário do movimento Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), do mesmo período, promovia o uso experimental de procedimentos fotográficos.

tipo de tecnologia conseguir a impressão apenas o que está imóvel. Por isso muitas fotos antigas de cidades tem uma atmosfera fantasmagórica, apenas com prédios, pois as pessoas caminhando não foram captadas devido ao constante movimento. A tecnologia atual das fotos, como apresentou o resultado de Manovich, permite realizar imagens em tempos muito curtos, adicionando mais gestos às fotos, qualquer tipo de expressão facial e saltar, por exemplo.

Walter Benjamin disse que a fotografia trouxe um interesse pelo corpo anônimo que passa diante da câmera, há algo de “estranho e novo nisso”, diz ele (BENJAMIN, 1985, p. 83). Desde então, parece que a fotografia identificou um interesse maior pelo corpo humano no período das possibilidades de autorretratos com câmeras feitas para essa finalidade. Os daguerreótipos, por motivos de conservar para evitar que estragassem com o manuseio devido a sua fragilidade, eram vendidos em estojos com molduras que lembravam caixas de joias para serem guardadas, conforme dito anteriormente. A técnica do daguerreótipo é tão duradoura — há comprovação de mais de 100 anos de conservação — que os rostos familiares retratados tornavam-se anônimos com o passar do tempo, a imagem chegou a uma geração da família que desconhece a geração ali retratada. Com a tecnologia digital, o retrato fotográfico sai das caixinhas de joias para a imaterialidade e com novos padrões gestuais, como desafio para realizar uma imagem fotográfica nas redes sociais, atualmente são criados gestuais que desconstróem as poses tradicionais antes realizadas com suporte para manter a imobilização do corpo, criando assim uma memória coletiva de pose como apoio das mãos na cintura ou na cabeça, por exemplo.

Como uma ode ao gesto, precisamente sobre a fisiognomia — estudo das feições do indivíduo pelos traços de suas fisionomia —, August Sander (1876-1964), fotógrafo alemão, defende que a fisionomia é o âmbito onde a fotografia tem maior força de expressão (SANDER, 2012, p. 166). Sander ficou conhecido por seu trabalho fotográfico, *Os homens do século 20* (*Menschen des 20. Jahrhunderts*), iniciado em 1910, compreende uma série de projetos, como o *Semblante da época* (*Antlitz der Zeit*), de 1929, que “nada mais é do que um reconhecimento da fotografia como linguagem universal” (SANDER, 2012, p. 170).

Em 1931, em ocasião de palestras que proferiu pelo rádio sobre a *Essência e evolução da fotografia*, disse sobre como a fisionomia registrada pela fotografia seria a memória de uma época: “Tudo o que acontece tem um rosto, e à expressão total disso chamamos fisiognomia” (SANDER, 2012, p. 170). O rosto, o movimento, a paisagem e a cidade

comunicam a imagem fisionômica de uma geração, de uma época, mas é o ser humano que dá forma à imagem do mundo. Conforme Sander:

O indivíduo sozinho não faz a história de sua época, embora deixe sua marca na expressão do tempo e exprima a própria mentalidade, é possível captar a imagem fisionômica de toda uma geração e expressá-la na linguagem da fotografia por meio da fisiognomonia. (SANDER, 2012, p. 170).

Sander corrobora a afirmação de Benjamin sobre a possibilidade de a aura existir nos retratos. O fotógrafo teve parte do seu trabalho perdido em meio aos conflitos de guerra, mas é interessante dizer que o projeto *Semblante da época (Antlitz der Zeit)* fez parte da coleção particular de Benjamin. De certa forma, há também uma proximidade das propostas de Sander com o *Atlas Mnemosine* warburgiano e a pesquisa de Manovich, conforme Sander:

Se ampliássemos nosso campo de visão, chegaríamos a uma suma — semelhante à imagem total do universo produzida pelos observatórios astronômicos —, a uma imagem da época capaz de incluir todos os habitantes do planeta, que seria de importância fundamental para que viéssemos a conhecer o desenvolvimento de toda a humanidade. (SANDER, 2012, p. 172).

Figura 8: August Sander, *Jovens agricultores*, 1914.



Fonte: *Website* Museum of Modern Art (MoMa)

A questão da fisionomia, colocada por August Sander como uma grande força fotográfica, se corrobora ainda na atualidade. Não apenas pelo fenômeno das *selfies*, mas também pelo reconhecimento facial habilitado na tecnologia atual. A inteligência artificial²⁹ também usa em sua base as imagens de retratos que ensinam seus algoritmos a identificarem os rostos humanos.

Existem aplicativos baseados em inteligência artificial que cruzam dados de *selfies* postadas pelos usuários com obras de arte. O *AI Portraits*, da empresa International Business Machines Corporation (IBM), realizado pelo laboratório IBM Watson AI Lab, do instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), possui um banco de dados de 45 mil retratos de pinturas de diversos períodos artísticos oferecendo uma simulação dos parâmetros de fisionomia das *selfies* com os rostos dos retratos que foram previamente calculados. Assim, a empresa oferece, de forma gratuita, um retrato personalizado com características de um determinado estilo artístico. O produto final é a inserção da imagem da pessoa no quadro de pintura de uma época adaptando uma fisionomia na outra, com uma fusão de imagens.

Esse tipo de simulação pode demonstrar os tipos de gestualidades presentes durante os períodos de representatividade da imagem na pintura e que permanecem até hoje. Por outro lado, o mesmo modelo de identificação facial se for utilizado para identificação de acesso a serviços de uma empresa, por exemplo, podem discriminar o público. Os modelos algorítmicos são criados a partir de interesses econômicos: empresas que contratam os serviços fazem a primeira abordagem para a padronização baseada em escolhas humanas. Durante a coleta de dados, feita em princípio pela ação humana, podem caber diversas questões de cunho social como preconceito de gênero e raça. Se a amostra de dados tiver mais imagens de um ou de outro para reconhecer, ela construirá um padrão baseado no que tiver maior quantidade para escolher atributos (MIT, 2020, s.p.). O problema aqui não são as imagens, mas as combinações de cruzamento de dados e padrões de modelos algorítmicos escolhidos. O que não deixa de ser um tipo de gesto atual: o da rejeição de algumas fisionomias.

Outro tipo de fisionomia que rejeitamos é a da morte. Existiu, no período inicial da fotografia, uma categoria de imagem chamada *postmortem*, a imagem que a pessoa falecida não viu. Essas imagens compunham álbuns familiares e porta-retratos para expor pela casa a lembrança de quem se foi. A estética era similar, tanto pela tecnologia disponível, quanto pela

²⁹ Campo das Ciências da Computação que desenvolve recursos digitais para simular a inteligência e o comportamento humano.

pose, que à época, era preciso que as pessoas ficassem imóveis para serem captadas na imagem. Em geral, colocava-se a pessoa falecida junto aos outros membros da família, de olhos abertos ou fechados. Também era comum ao invés da pessoa falecida, registrar uma foto dessa pessoa feita quando estava viva, junto a flores e relíquias durante seu funeral, chamadas fotografias memoriais (SANTOS, C.J., 2015).

A mudança ocorreu quando as câmeras portáteis começaram a ser vendidas para o público não especializado. A Kodak enfatizava em sua publicidade que a alegria deveria tomar o lugar do luto (SANTOS, C.J., 2015, p. 80), incentivando o consumo da produção de imagens de viagens, pois essa ideia de viajar, sair de casa, estar ao ar livre retirava, em um primeiro momento, o afeto imagético da atmosfera triste da casa — era comum fotos familiares, feitas por profissionais, junto à casa como representação da própria família. O afeto ao lar retorna quando a publicidade convida a retratar o desenvolvimento das crianças, os eventos familiares como rituais, indicando a documentação de uma memória familiar registrando as gerações de filhos e avós (2015, p. 86).

Esses costumes continuaram com a fotografia digital, mas as fotos dos mortos não aparecem, e não são admitidas socialmente. As pessoas que fazem *selfies* em velórios sofrem críticas sociais, no entanto, cada rede social digital proporciona um tipo de interação com a morte através de memoriais para um rede específica ou em poucas palavras, como notícia pública. Pode ser que a *selfie* que expõe a pessoa falecida seja vista como: “a imagem da morte na memória de uma pessoa está muito próxima de sua imagem de si mesma e dos seres humanos prevaletentes em sua sociedade” (ELIAS, p. 89).

No início das redes sociais, o tema da morte apareceu para debate público quando perfis de pessoas mortas continuavam ativos e os contatos da rede recebiam notificações de aniversário ou outras informações. Devido ao constrangimento, familiares dos donos dos perfis inativos deram início a uma reivindicação pela retirada das páginas, já que exigem acesso com senha pessoal. A solução da rede Facebook, por exemplo, foi criar a opção de “contato herdeiro” ou, caso não tenha sido ativada, a transformação da página em memorial, onde todos os contatos podem depositar suas homenagens e tributos digitais, mantendo os dados da pessoa disponíveis para a empresa, incômodo para muitos herdeiros de contatos.

Logo no início das imagens digitais, um serviço que cresceu muito foi o de restauração de imagens de fotografias antigas, e muitas destas fotos eram de pessoas falecidas. Fotos que estragaram com o tempo e não possuíam uma matriz para realizar uma cópia. Passado um

tempo, esse serviço quase desapareceu, pois deixou de ser rentável visto que as fotos digitais podem ser replicadas com mais facilidade. Isso demonstra que já houve uma renovação geracional desse tipo de tecnologia de registro.

Fica claro que os rituais de morte foram modificados, e a imagem sempre esteve presente para reverenciar e presentificar quem se foi. Desde o início das civilizações, diversos tipos de suporte eram utilizados para reverenciar em rituais a passagem da vida para morte, que muitas vezes permaneceram como monumentos. Em materiais rígidos ou não, pedra, madeira, metal ou papel, a imagem possuía materialidade, como se materializasse o corpo falecido através da imagem naquele suporte. Hoje, a imagem digital é imaterial. Estaríamos nos tornando imemoriais?

1.7. Reminiscências: os tempos, o *pathos* e as *i*-memórias³⁰

Nosso interesse neste capítulo é conhecer em que medida a memória contribuiria para pensarmos o gesto fotográfico, nosso objeto de observação. Apresentamos, até aqui, algumas possibilidades de aspectos a serem considerados. Conforme vimos, já há muito estudava-se o tema em diferentes linhas de pensamentos: sobre o funcionamento fisiológico e psicológico; sobre as proposições filosóficas de como a memória participa do pensamento; sobre a memória individual, das experiências pessoais; sobre a memória cultural dos símbolos; sobre a memória social, das experiências coletivas; sobre a memória como documento; sobre a memória como lembrança e recordação; e sobre a memória das máquinas que cada vez mais tem sido uma extensão da memória humana. A fotografia tem participação em todos esses ambientes, portanto fica difícil dissociá-la.

Como ponto de partida para nossa reflexão, sugerimos dois caminhos: a memória na fotografia ou a fotografia na memória. No entanto, o caminho que surge é pensarmos a fotografia com a memória devido ao grau de equivalência que revelou-se na atualidade como um hábito coletivo, mas também como expressão individual. O desenvolvimento tecnológico baseia-se na fisiologia humana, com a tentativa de fazer com que os objetos sejam para o corpo humano mais do que uma extensão, mas uma forma de superá-lo. A câmera escura e as lentes foram idealizadas a partir da observação do funcionamento do olho, e o interesse hoje é conhecer o quanto do que olhamos conseguimos armazenar. Pesquisas atuais, com testes mais precisos, têm demonstrado o quanto a capacidade humana de armazenamento de dados é maior do que se pensava. Pesquisadores do MIT estão buscando entender o que faz uma imagem ser memorável. O interesse é que se torne um modelo algorítmico para que câmeras possam fazer escolhas de forma automática baseada em um padrão de memória por

³⁰ Uma alusão a letra "i", na área da computação, que se refere a *internet*.

sensações, e até o momento foi comprovado que a figura humana é o que torna as imagens mais memoráveis para as pessoas (TRAFTON, 2011).

Nossa digressão para pensar o tema, se deu com a imagem da memória do Universo, levando em conta que há muito tempo o ser humano procura preservar sua existência, suas criações e descobertas. Nascemos num mundo onde as memórias nos aguardam para fazerem parte de nós, ao mesmo tempo, que o corpo que nasce já esteve constituindo sua própria memória, quer dizer, chegamos ao mundo com uma memória que só se tornará consciente muito tempo depois, quando a memória externa também já estiver absorvida como cultura, como linguagem. Por observação de convivência, sabemos que as crianças estão o tempo todo em contato com as máquinas, incluindo a máquina fotográfica. Logo, entendemos que para observar o gesto fotográfico não seria possível separar observador e produtor, espectador e fotógrafo, *Spectator* e *Operator*. A imagem ordinária, conforme coloca Lev Manovich, é produzida por qualquer pessoa, a automação tecnológica permite qualquer pessoa estar habilitada a fotografar — não é mais desconhecida a operação técnica que, como vimos, autores como Walter Benjamin e Roland Barthes afastaram-se.

Relatamos trechos iniciais de nossa observação de campo durante as oficinas fotográficas, de como funcionou o comportamento durante as caminhadas. Saímos para fotografar munidos apenas de nossos equipamentos e memórias individuais, sem planejamento do que seria registrado. Diferente de fotografar em uma caminhada qualquer, sem intenção, saímos intencionados a fotografar como uma tentativa de reforçar o apoio dos nossos sentidos e da memória, que passa pelo individual e pelo coletivo, pelo *punctum* e pelo *studium*.

Aby Warburg, Walter Benjamin e Roland Barthes nos apontaram que há algo do inconsciente que permeia a cultura e o social, que faz parte de nós e se imprime, de certa forma, nas imagens. August Sander, como fotógrafo, *Operator*, traz uma visão clara desse reconhecimento do *pathos*, de reconhecer no outro o que há em nós, de reconhecer que o que ele fotografa concordamos que vemos, em suas fotos, o que ele também viu ao fotografar. Esse inconsciente que é interior, individual, mas que está vinculado ao exterior, ao coletivo, porque somos seres comunicativos. Por esse motivo, criamos meios de comunicação, meios de nos vincularmos ao ambiente em que vivemos. Para esta pesquisa, o interesse não se volta para um estudo do que nos vincula, mas como vincula.

Conforme nos apontou Henri Bergson, não seria possível haver medições sobre os estímulos na consciência. O que vemos entra em graus de intensidades distintos que tentamos colocar nas imagens. Os estímulos que recebemos misturam-se ao nosso inconsciente onde estão armazenadas memórias que podem ser, de repente, revisitadas, para reagirmos. Portanto, o que vemos passa por um filtro pessoal antes de reagirmos e devolvermos como gesto, ou seja, apertar o botão é uma reação complexa, ainda que simples de executar. O que nossa observação de campo demonstrou, foi que entre ver e apertar o botão talvez seja necessário conhecer suas próprias reações, sobre como reagir aos estímulos, que não são apenas visuais, isso é o ato do olhar fotográfico. As pesquisas apresentadas por Manovich reforçaram nossa observação: fotografamos muito mais por repetição, por reprodução do que já foi fotografado — intencionalmente como re-produzir, copiar — do que fotografamos por reação dos sentidos aos estímulos. Pouco fazemos uso do tempo como duração antes de apertar o botão.

Por seus meios filosóficos, Benjamin, Warburg e Bergson tentaram pressupor que uma imagem é memorável porque nos remete às sensações, e as sensações são expressadas por gestos, enfatizados pela fisionomia, por algo que podemos nos reconhecer como humanos. Esses autores desenvolveram suas linhas de pensamentos na mesma época, a construção de seus conceitos pode não ter uma influência direta uns dos outros, mas há algo que traduz o pensamento de uma época. Também nos demonstram que há sempre um sentido dúbio que não se invalidam: individual e social, o que está perto e ao mesmo tempo longe, o tempo pode ser real ou concreto, do que nos faz durar em momento ou do que nos faz contar o momento. Ressaltamos também que Warburg e Bergson nos trazem conceitos que ajudam a pensar pela perspectiva do produtor, nosso foco de pesquisa, e entender que ao mesmo tempo observamos e produzimos.

Enquanto metodologia, observamos que as proposições de Warburg, e seu *Atlas Mnemosine*, o *data visualization* utilizado por Manovich, e até mesmo as fotografias de Sander, possuem proximidade por analisarem as imagens pelas imagens, encontrando algo de comum que atravessa o tempo, e está no reconhecimento dos gestos humanos. Warburg, assim como Benjamin, demonstram que, pela escrita ou pelos painéis, a ideia de cartografia, de mapa, também é uma forma que corrobora a circulação de seus conceitos. Essa ideia do espaço da cidade, mas também das constelações, com pontos e linhas que se ligam e se entrelaçam, dos fragmentos que se perdem e dos mosaicos que os unem, os autores nos expõem que forma e

conteúdo estão ligados, algo que também consideramos para demonstrar nosso resultado de pesquisa que lida com os fragmentos, assim como esses autores.

Benjamin foi um dos principais autores que inspiraram as caminhadas de nossas oficinas fotográficas. Seus textos demonstram como as ruas faziam parte do seu modo de pensar, escrevendo no conto *Infância em Berlim*: “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 1995, p. 73). É preciso saber perder-se, contemplar o tempo como duração. Susan Sontag comenta que o objetivo de Benjamin era tornar-se um competente leitor de mapas para saber como perder-se “e localizar-se por meio de mapas imaginários” (SONTAG, 1986, p. 87). Além disso, Benjamin também faz suas comparações constelativas para falar de suas memórias pessoais:

Era o que os franceses chamam *un triste*. Na juventude, parecia marcado por uma “profunda tristeza”, escreveu Scholem. Considerava-se um indivíduo melancólico, desdenhando os modernos rótulos psicológicos, e invocava a astrologia tradicional: “Nasci sob o signo de Saturno — o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilacões...”. Seus principais projetos, o livro publicado em 1928 sobre o drama alemão (o *Trauerspiel*; literalmente, a tragédia) e sua obra inacabada *Paris, Capital do Século XIX*, só podem ser plenamente entendidas desde que se compreenda até que ponto se baseiam na teoria da melancolia. (SONTAG, 1986, p. 85).

A melancolia e a ansiedade também fizeram parte da vida de Aby Warburg, e tal como em Benjamin, isso resvalou em sua obra. Segundo o historiador austríaco Ernst Gombrich, Warburg escrevia em seus diários sobre o que chamava de patofobia para relatar sobre os ataques de ansiedade que cuidava para superar, até que se deparou com um livro que tratava da “visão da evolução humana como uma vitória da racionalidade sobre os medos irracionais” (GOMBRICH, 1970, p. 41). Esse pensamento balizou suas reflexões rumo a uma psicologia da arte, em que considera projetarmos vida nas imagens por empatia (a compreensão por sentimentos).

O que nos interessa em Warburg é que sua fórmula do *pathos* põe foco também no criador da imagem: “O artista torna a empatia fácil para o observador” (GOMBRICH, 1970, p.104). O artista seria como um vetor da circulação dessas emoções que são expressas de acordo com os preceitos de cada época, dizia ele que “cada época tem o renascimento de antiguidade que merece” (WARBURG apud GOMBRICH, 1970, p. 238). Por exemplo, os artistas visuais precisavam de modelos que deveriam permanecer imóveis: que tipo de gesto uma

pessoa faz em tal condição? Talvez o artista precisasse equilibrar o que via na expressão imóvel do modelo com suas projeções imaginativas. Seria como a fisiognomia de que fala Sander, o que as expressões naturais da pessoa dizem sobre ela; ou também, de certa forma, a Intuição Sensível, de Bergson: o que espero conhecer me invade de uma vez antes que consiga qualquer raciocínio.

O Etienne Samain (1998), conforme citado anteriormente, diz que o mito e a fotografia estão a serviço da tentativa humana de dizer a realidade, a vida e a morte, quer dizer, do humano primitivo ao humano contemporâneo o que mudou foram as ferramentas para as construções culturais, portanto, podemos dizer que o símbolo está para a realidade, o mito está para a vida e o rito está para a morte, todos mediados pela fotografia.

Assim, arriscamos responder o questionamento que surgiu anteriormente: as imagens fotográficas podem gerar ressignificações, gerando outros sentidos além daquele que documenta? Então, podemos dizer: as fotografias “falam é de nós, que as olhamos agora. O resto são fantasmas” (SANTOS, C.J., 2020, p. 93). Sobre as memórias: Tal como as estrelas, é aquilo que permanece.

Figura 9: Sandro Botticelli, *[Recorte de] O Nascimento de Vênus*, 1485

Figura 10: Rineke Dijkstra, *Retratos*, 2004.



Fonte: *Website* Google Arts & Culture Fonte: *Website* Galerie Max Hetzler

*

CAPÍTULO II - Percepção

O corpo tecnológico perceptivo na fotografia



2.1. O espelho e a percepção de si

Neste capítulo temos o espelho para pensar a percepção, partindo da ideia mítica desse instrumento de contemplação — conforme sua raiz nominal, do latim *speculum*. Há histórias sobre a fundação de algumas culturas em que o espelho é um objeto transmissor da verdade, por carregar poderes divinos, e ainda aparece em manifestações culturais e caráter religioso. No Japão, por exemplo, o espelho, tem significado de honestidade e sinceridade, “reflete as profundezas da alma” (BENEDICT, 1973, p. 241). A escrita dos ideogramas possui significados latentes porque são imagens falando de imagens. O *kanji* (ideograma) de *kagami* (espelho) é formado pela junção: *kage* (sombra ou imagem) e *mi* (ver, enxergar). Entende-se que o espelho faz alusão ao significado de que é um objeto que permite ver a sombra das coisas.

O mito sobre a origem do território japonês, conta que Amaterasu, a Deusa-Sol, após algumas desavenças com seu irmão Susano, Deus-Tempestade, escondeu-se, aborrecida, em uma caverna. Susano, na tentativa de atraí-la para fora, plantou uma árvore ornamentada com joias e um espelho em frente à caverna, convidando outras divindades para ali fazer uma festa, ao que disseram haver uma deusa mais bonita do que Amaterasu. Curiosa, saiu deslumbrada com sua imagem refletida no espelho, e assim, aproveitando sua distração, passaram uma corda, fechando a entrada da caverna para que ela nunca mais escondesse a luz do mundo. Amaterasu entregou o espelho como parte de sua alma para presentear seu neto, bisavô do primeiro imperador do Japão. Desde então, o *shinkyō* (espelho divino) compõem celebrações xintoístas representando a presença da divindade.³¹

Da mesma forma, na cultura asteca havia a simbologia do espelho como transmissor das coisas como elas são, como aquele que não engana. Sua função era mediar a comunicação com o divino, mas para se tornar mágico era preciso uma reverência ou um sacrifício.

³¹ Os mitos japoneses possuem muitas variantes, mas os objetos atribuídos como presentes dos deuses fazem parte da cultura e rituais xintoístas mantidos pelos imperadores até a atualidade. Os japoneses, em geral, têm contato com essas histórias mais por oralidade ou por contos infantis, apesar de existirem livros antigos sobre os mitos (NAGAMINE, Comunicação pessoal, janeiro de 2021).

Tezcatlipoca, muitas vezes representado com um espelho esfumado no peito, ou nas mãos, e uma serpente nos pés, era uma divindade suprema da luz e da sombra, dos céus e da terra dos vivos e dos mortos. A adoração era realizada na primavera após a escolha do jovem que possuísse os melhores atributos físicos para sua personificação, depois de uma longa preparação o sacrifício era realizado. *Tezcatlipoca*, Senhor do Espelho Fumegante (do asteca, em tradução literal), comunicava-se com os governantes do império asteca através do espelho mágico (BAQUEDANO, 2014), um objeto circular feito de obsidiana, um vidro vulcânico.

Esses espelhos também estavam associados ao belo estético, ao contemplativo; significados que carregam ainda hoje. O mito japonês, por exemplo, está na bandeira do Japão: o sol nascente, no vermelho, e a pureza da sinceridade, no branco. No México, ainda hoje há celebrações em homenagem a *Tezcatlipoca*, por exemplo, o festival *Veintena de Toxcatl* (quinto mês do calendário asteca), adaptadas ao contemporâneo, mas ainda com elementos que remetem a imagem do deus asteca. A fumaça que sai do espelho, por exemplo, pode estar associada a cremações de guerreiros mortos (BAQUEDANO, 2014, p. 4), já que foi durante culto à *Tezcatlipoca* que o local foi transformado num campo de batalha com a chegada dos espanhóis. Ainda há a associação às paisagens, por exemplo, vulcões fumegantes e picos cobertos de neve (2014, p. 5), o que poderia significar uma presença constante da divindade. Essas representações aparecem em desenhos e objetos.

Essas significações são reinterpretadas, reincorporadas e revisitadas à medida que o tempo avança, mas a ideia do espelho como transmissor da sinceridade permanece. A comunicação com o divino ficou com a religião e a arte. Conforme relata o artista de *Land Art*³² norte-americano, Robert Smithson (1938-1973), ao criar *Incidents of mirror-travel in the Yucatan* (Incidentes da viagem-espelho em Yucatan), que diz ter ouvido o Senhor do Espelho Fumegante pelo espelho retrovisor de seu carro, quando fazia o percurso para o local onde montaria sua obra de arte:

No espelho retrovisor apareceu *Tezcatlipoca*-demiurgo do 'espelho-fumegante'. 'Todos esses guias são inúteis', disse *Tezcatlipoca*, 'você deve viajar ao acaso, como os primeiros maias, corre o risco de se perder nos matos, mas essa é a única forma de fazer arte'. (SMITHSON, 1969, n.p., grifos do autor, tradução nossa).

³² Foi um movimento artístico que prezava o ambiente natural como espaço e recurso de material para a realização de obras artísticas registradas em imagens fotográficas para serem mostradas em outros espaços e meios. Surgido no final da década de 1960, o movimento teve trabalhos notórios de Robert Smithson.

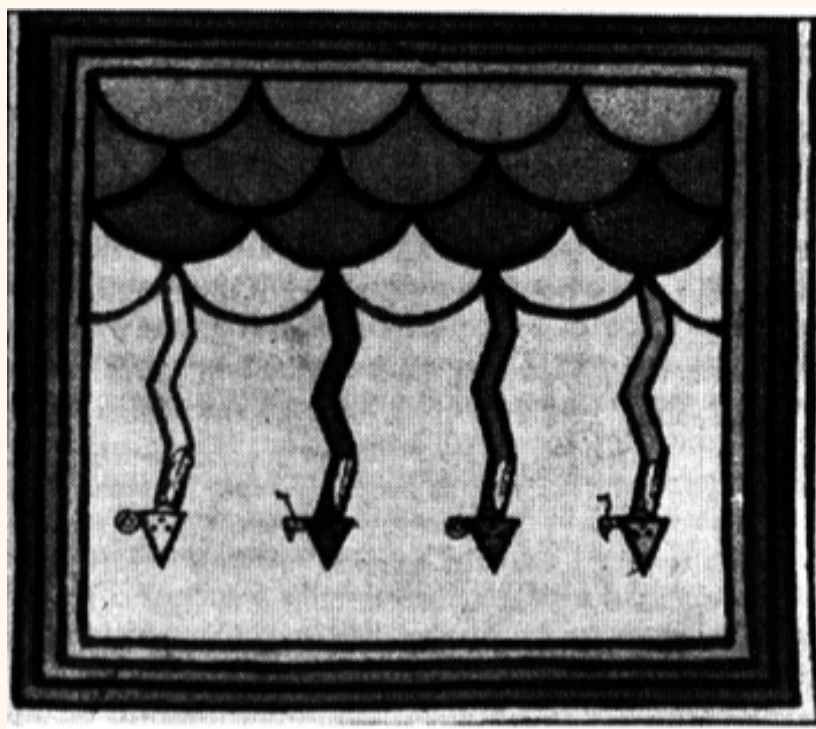
Com diversos espelhos espalhados em vários locais, cheio de raízes e folhas, ou em meio a terra ou areia, os espelhos de Smithson refletiam ao mesmo tempo o céu e o que está em seu entorno. Seriam, para o artista, como refletores do tempo e do local, o céu e a terra confluindo. A cada parada do percurso, ele espalhava os espelhos e os fotografava, escrevendo em seguida sobre a incidência de cada montagem relacionada ao local em que estavam. Na quinta montagem, *O quinto deslocamento do espelho*, ao descrever sobre a cor verde refletida, relatou o aparecimento da Senhora Serpente, e acrescentou: “Se um artista pudesse ver o mundo através dos olhos de uma lagarta, ele poderia fazer uma arte fascinante” (SMITHSON, 1969, s.p.).

Figura 10: Robert Smithson, *Fourth e Fifth Mirror Displacement*, 1969.



Fonte: Livro *Photo Work*

Figura 11: Aby Warburg, *Raios em forma de serpente*.



Fonte: Livro *El ritual de la serpiente*.

O símbolo da serpente, assim como o pássaro, são elementos que aparecem constantemente na cultura dos povos *pueblos*, encontrados por Aby Warburg. Ambos animais são conexões entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, dos que estão e dos que se foram, do que está entre o céu e a terra. “Temos um grau intermediário entre a imagem do real e o signo, entre a imagem realista do espelho e a escrita” (WARBURG, 2015, p. 208), comenta Warburg sobre como a maneira de pensar os animais como ornamento constrói, por terem a importância da transmissão de mensagens entre mundos, uma forma de ver e de pensar que pode levar a uma escrita simbólica por imagens (2015, p. 208). Warburg observa que o olhar do humano ancestral, aqueles que ainda mantêm conexões com o divino, enxerga a serpente como relâmpago, como escada entre a terra e o céu, e com o passar do tempo são vistas como as serpentes punitivas dos deuses gregos, ou como a serpente provocadora do Paraíso bíblico. Até chegar nos dias atuais em que a “substituição da causalidade mitológica pela tecnológica extrai da serpente sua dimensão assustadora” (2015, p. 249), terminando sua análise na “serpente de cobre” que “arrancou o relâmpago da natureza” para nos trazer a eletricidade em fios elétricos. Assim, ele supõe “a presença de uma pós-vida (*Nachleben*) nos símbolos, algo como um cerne arcaico que sobrevive na cultura, como um fundamento da memória” (BAITELLO Jr., 2010, p. 76).

Os animais e o espelho são símbolos de transmissão provenientes da natureza que aparecem desde os rituais primitivos. Temos a impressão de que o espelho é uma criação artificial, no entanto ele é a evolução de um efeito natural: o reflexo, proporcionado pela água ou metal; até ser definido na forma como conhecemos hoje com base de metal ou vidro com estanho ou prata, os mesmos materiais que estiveram no processo de desenvolvimento da fotografia, que também passou a usar o espelho no interior da câmera fotográfica.

O espelho provoca reflexão — um termo discutido desde o início da filosofia — pois olhar a sua própria imagem é refletir a si mesmo, considerar suas próprias ações. O ato de refletir, como pensamento, tem origem na visão. Sem a intervenção de transmissão entre o divino e o humano, o espelho serve como transmissor da ideia de perceber a si próprio. O conto *O Espelho*, de Guimarães Rosa (1908-1960), publicado em 1962, traz um levantamento sobre questões existenciais baseadas na experiência do personagem. Ao ver seu reflexo espelhado, aparecem os medos, os olhos duvidosos, a busca do “eu por detrás mim” (ROSA, 2001, p. 122). Rosa dialoga com o texto homônimo de Machado de Assis (1839-1908), de 1882, que explicitamente tinha intenção de esboçar uma teoria da alma, como propõe em seu

subtítulo, *O Espelho – Esboço de uma nova teoria da alma humana*. Porém, não se trata aqui de uma análise de tais textos, apenas uma observação de que Rosa faz um destaque para a fotografia da mesma forma reflexiva que o espelho: “tanto revelam sobreporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso” (ROSA, 2001, p. 120). Mito ou filosofia, como questionaríamos nossa existência sem um espelho? Pois jamais poderemos ver a nós mesmos, nosso rosto, nossos olhos, sem ele.

Pela indicação de Rosa, entendemos que, se a fotografia é como um espelho que sobrepõe o índice ao ícone, nossa abordagem seria de que o espelho é uma forma mediada de perceber o mundo, humano ou divino, onde estão as luzes, mas principalmente as sombras projetadas por nós. Se somos nós que fotografamos, é a nossa sombra — “o índice do misterioso” — que vemos refletida; ainda que, conforme vimos, o espelho possa refletir imagens humanas e divinas, podemos olhar nossa imagem e enxergar símbolos.

Essas proposições nos apontam o espelho como um mediador de nossas percepções. Quando o mundo já não é mais contemplado somente a olho a nu, pois passou a ser observado de forma mediada, a partir do surgimento da câmera obscura, os aparatos óticos passaram a servir como extensões do olho humano, a relação com a natureza muda, tal como apontou Walter Benjamin sobre a perda da aura, conforme vimos no capítulo anterior. Neste capítulo, de acordo com a observação da experiência das caminhadas fotográficas durante as oficinas realizadas para a pesquisa, trazemos os pontos que nos ajudaram a pensar as relações que a percepção tem com a memória e com a comunicação, as partes que compõem o gesto fotográfico.

2.2. Caminhadas mediadas

As três oficinas tinham a mesma dinâmica: conhecer previamente o percurso; combinar o horário da volta, caso alguém se afastasse do grupo, e a exposição do compartilhamento das imagens, no retorno à sala. Por ser uma atividade ao ar livre, estávamos propensos às intempéries; havia previsão de chuva, mas todos decidiram que fariam o trajeto completo em qualquer condição climática. O clima é um detalhe importante, não apenas porque com muita chuva ou muito sol precisamos de proteção para si próprio e para os equipamentos, mas também porque o clima influencia na percepção do ambiente. Por exemplo, de todas as salas onde aconteceram as oficinas, duas delas tinham climatização por ar condicionado — isso faz com que a adaptação de climática para este ambiente seja totalmente isolada do ar externo, no caso, por vidros. Apenas uma das salas possuía janelas que se abriam. Ela ficava num edifício antigo, de portas e janelas altas, com entrada de ar externo e luz solar direta, alteração da brisa de leve para forte, ou sol fraco para intenso. As árvores que podíamos avistar através das janelas, atrás do edifício, o som ou ausência do som característico da cidade, entravam na pauta e no comportamento de observação do grupo. Com as janelas envidraçadas isolantes das outras salas, apenas uma delas permitia uma visão do ambiente externo, da rua, mas não foi de muito interesse; na outra, a imagem que tínhamos era apenas das telas e corredores do prédio.

As janelas são pontos importantes de um edifício, são como uma abertura de ligação com o exterior, “são iscas para capturar nosso olhar”, nas palavras de Norval Baitello Júnior (2012, p. 53). Para ele, as janelas foram criadas pelos humanos para que pudessem ver o mundo, e transferem a ideia de recorte, enquadramento e domesticação do mundo para as imagens ou para as telas, onde vemos as imagens. Em seus termos: janela sintética, a simplificação da experiência. Por excesso de imagens, diz ele, passamos a vê-las cada vez menos; nossos olhos ficam fatigados e deixam de percebê-las” (BAITELLO Jr., 2012, p. 56). A

cidade de São Paulo, continua ele, após medida combativa à poluição ou a violência de imagens, “renasceu como espaço de pessoas e não de imagens” (2012, p. 56).³³

Outro acontecimento que reforçou a cidade como “espaço de pessoas” foi a abertura de um importante centro econômico em São Paulo, a Avenida Paulista — também local de nossas saídas fotográficas —, para pessoas no lugar de automóveis, aos domingos. Tornou-se espaço aberto para atividades de entretenimento musical, teatral e outros, mas também de discussões sócio-econômicas e pelos direitos da cidade para todos ou para poucos. Walter Benjamin já alertava, de certa forma, quando dizia sobre a figura do *flâneur*: “A atitude do *flâneur* — uma abreviatura da atitude política das classes médias durante o Segundo Império” (BENJAMIN, 2009, p.465).

Termos feito o percurso em meio a multidão que frequenta aquele palco cultural, onde a cada esquina há um entretenimento diferente juntando aqueles que se identificam, foi uma experiência delirante para alguns participantes. O que procuramos, na multidão, para fotografar? Ainda que haja tanta coisa para se olhar, para confundir a atenção, o que nos prende é o que nos identifica por semelhança ou por diferença. E o que procuramos para fotografar quando há vazio e silêncio? A observação nos aponta que o silêncio deve ser interior, diante de tanto barulho ou do que já se viu, diante da saturação. E, ao que tudo indica, leva-se tempo: os mais jovens relataram maiores dificuldades em fotografar algo que já conhecem, por sentirem mais perturbações em meio a multidão. Os mais vividos, por outro lado, fizeram da sua experiência, na caminhada fotográfica, uma mudança perceptiva. A câmera fotográfica lhes deu a oportunidade de renovar seu olhar sobre a cidade, há também as mulheres, que, desacompanhadas, têm a sensação de que a cidade não lhes pertence, e estando com um grupo podem olhar, observar, sensação diferente de quando antes seriam um alvo distraído. Esses relatos, nos trouxe à memória histórias de três fotógrafas: a indiana-britânica Julia Margaret Cameron (1815-1879), as norte-americanas Diane Arbus (1923-1971) e Vivian Maier (1926-2009), fotógrafas que iniciaram seus percursos fotográficos aos 50, 40 e 30 anos de idade, respectivamente, e apresentaram trabalhos de impacto. Cameron usando a própria casa como cenário para seus personagens, e Arbus e Maier explorando as ruas sem parecer fazerem parte delas. Benjamin comenta, a partir de Charles Baudelaire, sobre estar no barulho da multidão, e ao mesmo tempo só, “oculto ao mundo”:

³³ Na cidade de São Paulo foi implementado, desde 2006, a Lei Cidade Limpa que promovia parâmetros para chamadas publicitárias nas ruas e letreiros dos nomes dos estabelecimentos.

Para o perfeito *flâneur*... é um deleite imenso escolher como seu domicílio a multidão, o ondulante... Estar fora de casa e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos prazeres menores desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais [!], que a língua não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito... O apaixonado da vida universal entra na multidão como em um imenso reservatório de eletricidade. Pode-se compará-lo também a um espelho tão imenso quanto essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida.” Baudelaire, *L'Art Romantique*, Paris, pp. 64-65 (“Le peintre de la vie moderne”) (BENJAMIN, 2009, p. 487, grifos do autor).

Um momento bem aguardado pelos participantes da oficina fotográfica foi apresentar os equipamentos. Cada pessoa devia levar o equipamento fotográfico de sua preferência, o objetivo não era aprender sobre uso da câmera tecnicamente, ainda que pudéssemos todos conversar sobre dúvidas e auxiliar uns aos outros, mas olhar o mundo pela câmera. Sinais dos tempos que avançam a tecnologia: uma pessoa, em idade universitária, não sabia o que era uma câmera analógica que algumas pessoas utilizaram durante as caminhadas, junto às câmeras digitais e *smartphones*. A forma como as pessoas lidaram com seus equipamentos, de qualquer tipo, foi similar: primeiro, observam a olho nu o que vão fotografar, e então escolhem fazer uma foto; em geral, mais de uma do mesmo assunto, para garantir a “boa” foto.

A facilidade tecnológica do digital permite muitas fotos em sequência durante todo o tempo da caminhada, com exceção da câmera com filme que, por possuir pouco espaço de armazenamento, as pessoas fotografam primeiro com a digital, veem como fica, e então fazem com filme. Quem possuía câmera com visor, primeiro olhou a cena a olho nu e, em seguida, procurou o enquadramento antes de apertar o botão, verificando, imediatamente, o resultado na tela. Pelo *smartphone*, a maioria olha a cena direto pela tela buscando o enquadramento com o equipamento bem distante dos olhos; muitas vezes parece que não observaram nada antes de apertar o botão; um tempo menor de decisão em relação a câmera com visor. Apenas uma pessoa caminhou quase o tempo todo olhando pelo visor ou pela tela mais aproximada, como se a foto fosse aparecer ali em algum momento para ser capturada, observando apenas para ver tudo enquadrado. Olhar pelo visor foi assunto comentado durante a caminhada: usamos muito as telas, dos *smartphones*, dos computadores, do cinema, da televisão, olhar pelo visor seria olhar mais de perto, de buscar o melhor enquadramento, de ver mais detalhes,

como se fosse uma pequena janela, às vezes, indiscreta. Como se o corpo percebesse mais de perto o assunto trazido pela lente, não apenas pelo olho, mas perceber-se por inteiro na cena.

O que diria Walter Benjamin sobre um *flâneur* que fotografa? Ele que tanto escreveu sobre caminhadas a esmo, sobre perder-se na cidade, sobre as imagens que perturbam a percepção. Talvez Benjamin pudesse dizer que seria possível fazer uma foto sem precisar de um equipamento, como uma fotografia do espírito, já que os sentidos dão conta disso, pois, para ele, flunar é levar suas memórias para caminhar:

Sobre a psicologia do *flâneur*: “As cenas inapagáveis, que todos nós podemos rever fechando os olhos, não são aquelas que contemplamos com um guia na mão, mas aquelas às quais praticamente nunca seja questionada sua exatidão, representação criada inteiramente pelo livro, mas divulgada o bastante para fazer... parte da atmosfera mental coletiva.” Roger Caillois, “Paris, mythe moderne”, *Nouvelle Revue Française*, XXV, nº 284, 1 maio 1937, p 684 (BENJAMIN, 2009, p. 483).

Conforme citado anteriormente, Benjamin apontou sobre a forma de perceber o mundo do *flâneur*, que vê a multidão como um espelho, ainda que esteja só, pois é nessa solidão, “no oculto do mundo” que percebe os “elementos da vida”, assim como os espelhos que transmitem as verdades pela reflexão física e psicológica, destacando que a memória está intimamente ligada à percepção. Vejamos, a seguir, como pode funcionar a ligação da memória com a percepção.

2.3. Dimensões materiais e imateriais da percepção

2.3.1. Contribuições fisiológicas

Oliver Sacks (2011) traz em seus livros, relatos e análises dos pacientes com problemas neurológicos — muitos deles atrelados à visão — estando muito atento às percepções e aos contextos. Relata seus próprios problemas neurais e também a importância da fotografia em sua formação como cientista. Estar em um laboratório fotográfico era como estar em um laboratório de ciências, diz ele, toda a possibilidade química e óptica disponível o fascinavam, no entanto, o que mais o atraiu foi que “a sensação de ser capaz de tornar objetiva e permanente uma percepção muito pessoal e talvez fugaz, especialmente porque me faltava habilidade para o desenho e a pintura” (SACKS, 2011, p. 124). A história da fotografia registra que cientistas foram os primeiros interessados no desenvolvimento de tecnologias fotográficas e o que poderiam proporcionar para o conhecimento.

Sacks nos traz dois pontos para reflexão em fotografia: o primeiro a considerar é que cada indivíduo tem uma experiência próxima a determinadas tecnologias de acordo com o período em que nasceu, o que influencia muito o aprendizado das habilidades, quer dizer, dos gestos, que uma pessoa vai aprender a desenvolver desde sua infância. No contexto atual, dificilmente uma criança teria contato com a ciência pelo laboratório químico, porque eles estão bem escassos, isso acontece por meio dos *smartphones* já no período infantil. O segundo ponto, que podemos refletir a partir do relato de Sacks, é que a fotografia não se faz apenas com domínio técnico, mas também por uma percepção pessoal, um ponto de vista que é só seu. No caso de Sacks, esse interesse foi estimulado por álbuns antigos de família, impressos como livros, jornais e revistas, especialmente a *National Geographic*, em cores. Quer dizer, há uma influência midiática em seu processo de fotografar, tudo o que ele consumiu entra no seu filtro de memória social. As cores na fotografia foram, para ele, elementos que possibilitavam testar quimicamente, já que além dos distúrbios de percepção de cores, devido a uma alteração neurológica, a tecnologia permitia fotos preto e branco e cor sépia. Atualmente, as

câmeras nos dão uma gama de opções de cores automáticas, que dificilmente alguém queira fazer suas primeiras imagens fotográficas em preto e branco.

Sacks relata que utilizava sua visão falha para criar e experimentar em suas produções fotográficas, associando elementos científicos e artísticos. Para ele, a fotografia lhe servia como óculos, pois o que ele tentava era conhecer a capacidade de seus olhos: enxergar as cores que produzia a partir de alterações químicas, ou os ângulos que tinha dificuldade de acertar quando a visão falhava. Certamente, a fotografia científica deve ter lhe oferecido muito material de estudo, pois o comportamento neurológico da visão era um de seus principais temas de estudo.

Um de seus casos clínicos conta a história de um homem com um problema de visão adquirido aos seis anos de idade, voltando a enxergar apenas 40 anos depois, após uma cirurgia. Ele foi jogado num mundo cheio de imagens que não reconhecia, quer dizer, não tinha memória de referência. O que Sacks analisou foi o comportamento dos olhos em ver, mas com incapacidade de olhar; olhos que vêem sem enxergar. O homem via formas e cores de forma geral, mas não conseguia unir no cérebro as partes imagéticas que montavam um objeto ou um animal por inteiro. Com o olhar sempre vago, não compreendia sua própria sombra, tinha dificuldades de espaço e distância. Alfabetizado em braille, não conseguia correr os olhos para uma leitura, pois sua visão era tátil. A percepção visual é simultânea, diferente da percepção tátil que é sequencial, mas essa era sua memória perceptiva, por isso a dificuldade em usar as imagens que o olho produz no cérebro. A pessoa que possui todos os sentidos, diz Sacks, vive no mundo espaço-temporal, em contrapartida, uma pessoa que é cega, vive num mundo que é só temporal, não possui ideia de espaço (SACKS, 2006).

O paciente de Sacks, ao realizar a cirurgia, teve um forte impacto físico e emocional. Essa sensação emocional tornou-se recorrente quando seus olhos não conseguiam acompanhar algum movimento. Ele tinha uma ausência de comportamento visual, quer dizer, não tinha o hábito de olhar, de agir com a visão. “Não se vê ou se percebe em isolamento — a percepção está sempre ligada ao comportamento e ao movimento, à busca e à exploração do mundo. Ver não é suficiente; é preciso olhar também” (SACKS, 2006, p. 311). O caso concluiu-se com nova perda da visão em decorrência de outros problemas corporais e conflitos pessoais, e do que mais o afligia: não conseguir criar um mundo visual que tomasse espaço do mundo perceptivo que já possuía baseado fora da visão.

Diante disso, podemos dizer que treinamos o olhar habitualmente durante toda a vida, por isso reconhecemos o que vemos porque criamos repertório na memória. Essa capacidade pode não existir sempre, caso haja algum problema neural. Sacks indica que, quando um órgão falha, os outros tentam cobrir essa falha, no caso dos olhos, por exemplo, o tato cria uma “visão tátil”. Conseguimos aguçar determinado sentido quando estamos intencionalmente em estado de atenção contemplativa, ou atenção por alerta quando alguma emoção, por exemplo o medo, se intensifica.

Pode ser que, quando mediamos a visão com a câmera fotográfica, acionamos capacidades criativas e imaginativas, já que a imagem do espaço à nossa volta aproxima ou distancia, forçando o cérebro a recalcular a noção espacial já que recebe quase simultaneamente, estímulos diferentes. Tal como acontece com equipamentos de realidade virtual, que eleva essa capacidade a uma proximidade tamanha que o cérebro age como se estivesse, de fato, em outro momento espacial. A partir daqui, nos surgem proposições de ordem filosófica para refletirmos sobre a percepção visual. A discussão sobre a percepção esteve presente desde início da história da filosofia, interligada a outros conceitos, e ora defendida por uma corrente de pensamento que acredita que a percepção é desenvolvida pelo intelectual, e ora defendida por aqueles que acreditam que o campo das ideias e da intuição intelectual estão ligados às noções de sensação, sensibilidades ou intuição sensível (SAES, 2010, p. 9). Seguiremos este segundo caminho por considerar que o gesto depende das sensações.

2.3.2. Contribuições filosóficas

Conforme vimos no capítulo anterior, para Henri Bergson há uma distinção entre a memória cognitiva e social (habilidades e hábitos), e a memória do espírito, a memória em si. A memória e a percepção estão atreladas uma à outra: juntas elas se constroem, não há divisão na percepção imediata. O que é percebido distribui-se em objetos independentes (matéria) e qualidades sensíveis, imensuráveis (memória) (BERGSON, 1999), mas sem perder suas conexões. O cérebro, fisiologicamente, não adiciona nenhuma informação ao que foi percebido, sobre aquilo que recebe seu papel é de centralização, conexão e transmissão da percepção, quer dizer, os estímulos recebidos pelos órgãos dos sentidos são analisados e

selecionados para uma ação, um gesto. A oferta de ações dos mecanismos motores se desenvolve cada vez mais à medida que as ações estimuladoras são múltiplas e constantes (1999, p. 27).

Bergson identifica uma diferença de natureza entre a percepção pura e a percepção atualizada. A primeira acontece no cérebro, que é instrumento de ação e não de representação, aplica-se a objetos presentes; a segunda seria uma lembrança pura, a reapresentação de um objeto ausente (BERGSON, 1999, p. 80). A memória conserva as impressões e funciona do passado para o presente, quando lembramos atualizamos a memória pois a lembrança tornou-se novamente percepção (1999, p. 281), como na memória involuntária, de Marcel Proust, por exemplo. O que Bergson defende é que a lembrança, assim como a memória, se constitui no espírito e não no cérebro (matéria), que dá apenas a possibilidade de extensão. No entanto, não seria possível distinguir claramente onde a percepção separa-se do corpo para o espírito, ela está entre ambos, já que a percepção pura reside no tempo da duração:

Nossa percepção pura, com efeito, por mais rápida que a suponhamos, ocupa uma certa espessura de duração, de sorte que nossas percepções sucessivas não são jamais momentos reais das coisas, como supusemos até aqui, mas momentos de nossa consciência. [...] Mas, se nossa hipótese é correta, não é difícil ver de que modo percepção e matéria se distinguem e de que modo coincidem. A heterogeneidade qualitativa de nossas percepções sucessivas do universo deve-se ao fato de que cada uma dessas percepções estende-se, ela própria, sobre uma certa espessura de duração, ao fato de que a memória condensa aí uma multiplicidade enorme de estímulos que nos aparecem juntos, embora sucessivos. (BERGSON, 1999, p. 73-74).

Percebemos as coisas e a qualidade das coisas ao mesmo tempo, e essa separação é difícil de estabelecer. Tal como aconteceu com o paciente de Oliver Sacks, que relatamos anteriormente: seu olho recebia os estímulos, e a qualidade do que via quando recebida o assustava, porque seu cérebro não estava habituado para agir ao receber esses estímulos visuais. A memória é diferente de uma função específica do cérebro, ela é um passado que está sempre presente — no caso relatado, sem a memória passada não foi possível presentificá-la.

Ao explicar sobre a dificuldade do reconhecimento visual, a partir de um caso clínico, Bergson diz que existe, nesses casos, uma incapacidade de perceber o movimento, a condição primordial do reconhecimento (BERGSON, 1999, p. 110). Existem dois tipos de reconhecimento, segundo ele: um é o reconhecimento por distração, é automático; e o outro,

um reconhecimento atento. Essa diferenciação é um dos pontos essenciais para a obra de Bergson: estar atento é uma percepção mais intensa, isso conferiria uma ação no cérebro, no entanto, intensidade é qualidade de ação do espírito. Por isso, ele argumenta que não há clareza no que seria uma atitude puramente intelectual. Ter uma percepção com reconhecimento atento seria refletir sobre a própria percepção que não se dá de forma linear, mas circular, em maior ou menor grau, como num reflexo do objeto no espelho da memória.

Bergson defende uma educação dos sentidos para uma percepção atenta e consciente. Diz ele: “A educação dos sentidos consiste precisamente no conjunto das conexões estabelecidas entre a impressão sensorial e o movimento que a utiliza. À medida que a impressão se repete, a conexão se consolida” (BERGSON, 1999, p. 105). Sobre a educação dos sentidos, o sociólogo e antropólogo francês, David Le Breton, diz que uma criança que acabou de nascer “percebe o mundo como um caos sensorial, um universo em que se misturam as qualidades, as intensidades e os dados” (2016, p. 31), e à medida que se desenvolve, a experiência sensorial estabelece uma relação entre ela e o ambiente. A educação dos sentidos se dá nessa relação, “na origem de toda existência humana, o outro é a condição de sentido, isto é, fundamento do vínculo social. Um mundo sem outrem é um mundo sem vínculo, fadado ao não sentido” (2016, p.32). A experiência que educa os sentidos, segundo Breton, passa pelo filtro cultural e social; Bergson fixa-se no individual, focando na relação com o mundo com proposições para que essa relação se desenvolva de forma mais atenta e interessada, afirmando que entre a percepção e ação há possibilidade de criação de gestos ainda não habituais.

2.4. Espaços: vínculos e sentidos

David Le Breton defende uma antropologia dos sentidos por acreditar que as percepções estão além de fatores fisiológicos, como também propôs Henri Bergson. Le Breton desenvolve seu pensamento baseado em uma orientação cultural modelada pelo coletivo e utilizada na experiência pessoal. Sentimos o mundo pelo corpo, essa é a condição humana, diz ele, “o mundo se dá sob a forma do sensível” (LE BRETON, 2016, p. 24). Agimos sobre o mundo em função das orientações provenientes do hábito ou da educação para interpretar nosso entorno. Esse entorno de que trata Le Breton podemos chamar de ambiente. Seguindo a sua linha antropológica, ambiente é o que nos cerca; o que nos cerca da pele para fora, que nos rodeia, ou como propõe Tetsuro Watsuji (1889-1960), historiador cultural japonês: tudo que está entre o vento e a terra (WATSUJI, 2006). Para investigar a relação do humano com o ambiente, Watsuji propôs um estudo da natureza humana estruturada pelo clima e pela paisagem. Sua abordagem, que chama de fenomenologia cultural da paisagem, parte da leitura da palavra japonesa *fûdo*, cujos ideogramas representam vento e terra, baseados em antigos ideogramas chineses de água e terra. O sentido de *fûdo* pronuncia características climáticas, geográficas e topográficas. Por trás desse conceito, diz ele que a "cosmovisão primitiva percebia o mundo natural como circunstância da vida humana na concretização dos elementos de terra, fogo, água e ar" (2006, p.23). É no interior do clima e da paisagem que o ser humano interage, pelos sentidos, criando para si a necessidade de utensílios como objetos incorporados à cultura. Mediante as relações com o ambiente criam-se possibilidades de existências individuais e coletivas, quer dizer, a cada paisagem criam-se diferentes interações, e daí, diferentes culturas, dando importância diversas aos objetos, por isso, diz ele:

A intuição de que o instrumento é, na existência humana, a coisa mais próxima, pode nos ensinar muito. [...] A estrutura essencial do instrumento consiste em manifestar sempre uma finalidade, um 'para que', em uma cadeia de extremidades que tem sua origem na existência humana. E na base dessa cadeia de extremidades descobrimos a natureza climático-paisagística da vida humana. (WATSUJI, 2006, p. 37, tradução nossa).

Desse modo, quando a ambientalidade se integra ao corpo, a existência humana é estruturada, associando história e ambiente (GREINER, 2015, p.39). A pesquisadora brasileira Christine Greiner investigou as terminologias utilizadas por Watsuji, e destaca que a proposta é pensar não apenas o ambiente como meio amplo, mas também no entorno mais próximo entre as pessoas, o espaço que nos vincula às relações: o entre (*aidagara*, em japonês) (2005, p. 23). Esse espaço organiza uma rede de relações e promove significados sociais, e é dessa forma que o ser humano pode ser compreendido, pois está atrelado ao ambiente onde vive, em que natureza e cultura coexistem. Nessas conexões do corpo com o ambiente são duas as partes de que se constituem o ser humano: “uma é o corpo animal (individual) e outra o corpo medial (coletivo)” (2015, p. 161). Para ela, as palavras também passam a existir a partir dessa ambientalidade e tomam existência corpórea.

Esses espaços “entre” são as possibilidades de significações em que o ser humano se constitui enquanto social e indivíduo, a partir do modo como entendemos tais espaços. A diferença no entendimento do espaço entorno modifica as relações, compreensão que reverbera em diversos âmbitos. Conforme diz Hisayasu Nakagawa (1931-2017), pesquisador japonês em cultura ocidental e oriental, que para compreender uma tradução, por exemplo, é preciso buscar o que se esconde e o que se revela nas nuances desses espaços. Ele aponta que a consciência histórica japonesa possui uma gênese mitológica — de acordo como vimos no início deste capítulo —, em que as ocorrências da criação são espontâneas mais do que por vontade individual, e isso interfere no entendimento do modo como os espaços, nas relações japonesas, se organizam: uma rede sutilmente hierarquizada do coletivo para o individual, causando interferência na constituição da individualidade. O “*eu japonês*”, diz ele, é circunstancial, definindo-se pela relação com o outro “ao contrário do que ocorre nas línguas europeias, nas quais a identidade se afirma independentemente da situação” (NAKAGAWA, 2008, p. 26). Assim, é preciso ambientar-se quando deslocamos nosso “entre” para outros ambientes.

Greiner aponta ainda a contribuição do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), autor muito lido por pesquisadores japoneses (Greiner, 2005). Merleau-Ponty (2006) defende uma teoria do corpo que conjuga cognição e experiência vivida de forma simultânea, afastando toda a desconfiança sobre os sentidos, propondo um mergulho no sensível; em contraposição ao sobrevoo que a filosofia, até então, se apoiava. Diz ele que o

corpo é nossa orientação no mundo, condição de possibilidade de significação e existência. É pelo corpo que percebo, sinto e conheço o mundo; fronteira entre o mundo e a consciência, onde psiquismo e organismo se movimentam, se misturam. Nossa relação com o mundo se dá pelos sentidos, assim se faz nossa vivência: no entre, onde absorvemos o mundo e somos absorvidos por ele, e aqui se instala nossa capacidade perceptiva: “um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. [...] Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 39).

As relações entre humanos com o ambiente são também espaço de criação de possibilidades de comunicação. Norval Baitello Júnior, a partir do conceito de ambiente proposto por Watsuji, considera o ambiente pela perspectiva da comunicação. O espaço em torno de cada ser (pessoa ou coisa) é um ambiente comunicacional à medida que há disponibilidade desses seres a estabelecer vínculos, seja pela criação das palavras ou das imagens, em que exercem funções simultâneas ao mesmo tempo de emissor, receptor e informação. “Um ambiente comunicacional constitui uma atmosfera saturada de possibilidades de vínculos afetivos em distintos graus” (BAITELLO Jr., 2018, p.77).

Baitello Junior afirma que ambientes de imagens sempre existiram na história cultural do homem, e a partir da leitura que faz Hans Belting, pesquisador alemão em teoria da imagem, entende que a cada período histórico a imagem cumpriu uma função baseada nas relações do ser humano vinculadas com seu entorno, “o próprio paradoxo entre imagens exógenas e endógenas” (BAITELLO Jr., 2018, p.79). Belting identifica a imagem de culto como predominante na história da imagem diferente de como entende a história da arte, da mesma forma que Walter Benjamin ao dizer sobre o declínio da aura, diz Baitello Jr.: “Ora, Benjamin não falava de outra coisa senão da passagem da era da arte ainda contaminada com o espírito do sagrado para a era da arte dos media, já arrebatada pelo espírito da visibilidade” (2018, p. 80). Diante disso, a seguir conferimos um pouco mais sobre as imagens geradas por meios técnicos, pois conforme vimos no capítulo anterior, essa passagem da era da arte para a era da arte dos meios de comunicação, foi carregada de significação sagrada, fazendo com que as imagens abandonassem o sagrado para sacralizarem-se elas próprias, por meio das imagens técnicas.

2.5. Percepções tecnológicas: transformações mediadas

Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, expõe que uma possível crise da percepção estaria desencadeando um declínio da arte, e da aura, já que a tecnologia anunciava grande interferência na visualidade. A expansão da cidade, as multidões, a mobilidade, a distração com a novidade, no entendimento de Benjamin, modificaram o modelo de visualidade e se tornaram elementos constitutivos da experiência perceptiva. A crítica de Benjamin presume a crise na pintura pela indicação do consumo simultâneo de imagens. Ele menciona mudanças comportamentais dos consumidores de arte que passaram a ser consumidores das tecnologias; na modernidade, por exemplo, a atenção da pintura agora dá lugar para a distração diante do cinema. Um diagnóstico pessimista para a arte, mas com possibilidade de um novo olhar que acompanhe as mudanças que as tecnologias óticas traziam, conforme comenta o pesquisador brasileiro em história da fotografia Maurício Lissovsky:

Face à crise de sua própria reprodutibilidade, a obra de arte deveria então — se escutasse o conselho que a fotografia, e também o cinema, lhe davam — abandonar o apelo religioso em favor da unicidade, emancipando-se, pela "primeira vez em sua história", de sua "existência parasitária", destacando-se do ritual. "A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original". (LISSOVSKY, 1995, p. 48, grifos do autor).

Sobre as mudanças provocadas pela tecnologia ótica no observador, o crítico de arte norte-americano Jonathan Crary retoma Benjamin e analisa o processo de visualidade pelos diversos regimes óticos que surgiram no século XIX. O observador desse período consumia imagens por diferentes suportes porque a modernidade era facilitadora de experiências óticas e sensoriais. Crary aponta um abandono por parte dos historiadores de arte perante o pictorialismo do século XIX, que priorizaram a arte figurativa da Antiguidade e do Renascimento, tal como fizeram Morelli e a Escola de Warburg. Ele identifica que esse

abandono insinua que a linguagem visual desse período causou dificuldade aos métodos de análise existentes, sendo essa uma linguagem contaminada pelas possibilidades ópticas, mas acima de tudo, pela circulação e recepção de “todas” as imagens, inter-relacionadas de tal modo “que qualquer meio ou forma de representação visual individual deixou de ter uma identidade autônoma significativa” (CRARY, 2012, p. 31). O observador moderno com um corpo ágil e produtivo foi reorganizado pelos regimes de visualidade, de modo fisiológico, mas principalmente subjetivo. O caleidoscópio e o estereoscópio, por exemplo, foram aparatos que sucumbiram à fotografia, menos perturbadora, fisiologicamente, aos olhos, e à liberdade do observador de ver uma imagem técnica independentemente de um aparato (CRARY, 2012, p. 132). Assim, Crary levanta questionamentos a respeito da corporificação do observador ótico, quer dizer, que antes precisava dos aparatos para ir até a imagem, mas a partir de então essa relação se inverte.

Outro autor que busca remontar uma história das imagens técnicas é Friedrich Kittler (1943-2011), pesquisador alemão em Estética e História da Mídia, dando ênfase à utilização dos aparatos óticos. O autor publicou *Mídias Ópticas*, em 2002, virada de século, na intenção de “identificar os princípios segundo os quais a percepção óptica se organizava na modernidade” (KITTLER, 2016, p. 15). Kittler faz uma análise minuciosa a partir de registros sobre as invenções óticas, revelando o quanto a humanidade se submeteu a invenções técnicas. Conhecendo a história das mídias óticas, para ele é possível compreender o impacto que as imagens causaram nos campos do conhecimento e como isso atingiu a vida prática. Destaca que as imagens serem transmissíveis é algo recente, pois no decurso da história elas poderiam ser apenas arquivadas. Kittler relata não só as mudanças das funcionalidades técnicas em cada período da história da arte, mas também o que delas permanece.

O pensamento fotográfico, de certa forma, já estava contido, por exemplo, na perspectiva linear apresentada pelo artista-engenheiro italiano Filippo Brunelleschi, pelos anos de 1400. Utilizando um espelho, um furo e uma pintura, fornecia-se aos espectadores uma imagem automática, pela análise do historiador japonês Shigeru Tsuji, Brunelleschi seria o precursor do que veio a ser a “câmara obscura”, posteriormente alcançada por seu aluno, Leon Battista Alberti (KITTLER, 2016). Auxiliado por tecnologias árabes e chinesas, Alberti apresenta o invento como produto da arte e ciência, mas ressaltava que escrevia para pintores e não para matemáticos. Kittler aponta que, além disso, Alberti pode ter sido o precursor das interfaces gráficas das telas de computadores, e do desenvolvimento do tratado da

criptografia, utilizada para os atuais computadores (2016, p. 83). Diz Kittler:

Poderíamos então dizer que Alberti transforma o único furo de Brunelleschi em um Argos com mil olhos. De fato, tanto Alberti como mais tarde Durer atribuem ao olho a tarefa de olhar por cada um desses inúmeros furos para o mundo de seus modelos reais ou de suas construções artísticas ideais.

Mas a verdadeira façanha de Alberti consistiu em virtualizar não só o conceito de janela, mas também a atividade do olho. O retângulo gradeado [...] permitiram executar construções geométricas [...] com tanta precisão e tanta medidas que o desenho resultante obedecia a todas as leis da perspectiva linear. [...] Por isso a matemática empregada permaneceu fiel às antigas proporções euclidianas entre linhas e ângulos, sem recorrer às novas tabelas trigonométricas. (KITTLER, 2016, p. 81).

As mídias óticas alteraram não apenas o observador, conforme apontou Crary, mas também colocou o teatro e a literatura em concorrência com a precisão das imagens, além de ter influenciado orientações filosóficas. Exemplo disso, diz Kittler, foi o surgimento da fenomenologia dentro dessas buscas por desenvolvimento ótico. A questão era como reconstituir os dados óticos que se apresentam na percepção ocular, e para responder, Johann Heinrich Lambert, filósofo francês, por meio de cálculos, desenvolveu a fotometria, que aponta escalas entre claro e escuro — para Kittler a fotografia é a automatização dessa ciência “parcialmente ótica” (KITTLER, 2016, p. 129) — baseadas no cálculo de direção da luz. Lambert descreve sua matemática desenvolvida na filosofia em *Neues Organon* (Novo Órgão), com o subtítulo *Reflexões sobre a exploração e designação do verdadeiro e sua distinção do equívoco e da aparência*, ao que Kittler observa sobre as proposições de Lambert que:

“[...] toda perspectiva ou reflexão difusa gera necessariamente uma aparência ótica. O *Neus Organon* constata, então, que a aparência se manifesta preferencialmente na ótica e nela é pesquisada com maior frequência. Mas, a fim de generalizar o seu conceito e aplicá-lo a todos os cinco sentidos, Lambert cunha um termo novo que viria a fazer carreira na filosofia: desenvolve uma teoria geral da aparência, ou seja, uma 'fenomenologia'. (2016, p. 130).

Kittler confere à fotografia uma extensa cobertura histórica dos procedimentos técnicos, relatando de onde vieram e para onde encaminharam seus efeitos culturais. Sugere que “resta à análise midiática enfatizar como as fantasmagorias ou (como diria Jürger Link) os símbolos coletivos históricos se apoiam em tecnologias” (KITTLER, 2016, p. 195). O fator realista da fotografia interferiu na produção realista do imaginário, seja na literatura, que

reverberou no teatro e no cinema, seja na própria fotografia com registros dos espíritos que eram, visíveis apenas na camada fotográfica, os medos fantasmagóricos tinham consequências tecnológicas, por exemplo, com as lanternas mágicas ou as fotografias do ocultismo. Outro ponto que Kittler destaca é que a fotografia instantânea propiciava fotografar pessoas contra a vontade ou sem consentimento, inferindo no direto à sua imagem, a problemática que Kittler aponta é a de que a fotografia substituiu arquivamentos criminalísticos estigmatizando reconhecimentos de identidades, buscando estabelecer padrões antropométricos contra o ser humano (2016, p. 198), função que iniciada logo da divulgação do daguerreótipo antes mesmo de a fotografia ter sido chamada de “arte” na Europa, demonstrando que “todo falatório sobre fotografia como arte encobre suas funções estratégicas”(2016, p. 202).

O objetivo de Kittler seria identificar, pelos processos históricos do desenvolvimento das mídias ópticas, o simultâneo desenvolvimento dos processos de arquivamento e transmissão de informação. Após a fotografia, vieram o cinema e a televisão, e depois o sistema de computador que se tornou a mídia das mídias, já não é mais uma ótica senão sinais elétricos.

Kittler pontua que seus argumentos seriam construídos sob influência do pesquisador canadense Harold Innis (1894-1952), que promoveu a Teoria do Meio, um braço das teorias das comunicações, em que desloca o foco dos estudos dos efeitos para o estudo dos meios de comunicação em si e suas relações no desenvolvimento social, destacando a conhecida frase do aluno de Innis, Marshall McLuhan (1911-1980), teórico canadense em comunicação: o meio é a mensagem.

McLuhan posiciona-se a partir da engenharia das telecomunicações, propondo que a visão foi estabelecida como central para aprendizagem a partir da leitura, pois antes, a aprendizagem, ainda que com imagens, era multissensorial; após a invenção da imprensa “o conceito de ‘cultura’ passa a ser ligado a ‘leitura’ (MARTINO, 2015 p. 194, grifo do autor). A esse respeito, Kittler corrobora entendendo que muitos aparatos com lentes foram criados para otimizar a leitura e, depois servidos à imagem, quer dizer, a forma como aprendemos a ler as imagens está ligada à maneira como aprendemos a ler os textos. Outro ponto importante da obra de McLuhan são os meios como extensão humana, e esse é o ponto de maior discordância para Kittler, que defende o posicionamento de que os meios devem ser observados a partir do entendimento de que o humano é a extensão do meio.

Até aqui os autores comentados nos auxiliam a refletir sobre os desenvolvimentos óticos, suas influências, efeitos e mudanças perceptivas, passando pela câmera fotográfica, que inaugurou novo regime de visualidade, até chegarmos no computador. Vejamos como se configura a câmera fotográfica no contexto atual, a partir de autores que também seguem a trilha de McLuhan: Vilém Flusser (1920-1991), pesquisador tcheco-brasileiro em teoria da comunicação, e Lev Manovich, pesquisador russo de novas mídias — esse último com parte de seu estudo sobre as imagens produzidas e compartilhadas no *Instagram* apresentado no capítulo anterior.

Lev Manovich revisou McLuhan compreendendo a pouca exploração do tema que o autor chamara de Era da Computação — já que na década de 1960, período de suas publicações, os computadores eram de uso restrito a profissionais especializados e uma comunidade de cientistas. O computador tornou-se popular a partir da década de 1980, com a introdução do *Personal Computer* (PC) no mercado. Como consequência, o *software*, atualmente, é a principal forma de novas mídias, ou em seus termos, novos *media*³⁴: “o *software* é a mensagem” (MANOVICH, 2013). O uso do *software* como novo *medium* ao invés do computador marca a imaterialidade dos objetos que estamos lidando hoje. Manovich afirma que muitos *softwares* fazem parte do funcionamento de sistemas computacionais que utilizamos diariamente acionados de modo tão automático que nem percebemos sua presença, ou seja, que nem todo computador tem a aparência de um PC. Um computador é um processador de dados, e o *software* seria o carregador e transmissor desses dados.

Manovich, em suas pesquisas, promove o que ele chama de estudos da cultura do *software* (MANOVICH, 2013). As imagens são boa parte de como o *software* transmite dados para o público final, quer dizer, para que qualquer pessoa que não seja um especialista possa utilizá-los, tal como nos habituamos com a televisão. Logo, muitas de suas pesquisas se concentram nas imagens como estudo cultural do *software*, que o define como:

O *Software* é a interface para a nossa imaginação e para a do mundo — a linguagem universal através da qual o mundo fala e também o motor universal por meio do qual o mundo funciona. Outro termo que podemos usar na conceituação sobre o *software* é o de dimensão (pense nas três dimensões que usamos para definir o espaço). Podemos dizer que no final do século XX a

³⁴ *Media* (plural) e *medium* (singular) são termos provenientes do latim adotados dessa forma no inglês. Por opções de tradução, em português usa-se *mídia*, como tradução literal, ou *meios*, que mais se aproxima do sentido da palavra utilizada em latim, que quer dizer intermediário. Optamos por manter nos textos que se referem a Manovich a forma como o autor e seus tradutores utilizaram.

humanidade fundamentalmente acrescentou uma nova dimensão à toda "cultura" — a do software. (MANOVICH, 2013, n.p.).

Enquanto estudo acadêmico, e também entre artistas e profissionais da cultura interessados em tecnologias da informação e seus efeitos culturais e sociais, o autor comenta que carece de teorias sobre esse novo *medium*. Portanto, realizou uma série de publicações acerca do tema, na intenção de atualizar McLuhan. O livro *The Language of New Media* (A Linguagem dos Novos *Media*), foi publicado em 2001 e, desde então, é atualizado sobre novidades tecnológicas aplicadas em suas pesquisas, mantendo conceitos e especificações para acompanhar as alterações sobre o que configura o *software* como novo *medium*.

O autor faz um levantamento dos *media* contemporâneos para elaborar seu conceito de novo. Iniciando a investigação pela fotografia, anunciada com o daguerreótipo, em 1839, Manovich aponta que, em paralelo, desde 1833, outro dispositivo estava em desenvolvimento, contendo recursos-chave do computador digital moderno, com processamento e arquivamento de dados. Ele detalha o surgimento dos primórdios do que viria a ser o computador, contando uma história em que enquanto Charles Babbage desenvolvia a máquina que perfura cartões com dados (o *hardware*, a parte bruta da máquina), Ada Augusta, condessa de Lovelace e filha do poeta britânico Lord Byron, desenvolvia o programa de leitura para o motor (o *software*, a parte leve) dessa máquina. O projeto ficou inconcluso até meados de 1800, quando Babbage inspirou-se no tear de Jacquard, utilizando seus cartões de papel perfurados como se fosse um computador gráfico que tecia imagens, para criar uma máquina analítica de cálculos numéricos (MANOVICH, 2001b, p. 45). Isso revela que uma máquina já sintetizava imagens antes de ser desenvolvida para processar números.

A fotografia, o filme, a televisão e o rádio propagaram muitas informações de imagens, textos e sons, ao que paralelamente, o sistema computacional permitiu processar e armazenar essas informações, até chegar no processo de transmissão, passando a se transformar em um processador de mídias. Manovich também destaca sobre a modificação estética que os aparelhos de computação trouxeram, que influenciaria o que ele denomina de estética da automação na cultura da imagem (MANOVICH, 2017b). Assim, especifica as características dos novos *media*: são uma representação digital convertido do analógico; compartilham o mesmo código digital; permitem acesso aleatório simultâneo de dados, diferente do filme, por exemplo, que é sequencial; perdem informações em processo de digitalização, devido a ter quantidade fixa de informações; produzem cópia digital para digital sem perder qualidade, em

comparação com as cópias feitas de modo analógico; possuem interatividade. Complementando sua definição de forma mais precisa, elaborou cinco princípios que são comuns diante da diversidade de sistemas em uso por diferentes equipamentos: 1) Representação Numérica, que seria a descrição em linguagem matemática; 2) Modularidade, que se refere às partes fragmentadas independentes que podem ajustar-se ou separar-se; 3) Automação, referente à parte que não precisa de ação humana, operada por Inteligência Artificial; 4) Variabilidade, que são as mudanças constantes de conteúdos, pois não são fixos; 5) Transcodificação, em que os dados *mediáticos* são transformados em códigos de computação, e por sua vez, transformados em códigos culturais. Assim, Manovich define as características e funcionalidades técnicas de um novo *medium*.

Outra abordagem sobre o conceito de *software*, mais voltada para a câmera fotográfica é a de Vilém Flusser que, atento às discussões sobre os meios de comunicação de massa, também observou os possíveis impactos sócio-político-econômicos do *software*. Sua abordagem ao tema parte da referência da câmera fotográfica como precursora de possibilidades de realizações de imagens técnicas, modificando o regime de recepção imagético, que passa por várias camadas além da contemplação estética. Flusser difunde seu conceito de aparelho — portador do *software* — no livro *Filosofia da Caixa Preta*³⁵, e como peça-chave para compreender o funcionamento dos sistemas ao qual estamos inseridos para receber e produzir imagens técnicas, com a falsa promessa de criar livremente. Sua preocupação é voltada em compreender a câmera fotográfica como um meio de propagação, de transmissão de informações que atravessam camadas em diversas áreas até que se aperte o botão.

Uma distinção deve ser feita: *hardware* e *software*. Enquanto objeto duro, o aparelho fotográfico foi programado para produzir automaticamente fotografias; enquanto coisa mole, impalpável, foi programado para permitir ao fotógrafo fazer com que fotografias deliberadas sejam produzidas automaticamente. (FLUSSER, 1985, p. 16).

Flusser dá ênfase à comunicação mediada, pelas vias de Innis e McLuhan, por isso é importante para ele que se entenda, enquanto produtores de imagem, como funciona o aparato para além da técnica. O autor inova, trazendo o conceito de imagem técnica — que

³⁵ Este livro foi escrito por Flusser diretamente no português especialmente para a publicação brasileira, em 1985, baseado na publicação alemã anterior, de 1983, *Für eine Philosophie der Fotografie*, essa publicação, por sua vez, foi traduzida para o português como *Ensaio sobre a Fotografia — Para uma filosofia da técnica*.

define como “imagem produzida por aparelho” (FLUSSER, 1985, p. 5) — para pensar a produção dos novos meios de comunicação que surgiram com a fotografia, mas principalmente quando destaca a importância do produtor de imagens. O conceito de aparelho em Flusser não foi totalmente definido, conforme o próprio autor afirma. Ensaia uma definição em que jamais poderá ser totalmente esclarecida (FLUSSER, 1985, p. 15), mas pode ser delimitada pelo entendimento de que seria um brinquedo para jogar o jogo do simbólico, ou seja, o jogo do poder.

O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. (FLUSSER, 1985, p. 17).

Diante disso, entendemos que Flusser, ainda que não tenha deixado explícito, mas sendo leitor do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), faz uma aproximação dos conceitos foucaultianos, não na tentativa de revisá-los, mas de reduzi-los para aplicabilidade na teoria da comunicação. A importância dessas proposições para nosso estudo se deve pelo fato de que se dissemos que o gesto é a resposta do corpo aos estímulos que recebe, qual seria a resposta da câmera fotográfica? A resposta da câmera é a foto, mas como se dá esse processo além da técnica? Para Flusser, a câmera — que ele prefere chamar de aparelho por trazê-la como um conceito — passa pelo processo do “jogo simbólico”, ao que, podemos dizer numa alusão à Bergson, a câmera fotográfica possui um funcionamento físico, sua matéria, similar ao funcionamento do olho humano, mas o *software*, sua memória, funciona a partir de um processo de âmbito maior, de um dispositivo de poder.

O conceito de “dispositivo” foi desenvolvido por Michel Foucault, que, em suma, analisa sobre as relações de poder que circulam entre a sociedade humana, buscando entender como os mecanismos de julgamento se modificaram e em que eles se apoiam. Para isso, cria conceitos no intuito de estudar profundamente “métodos punitivos a partir de uma tecnologia política do corpo onde se poderia ler uma história comum das relações de poder e das relações de objeto” (FOUCAULT, 1987, p. 26). O autor ressalta que esse novo humano se coloca no mundo pelo discurso com *status* científico, portanto, seria a ciência uma autoridade do saber. Dispositivo para ele, portanto, seria tudo aquilo que desencadeia uma relação em algum tipo de poder exercido, dentre mecanismos institucionais, estruturas administrativas, estruturas de conhecimento. E é pelo discurso que o dispositivo se revela. Foucault orienta

que os discursos de diversos campos influenciam os comportamentos históricos e sociais. Em suas análises, ele propõe compreender como determinado discurso foi formado e legitimado. O que foi dito em um dado momento estabelece relações com outros discursos que pertencem aos campos políticos e econômicos. A posição daquele que diz o que diz é que define essa legitimação e instaura um regime de verdade.

De modo sucinto, podemos dizer que, segundo o autor, as regras de produção de verdades se modificam ao longo da história humana, alterando, assim, o regime de verdade discursivo, ou o discurso validado por quem foi determinado a fazê-lo. É na busca dessa determinação que estariam as coações de poder, ou como o autor denomina, jogos de poderes, pois essas instâncias estão sempre em movimento e criam hierarquias. Desse modo, o discurso expressa o saber, e o saber está ligado ao poder. Analisando as imbricações do poder no discurso é que Foucault inicia, em meados nos anos 1970, o uso do termo “dispositivos” com o qual procura mostrar os mecanismos de dominação, ou seja, algo que age não apenas no discurso, mas também fora dele tais como as instituições e práticas sociais. É analisando esse conjunto de relações que ele define diversos tipos de dispositivos, ao que nos deteremos no termo “dispositivos disciplinares” que trata, de certa forma, de uma governabilidade do olhar. Aproximamos o pensamento de Foucault às definições de aparelho que Flusser descreve:

São dois programas que se co-implicam. Por trás destes há outros. O da fábrica de aparelhos fotográficos: aparelho programado para programar aparelhos. O do parque industrial: aparelho programado para programar indústrias de aparelhos fotográficos e outros. O econômico-social: aparelho programado para programar o aparelho industrial, comercial e administrativo. O político-cultural: aparelho programado para programar aparelhos econômicos, culturais, ideológicos e outros. Não pode haver um “último” aparelho, nem um “programa de todos os programas”. Isto porque todo programa exige metaprograma para ser programado. A hierarquia dos programas está aberta para cima”. (FLUSSER, 1985, p. 16).

Flusser também insere em sua discussão a ideia de jogo de poder ou, como ele chama, jogo de símbolos. Seria justamente o aparelho que permitiria a troca de poderes, pois simula um pensamento virtual, mas não de quem o possui, e sim daqueles, ou daquilo, que permitiram levar o aparelho até às mãos do público, que, por sua vez, torna-se participante do jogo. Ele comenta sobre o jogo do *input* e do *output*, em que o fotógrafo domina o aparelho, mas por desconhecer os processos da caixa preta, é por ele dominado. “Em outras palavras:

funcionários dominam jogos para os quais não podem ser totalmente competentes” (FLUSSER, 1985, p. 15). Ele faz uma diferenciação dos portadores da câmera: funcionário é o público comum, que “brinca e age em função do aparelho”; e fotógrafo, é o profissional técnico, a “pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico” (1985, p. 15).

Essa invisibilidade dos jogos simbólicos naturaliza o mecanismo de dominação nas produções imagéticas. O que o autor sugere é que a câmera fotográfica seria a mais simples, por ser a primeira forma do aparelho, ao que o fotógrafo estaria em função dele, pois no aparelho já estão “contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial” (FLUSSER, 1985, p. 17). A esse respeito, a história da fotografia registra que a profissão do fotógrafo surgiu quando a necessidade de patentes de processos fotográficos foi derrubada, conforme vimos no tópico anterior com Friedrich Kittler. Não era mais necessário recorrer ao campo científico para produzir esse tipo de imagem. Com as patentes abertas, os processos tornaram-se conhecidos, deixando de ser secretos e saíram das mãos científicas para cair em mãos artesãs e, principalmente, industriais.

Esse desenvolvimento tecnológico, com menor tempo de exposição para captar uma imagem e com formas mais viáveis de cópias, levou a grandes repercussões sociais. A sociedade encontrou formas de se comunicar por imagens, seja, por exemplo, pelas revistas ou por perfis sociais — antes das redes sociais digitais, existiam as *cartes de visite*³⁶. Os governos não demoraram para aproveitar esse “dispositivo”, ou “aparelho”, em favor de suas ideologias. Iniciou-se um processo de fomento aos fotógrafos, inicialmente para que trouxessem informações visuais sobre as guerras. Um documento que registrasse a posição de quem está no comando — tanto da sociedade quanto da guerra. O fotógrafo profissional do governo é uma tradição que se mantém até os dias atuais. Segundo Foucault, essa seria também uma estratégia de regulação social. O autor toma como metáfora o panoptismo, uma das técnicas de dominação disciplinar, a “existência de todo um conjunto de técnicas e instituições que assumem como tarefa medir, controlar e corrigir [...], faz funcionar os dispositivos disciplinares” (FOUCAULT, 1987, p. 176). Essa ideia tem como base o Panóptico de Bentham, criado no século XVIII com o intuito de modificar a inspeção do sistema prisional. Nesse espaço, a arquitetura inverteu a disposição do carcereiro e do prisioneiro — antes trancado, escondido e privado de luz, agora estaria constantemente observado por um vigilante oculto

³⁶ *Cartes de visite*: são cartões de perfil pessoal fotográficos, que foram moda na segunda metade do século XIX, eram trocados entre amigos, familiares e colecionadores (Brasiliana, 2016).

em uma torre central. O objetivo seria “induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (1987, p. 177).

O Panóptico é um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens, e para analisar com toda certeza as transformações que se pode obter neles. O Panóptico pode até constituir-se em aparelho de controle sobre seus próprios mecanismos. [...] O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens. (FOUCAULT, 1987, p. 180).

Essa “modalidade panóptica de poder” surgiu na época renascentista, o fomento à tentativa de esclarecimento das ideias foi corroborado pela burguesia, uma classe social que acabava de se estabelecer, e colocou o desenvolvimento tecnológico em uma grande proporção epistemológica. Para Foucault, a mesma burguesia que defendia a liberdade criou, ao mesmo tempo, um sistema de punição, que acarretou, mais tarde, no surgimento da vigilância institucionalizada, com o desenvolvimento de aparelhos e dispositivos para prevenção de crimes. Uma atividade que veio a ser um funcionamento natural de um poder obscuro que os homens exercem entre si. Assim, os dispositivos disciplinares tomam força e colocam a visão como um tipo de tirania. Corroborando a afirmação de Kittler sobre a fotografia ter feito sucesso nos arquivamentos policiais antes mesmo de entrar nos procedimentos de arte européia.

Podemos, então, observar que os autores sugerem a existência de uma forma pré-estabelecida de se produzir imagem por via tecnológica por instâncias fora do nosso alcance. Naturalizamos tanto essa forma de sermos vigiados o tempo todo, por câmeras de instituições públicas que estão em todos os lugares, mas que, por outro lado, sem perceber também vigiamos, pois carregamos nossas câmeras particulares para todos os lugares.

Assim, Flusser tenta esclarecer que, apesar de o aparelho conter um funcionamento complexo, ele permite a construção de caminhos pelos quais seria possível jogar contra ele mesmo. Faz-se necessário, então, descobrir a quais interesses os aparelhos servem. Uma proposta que também encontramos em Foucault sobre o dispositivo de disciplina, quando constata que a cidade carcerária possui como um dos princípios mais importantes a “necessidade de um combate e as regras de uma estratégia” (FOUCAULT, 1987, p. 269).

Até aqui temos o *software* como produto de um jogo simbólico ou dispositivo de poder, e também como parte intrínseca do que caracteriza-se como novo *medium*. Portanto, a partir

de uma leitura sobre a dinâmica dos novos *media* feita por Lev Manovich, apresentadas com mais detalhes anteriormente, articulamos o conceito de aparelho, cunhado por Vilém Flusser, uma vez que os autores consideram a imaterialidade que esse novo *medium* proporciona nas relações de comunicação.

Com a era da informação³⁷ vieram termos como novos *media*, cibercultura, *medium* digital e social. Tamanho foi o impacto causado por essas terminologias em discussões acadêmicas, que Manovich viu a necessidade de ampliar tais noções devido a dificuldade de moldá-las às teorias tradicionais. O autor fez um levantamento de algumas razões para discutir o termo novos *media*”, uma linguagem que passou do *underground* cultural ao campo acadêmico e artístico estabelecido (MANOVICH, 2005, p.25). Ele afirma que grande parte dos termos utilizados hoje, tanto na imprensa popular quanto no campo acadêmico, vieram dos artistas que se desenvolveram em uma periferia cultural. Os novos *media* foram centralizados por meio de instituições que apoiavam suas produções artísticas amadurecendo de tal forma que se tornaram presença constante na sociedade, até que a tecnologia ultrapassou a arte (MANOVICH, 2005, p. 49). Argumenta que ao se popularizarem, deixaram de ser “novos”, por isso a finalidade de uso do termo pode ser questionada visto que, no caso da arte, acaba perdendo sua proposição. Essa terminologia tem necessidade de revisão anual, devido ao crescimento tecnológico. Sugere, então, que na atualidade os novos *media* não seriam mais objetos físicos, mas imateriais como o *software*, determinante na estética e na política do nosso tempo pois é isso que ordena, hierarquiza e dinamiza os dados (2005, p. 32).

Flusser, conforme vimos anteriormente, amplia a noção de *software* para além da técnica, adicionando mais camadas de significados. A fotografia, segundo Flusser, inaugurou uma forma de pensamento dando possibilidade de produzir imagens técnicas, aumentando a distribuição, transmissão de informação, e por consequência, alterando a forma de ver e de agir do receptor dessas imagens. Como dispositivo disciplinador, funcionaria da seguinte forma: há um jogo de interesses que automatiza a programação do aparelho, e isso faz a ordenação e hierarquização do *software*. É que Flusser tenta esclarecer que o aparelho não está delimitado pela tecnologia, mas pela cultura, da mesma forma que o ser humano, desde os primórdios esteve cercado por instrumentos, que em seguida, transformaram-se em máquinas. Flusser procura entender o tipo de ferramenta que o aparelho apresenta,

³⁷ Era da Informação ou era digital são termos designados por Manuel Castells, sociólogo espanhol, referentes ao período que sucedeu a Revolução Industrial, marcando a trajetória das transformações tecnológicas advindas das tecnologias de informação (CASTELLS, 1999).

considerando toda alteração que impõe à cultura, com seus modos de organização e hierarquização, para só então buscar caminhos onde seria possível jogar contra o próprio aparelho, modificar o mundo de forma criativa.

Os novos *media*, segundo Manovich, recriam as funcionalidades dos antigos, mas trazem como novidade, além do formato, o tempo real. A comunicação em rede, a localização e o controle remoto em tempo real seriam, para ele, a fundação da nossa sociedade da informação (MANOVICH, 2005, p. 43). Embora os novos *media* revisitem os antigos, podendo até serem definidos como *metamedia*, o autor esclarece que o tempo real é o que diferencia o *software* como um *medium* de vanguarda. A comunicação em rede e o controle em tempo real são essenciais para o aumento e aceleração do fluxo de informação (2005, p. 43). O algoritmo não é um conceito novo, mas sua automação em tempo real o coloca à frente da definição sobre novos *media*.

Tanto Manovich quanto Flusser afirmam que o *software*, a “parte imaterial” ou a “parte mole” do *hardware*, seria um controlador de valores estéticos, políticos e econômicos. Esses valores foram embutidos no aparelho por vias culturais, mas a automação existe até certo ponto, o aparelho ainda depende da interação e do comportamento humano. Do mesmo modo, ambos autores estendem seus conceitos considerando suas proposições além da tecnologia. Reconhecendo as articulações culturais, ou seja, com a interação do humano e seu entorno, que agora também é recriado virtualmente.

Nossa argumentação a respeito da tecnologia midiática, trazendo até mesmo um levantamento histórico das mídias óticas e aproximações conceituais, fez-se necessária como comparativo ao que, no capítulo anterior, buscamos conhecer o funcionamento do corpo humano, no que se refere à memória, e aqui procuramos bases teóricas sobre o corpo máquina, nesse caso, a fotográfica. Assim, temos: se o *software* está contido na fotografia atual, logo ela é um novo *medium*, seguindo as proposições dos autores citados; o que nos leva a compreender que a percepção tecnológica passa por muitas camadas antes de atingir o campo da percepção humana. Desse modo, a percepção tecnológica considera a imaterialidade que esse novo *medium* proporciona nas relações de comunicação, passando por uma somatória de camadas construídas a partir da própria percepção humana sobre seu entorno sócio-econômico-cultural.

Portanto, para pensar as imagens compartilhadas no ambiente digital há que se compreender a imaterialidade, a natureza da não-coisa — termo que Flusser se refere à

informação — nesse “novo ambiente-mundo” que é espectral, e nem nos damos conta por já estarmos impregnados desse mundo — poderíamos dizer: também impregnados da percepção tecnológica? Flusser comenta, em variados textos, sobre o espectro associando o termo a um espelho divino e ao espelho em nitrato de prata — que pode ser tanto o objeto espelho quanto a fotografia, pois antes também era realizada com esse elemento. Diz ele:

O espelho é um ser em oposição. E é como tal que funciona. É um ser que assumiu uma posição que é oposição: uma posição negativa. É um ser que nega. É por isto que reflete. Não permite que aquilo que sobre ele incide passe por ele. Refletir é negar, e isto é a sua estrutura. Não pode haver uma reflexão positiva. As respostas que o espelho articula são todas negativas. São inversões das perguntas que o demandam. As equações da ótica confirmaram esta afirmativa. E também confirmarão as análises do pensamento reflexivo. Diz essa análise que todas as sentenças do pensamento podem ser reduzidas à negação formalmente. Não deve portanto surpreender que o fundamento do espelho seja o nada, essa fonte de toda negação possível. O espelho é um ser em oposição justamente porque o seu fundo é o nada do nitrato de prata.

O homem enquanto ser que reflete é um ser em oposição, em posição negativa. É isto que o distingue de todos os demais seres que nos cercam. É um ser que não permite que aquilo que sobre ele incide (as coisas que nos cercam) passe por ele. Formula sentenças que negam. Esta é a resposta que articula contra o mundo que o cerca. E pode fazê-lo graças ao nada que o fundamenta. O homem é um ser fundamentado pelo nada. O nada é o nitrato de prata que faz do homem o que ele é: espelho. (FLUSSER, 1998, p. 69).

Para descobrir o nitrato de prata basta virar o espelho, segundo ele, uma forma de questionar a própria reflexão. Outro método para a “virada do espelho” seria como a meditação oriental, que revela o nada fundante. Talvez seja essa metáfora a mesma quando diz que devemos agir como um fotógrafo experimental, que subverte o sistema, quer dizer, que revira a tecnologia e pode, a partir daí, questionar-se sobre o próprio ato de fotografar. No entanto, o que se deve prezar é o olhar, a percepção, a busca do “nada que nos fundamenta”, tal como as ações do zen proporcionam. Tema do próximo capítulo.

2.6. Percepção e fotografia: o corpo como território da era tecnológica

Em nossa abertura do capítulo, o espelho apareceu como objeto de mediação entre os mundos humano e divino, assim como a representação da serpente, aparece nos mitos como um meio transmissor, tal qual um aparelho midiático. No entanto, a simbologia do espelho se fortalece muito mais como meio de uma percepção visual psicológica. Tal como apontou Flusser: o espelho com espectro, ou seja, como projetor de imagens invertidas ou como fantasmas — de aparência cultural pelo aparelho ou de aparência projetada, “o nada que nos fundamenta”.

Nossa intenção, era procurar trajetórias para conhecer de que modo a tecnologia fotográfica interfere na percepção humana. Vimos, de início, que a percepção estabelece um vínculo com o entorno, quer dizer, há uma ligação em que os órgãos sensoriais são receptores de toda atmosfera que circula no ambiente. Por consequência das sensações, o ambiente em que vivemos é transformado. A mediação tecnológica das sensações, não substitui o corpo, mas pode fragmentar a percepção. Ao que tudo indica, o corpo humano adapta-se ao meio em que vive, considerando clima e geografia passa a aprender e, culturalmente, a adestrar seu sistema sensor pelas ferramentas e instrumentos que foram sendo criados. Assim, o ser humano adaptado ao seu entorno cria ferramentas, meios, como sua extensão, fazendo com que os meios se adaptem. No entanto, tal como apontado por Kittler, podemos estar em um momento em que o humano é adaptado aos meios de sua própria criação. Provavelmente, devido às necessidades e dependência já estabelecidas. Tal como na história de Frankenstein, um mito da atualidade em que a criatura volta-se contra o criador. Aby Warburg comenta sobre a relação humana mediada:

As forças da natureza não são mais vistas na escala antropomórfica e biomórfica, mas como ondas intermináveis, no mais das vezes invisíveis e submetidas a um aperto de botão do homem. Munida delas, a cultura da era das

máquinas destrói o que a ciência natural, brotada do mito, arduamente conquistou: o espaço de devoção, que se transformou no espaço de reflexão.

O Prometeu moderno, tal como o Ícaro moderno — Franklin, o apanhador de raios, e os irmãos Wright, que inventaram a aeronave governável —, são justamente os destruidores daquele fatídico sentimento de distância que ameaça reconduzir o globo terrestre ao caos. O telegrama e o telefone destroem o cosmos. Na luta pelo vínculo espiritualizado entre o homem e o mundo ao redor, o pensamento mítico e o simbólico criaram o espaço ou como de devoção, ou como de reflexão, que é roubado pela ligação elétrica instantânea, caso uma humanidade disciplinada não restabeleça os escrúpulos da consciência.

Também observado por *Ciro Marcondes Filho*:

As esperanças excepcionais que os homens atribuíram à técnica, entretanto, não previam que seus desdobramentos questionariam a natureza do espírito social da própria época moderna. A técnica não só deu conta das aspirações humanas em realizar suas intenções de expansão, exploração e domínio, mas superou-as excepcionalmente. Técnica, instituições e objetos deixaram claro, no século XX, que os poderes humanos têm alcance restrito: demonstraram que o homem não pode tudo; de fato, ele pode muito pouco. Os objetos têm autonomia, impõem-se ao homem e não se subjugam. A onipotência tornou-se impotência. (MARCONDES FILHO, 1989, p. 4).

Essa impotência fica exposta ao pensarmos sobre o aparelho como dispositivo de poder, tendo a fotografia como uma amostra da expansão técnica que passou a acelerar na modernidade. Com as oficinas, pudemos observar o quanto estamos mais preocupados com o que a câmera percebe antes de nós. A percepção atenta, de que fala Bergson, precisa ser reaprendida, pois deixamos que os aparelhos sintam no lugar dos nossos órgãos dos sentidos.

Caminhar pelas ruas da cidade é como estar em corredores, em passagens de informações que estão em fluxo o tempo todo. Olharmos a cidade mediados pela câmera é como aumentar as possibilidades perceptivas dos olhos, mas não necessariamente da visão, porque muita informação pode obstruir mais do que mostrar. Se fotografamos o que nos chama atenção, como escolher o que registrar na ocasião da multidão? Precisamos sentir com todo aparelho perceptivo, não apenas com nossos olhos. E considerando que a câmera faz parte de nós, e que ela faz uma mediação entre o estímulo aos olhos e a reação do gesto de apertar o botão, em qual momento o que vejo será registrado? Qual o momento decisivo? Um tema para o próximo capítulo.

Para nossa pesquisa, a percepção mediada é a que compõe parte do gesto fotográfico, assim como a memória e a comunicação. Porque sentir não passa apenas pelos órgãos dos

sentidos, não é apenas fisiológico. Como apontou Bergson, a percepção sensorial tem forte comunicação com a memória, que como ele define, é própria do espírito. Nessa percepção bergsoniana, as instâncias fisiológicas, psicológicas e do espírito interagem entre si como forma de receber e processar a ligação com o mundo exterior; no entanto, os meios de comunicação podem expandir ou causar ruído na percepção, mas não substituem os sentidos. Fica claro que há uma interferência no contexto dos vínculos mediados, quer dizer, da forma como interagimos com o ambiente e nos vinculamos a partir da condição mediada, mas não inviabiliza sensações e sentimentos.

Focadas na percepção visual do observador, as discussões apontaram que essa mediação propicia um adestramento do olhar de quem observa, pois muitos aparatos foram desenvolvidos para observar a imagem, e não apenas para produzi-la. Por exemplo, entre a fotografia e o cinema, muitos aparatos de visualização foram criados até chegar na projeção cinematográfica, posteriormente unindo-se às mídias de áudio e computação. Essas formas de observação do receptor também afetam os produtores de imagens, pois, conforme apontou Kittler e Flusser, são os meios que modificam o ser humano. A questão que surge é: que tipo de observadores somos hoje, considerando que também produzimos incessantemente? Um usuário é aquele que desfruta daquilo que faz uso, mas nós consumimos imagens, e consumir é destruir aquilo que te alimenta. Consumimos o que produzimos.

A percepção contemporânea está mediada por camadas sócio-política-econômicas que interferem também na educação do olhar, já apontadas desde Benjamin. O aparelho computador, por exemplo, com locais (*sites*), endereços, caixa postal, redes de transmissão, funcionam como uma cidade, que possui seus canais de controle. Essa aproximação de Flusser sobre a tecnologia e as instâncias de controle traz a reflexão sobre para onde as novas mídias podem nos levar, por exemplo, com a *DeepFake*³⁸, uma tecnologia com a garantia humana do falso, baseada em valores, sentidos e sensações, a máquina é ensinada a criar o falso como verdadeiro.

Nossa percepção entra em desenvolvimento durante nossa evolução de criança a adulto, assim criamos nossa memória, nosso repertório visual, o que implica ter como referência tudo que está ao nosso redor. O espaço em que vivemos hoje possui duas vias: a analógica e a digital. A cidade, que já era midiática, tornou-se virtual. O repertório imagético

³⁸ *DeepFake* é um termo criado a partir de outros dois: *Deep learning* (aprendizado profundo) e *fake* (falso). Trata-se de uma tecnologia, baseada em inteligência artificial, que ensina a máquina a sintetizar imagens e sons de vídeos diferentes, simulando realidade. Muito utilizada, por exemplo, em montagens que combinam o corpo ou o rosto de uma pessoa com vozes de outras.

que estamos consumindo, nós mesmos o alimentamos, porque somos todos produtores de imagens.

As teorias apresentadas partem do princípio de que as imagens influenciam o observador; o fotógrafo é colocado como uma figura, um personagem à parte. É preciso considerar que somos observadores e produtores de imagem, uma postura que foi delineada já desde o início da fotografia. Conforme afirma Manovich sobre o momento em que o daguerreótipo foi apresentado: “Alguns dias depois, as oficinas de ótica estavam lotadas de amadores ofegantes por aparelhos de daguerreótipo, e em todos os lugares câmeras eram apontadas para os edifícios. Todos queriam registrar a vista de sua janela” (MANOVICH, 2001, p. 22). A cidade, a arquitetura, e tudo que a compõe são mesmo mídias presentes para nossos modos de percepção, tal como coloca Benjamin:

Os edifícios acompanham a humanidade desde sua pré-história. Muitas obras de arte nasceram e passaram. [...] Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. [...] É na arquitetura que ela [a sensação tátil] está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. (BENJAMIN, 1992, p. 193).

Pode ser que fotografar atualmente, levando em conta a ambígua posição de observar e criar, não seja como olhar pela janela e sentir a aura presentificada, tal como o fez Klages. Nem olhar no espelho e encontrar a comunicação com o divino. O que fazemos hoje, talvez, seja como olhar uma janela e ver lá fora, o espelho. Como em *Alice através do espelho* (2002), de Lewis Carroll (1892-1898), em que o espelho se abre como uma janela, e ao entrar no seu reflexo percebe que não é mais um país das maravilhas, mas um espaço de jogos simbólicos, em que ela precisa jogar xadrez guiado por suas sensações para que a fantasia aconteça, e apenas quando se despede do tempo percebe que, tudo, mais uma vez, não passou de um sonho. É preciso sair para caminhar pelas cidades, e sentir o que se olha pela janela.

Conhecemos muito mais a cidade midiática (ambiente digital) do que a cidade ao nosso entorno (ambiente analógico), por isso caminhar para uma observação atenta fez-se novidade. O ambiente de Watsuji, que está entre o vento e a terra, esquecemos como é senti-lo. Pensar o espaço do entorno como “entre”, como as possibilidades que nos vinculam, que nos permitem comunicar-nos, é pensar sobre o espaço onde construímos a cultura, antes como um vazio ou “o nada que nos fundamenta”. Assunto que trataremos no próximo capítulo para contribuir

com a nossa reflexão sobre o que compõe o gesto fotográfico. Até aqui temos a memória e a percepção como partes que compõem o gesto fotográfico, a seguir buscaremos discutir sobre a comunicação.

Figura 12: Vivian Maier, *Self-portrait*, 1955.



Fonte: Livro Vivian Maier. A Photographer Found.

CAPÍTULO III - COMUNICAÇÃO

Fotografia e comunicação do sensível



3.1. Zen e comunicação: o chá, os sentidos e as relações

As redes sociais entraram na era da informação tornando-se muito populares e movimentando novos formatos entre relações pessoais, comerciais e consumo de informação. Também são chamadas de mídias sociais, devido ao uso constante por meios digitais, visto que rede social é um sistema de comunicação ancestral entre comunidades. Antropólogos e arqueólogos têm encontrado indícios cada vez mais antigos de que essa forma de interação humana em rede está presente desde os primórdios das civilizações. Com auxílio de avançadas tecnologias de análises genéticas, as descobertas confirmam que grupos se inter-relacionavam, mas ainda é difícil conseguir mapear o seu contexto. As memórias deixadas por povos ancestrais estão inscritas apenas nos objetos e imagens que se preservaram.

Em uma pesquisa recente (MILLER & WANG, 2022), na tentativa de desvendar essas interações, buscou-se evidências além do código genético e descobriu-se que um padrão de contos de casca de ovo de avestruz, há cerca de 50.000 anos, foram compartilhadas como estilo de uma ornamentação para identificar um grupo social, talvez separados, pois viveram em comunidades distantes do território africano. As análises revelaram conexões intermitentes entre as populações, devido a respostas comportamentais por motivos de variabilidade climática e adaptação geográfica.

Podemos dizer: seria uma indicação de que, conforme Tetsuro Watsuji (2006), o ser humano desenvolve-se culturalmente na relação com o ambiente. Em relação aos objetos encontrados, ainda que analisados com recursos de alta tecnologia de reconhecimento de tipos e idade dos elementos, ficam apenas as suposições contextuais, segundo conclui a pesquisa (MILLER & WANG, 2022). Supôs-se, por exemplo, que o grupo tenha sido separado por necessidade de sobrevivência, e encontravam-se nas rotas de suprimentos sempre que o

clima permitia, o que posteriormente se tornaram rotas comerciais, ou ainda, simplesmente um encontro parental.

Conta-se que a antropóloga cultural norte-americana Margaret Mead (1901-1978), precursora na área, em resposta a um aluno que a questionou sobre qual teria sido o primeiro sinal de civilização em uma cultura, ela respondeu: um fêmur cicatrizado, nunca antes encontrado em nenhum tipo de sociedade competitiva e selvagem, defendendo a ideia de que, sem medicina disponível, para cuidar desse tipo de fratura levaria um tempo longo e para sobreviver, certamente, foi preciso assistência de alguém para caçar, alimentar e proteger (BRAND & YANCEY, 2009, p. 127). Uma suposição, uma história imaginada a partir da parte de um corpo. Um osso como memória documental, que traz suposições sobre as emoções humanas, serem o primeiro indício de civilização, como esse ato de compaixão. As emoções também estão nas suposições dos vestígios imagéticos encontrados e analisados das pinturas rupestres.

No filme *Cave forgotten* (A Caverna dos sonhos esquecidos), de 2010, o cineasta alemão Werner Herzog documenta os mais antigos vestígios desse tipo de imagem já encontrados: datam de 30.000 anos, na Caverna de Chauvet, no sul francês. Herzog demonstra com muita plasticidade o que poucas pessoas terão o privilégio de ver, pois a caverna é fechada ao público, com acesso apenas a pesquisadores que examinam detalhadamente por dentro e no entorno da caverna. O que se supõe, até o momento, é que a câmara principal da caverna serviria apenas para criação estética, já que todo o local foi pintado por desenhos de diversos tamanhos, muito próximos ou sobrepostos, em períodos com até mil anos de diferença — dando a supor que a caverna era revisitada sempre com o mesmo propósito, como uma atualização imagética do mundo. Herzog relata que aquelas imagens o fizeram pensar sobre a possibilidade que a ideia de cinema já estaria ali presente, como um proto-cinema, pois os desenhos foram feitos aproveitando as ondulações das paredes da caverna: os animais foram retratados com muitas patas dando a ilusão de movimento. As imagens e todos os objetos encontrados passaram por análises minuciosas, com projeção tridimensional do espaço da caverna em imagem digital, já se conhece o período dos objetos e imagens, mas as análises podem trazer apenas suposições. Conforme afirma um dos arqueólogos envolvidos na pesquisa da caverna, jamais saberemos o que aconteceu de fato e o que é possível fazer diante dos dados observados é criar histórias.

O que queriam expressar com essas imagens? Seria possível conhecermos a mensagem dessas imagens sem conhecer os códigos culturais — os objetos imateriais que dão sentido ao uso dos objetos materiais? Ou ainda: seria possível conhecer os códigos de uma cultura sem participar dela? Estas descobertas demonstram que o ser humano busca conectar-se entre si compartilhando objetos em comum e imagens que pouco se alteram ao longo do tempo.

O fundamento da comunicação vem do latim *communicatio*: o ato de pôr em comum. Compartilharmos com o nosso entorno o que foi sentido em nós, recebemos estímulos e devolvemos como gestos, como expressão — a manifestação de uma linguagem verbal ou não-verbal. Essa troca é o que nos vincula, mas a que nos vinculamos? Por gosto ou necessidade? Recebemos e enviamos estímulos, mas sem a garantia efetiva de que algo foi comunicado. A única certeza que temos é a da nossa expressão, do que devolvemos como gesto.

Nossos ancestrais demonstraram que há uma necessidade humana de expressar suas impressões sobre o mundo e de pertencimento a um grupo. Comportamentos que tornam-se parte de uma cultura quando trazidos para o hábito, que, como vimos, pode ser no campo social e individual. Para pensarmos sobre o âmbito da expressão, pertencimento e hábito — resultados dos gesto — trazemos o consumo do chá, uma bebida feita a partir da infusão, apreciada no mundo todo.

Historicamente, a planta chamada de chá ou *té* (*Camellia sinensis*), surgiu como bebida na China, seguindo para Índia e Japão, e estendo-se para todo Oriente e Ocidente. O produto movimentou muito a expansão comercial no mundo, passando, então, a ser objeto imaterial da cultura já que cada povo fez sua adaptação de forma de consumo. Em território japonês, esse hábito tornou-se algo maior, como uma atividade de socialização, mas principalmente, focada no gestual para cultivo e compartilhamento cultural, como hábito coletivo, e, acima de tudo, incentivando a prática do autoconhecimento, como hábito individual.

Iniciemos pelas primeiras circunstâncias: considera-se que o primeiro local de apreciação deu-se em território chinês, por volta de 618-907 d.C.; foi na dinastia Tang que apareceu a palavra *cha*. Muitos processos de preparo e tipos de consumo foram desenvolvidos, como uma técnica específica, para a apreciação no *Gong Fu Cha* (do chinês, prática dedicada ao chá), a cerimônia chinesa do chá. Segunda circunstância: o intercâmbio com monges japoneses, por volta do ano 900, que conheceram o *cha* por seu consumo curativo usado

durante as meditações. Terceira circunstância: comercialização do chá para o mundo, pela via do comércio inglês e indiano (DATNER, 2011).

De volta à terra natal, os japoneses cultivaram muitas influências da cultura chinesa como artefatos de uso em geral, atividades como a escrita (os ideogramas são similares), a pintura, danças e artes marciais, por exemplo, e também como patrimônio imaterial que, à época, era de forte presença na cultura chinesa: o que se chamou de *Tao*³⁹. E foi pela cerimônia japonesa do chá (*Cha No Yu*, do japonês: água quente para o chá) que essa influência transferiu-se de modo muito marcante entre os japoneses, levando o chá a um patamar que nenhum outro lugar talvez tenha conseguido. Inspirada pela tradição chinesa de consumo do chá que exigia determinados objetos, dispostos de determinadas formas, todos os objetos envolvidos possuem um significado. O aspecto da cerimônia se traduz como partilha, como o tempo do chá — tal como o tempo como duração bergsoniano; como apreciação do que o chá precisa para se fazer chá (DATNER, 2011). A prática japonesa da cerimônia do chá desenvolveu várias escolas para formar mestres especializados. A partir de então, estava absorvido pela cultura, pelas práticas que envolvem e compõem todo o gestual do ritual do chá (culinária, pintura, arranjo floral, jardinagem, performance e arquitetura): o que se chama de o “zen das coisas”, já que o zen⁴⁰ tem sua origem nas práticas religiosas budistas.

Há uma máxima que diz: “Os que sabem não falam; os que falam não sabem” (NAGAMINE, 2021, Comunicação pessoal). Essa é a forma como os japoneses explicam o zen, que não é aprendido, mas apreendido na vivência e durante as práticas. O zen é como um sentido que pode ser expresso por atividades artísticas, ou até mesmo nos afazeres diários ou na prática passiva meditativa (*za zen*). As atividades, artísticas ou não, são apenas um meio e não um fim para a aplicabilidade do zen; é a mente que atua na duração do instante aqui-agora. Corpo e espírito, agem aqui como a matéria e a memória bergsoniana, conforme vimos no capítulo um.

Na cerimônia do chá (*Cha no yu*), o zen se manifesta pela beleza dos gestos de preparação e apreciação — quanto mais precisos e, ao mesmo tempo, suaves, mais beleza

³⁹ O ideograma 道 lê-se *Tao*, no chinês, e *Do*, em japonês. Ambas leituras têm significado equivalente: caminho do conhecimento de si, uma prática artística das coisas. Por isso, as traduções de atividades que tem o gesto como expressão do artístico levam a palavra arte, por exemplo: arte do chá (*chado*), arte marcial (*karatedo, judo*), arte das flores (*kado*), arte da escrita (*shodo*), arte do arco e flecha (*kyudo*).

⁴⁰ O termo zen é a pronúncia japonesa da palavra chinesa *Chán*, uma escola do budismo, com significado de meditação (NAGAMINE, 2021, Comunicação pessoal). Originário da China, espalhou-se pelo Vietnã, Coréia e Japão. Portanto, a prática zen, propriamente, é uma prática religiosa do budismo, mas incorporada como não-religião na prática artística considerando espiritualidade, por isso o “zen das coisas” diferencia-se do “zen das divindades”.

plástica possui esses gestos. Há toda uma formalidade, por se tratar de uma reverência ao chá; para um ocidental são parâmetros religiosos, mas a reverência para os japoneses está para o alimento, para a casa que habitam, para as pessoas que encontram, para seus entes mortos, e tudo o que o cercam. A formalidade da preparação do chá precisa ser aprendida, praticada de forma correta, da mesma maneira que as técnicas da pintura, da dança e da luta. É uma apreciação individual, enquanto meditação ativa, mas coletiva enquanto partilha do momento. O cerimonial se dá como se todas as mentes presentes confluíssem para tudo o que cabe numa pequena xícara de chá, e a partir dele os participantes podem partilhar do que o momento oferece, compartilhando a contemplação para conhecimento da própria mente. Além de manter, é claro, a preservação do que se considerava as características da cultura japonesa. É como estar só, mas em meio a multidão, conforme descreve o autor japonês Kakuzo Okakura (1862-1913), em *O livro do chá*, escrito em 1906:

As regras de convívio social foram instituídas precisamente para nos liberar dos impulsos egoístas e da ira, e para ensejar nossa relação com os outros num plano que transcende condições, pensamentos e sentimentos imediatos. Rituais são hoje talvez menos apreciados que em qualquer outra época passada da história da humanidade, mas na *chanoyu*, eles nos permitem criar para nós mesmos refúgios de solenidade e solidão íntima — um tempo e uma circunstância para reverenciar o que sabemos ser mais importante em nossas vidas. (OKAKURA, 2017, p.120).

Participar deste cerimonial é se propor uma percepção atenta, apreciando a duração psicológica do tempo. Todo o gestual que envolve a reverência ao chá permite a apreciação da memória cultural de um povo e, ao mesmo tempo, a apreciação da memória individual, dando ênfase para aguçar a percepção e, então, aprimorar os gestos como expressão.

A fotografia, talvez, corresponda às promessas do chá: ela também é universal — as pesquisas conduzidas por Lev Manovich demonstraram que uma mídia social pode circular imagens fotográficas com padrões técnicos, mas com preservação geolocalizadas das cultura dos povos; ela também proporciona preservação da memória coletiva — conforme vimos no primeiro capítulo a respeito do arquivamento; ela também pode proporcionar novos modos de perceber o mundo externo e nosso mundo interno — uma reflexão sobre si, como vimos no capítulo dois. Tal como com o chá, com a fotografia compartilhamos a forma como apreendemos nossas sensações de apreciação ao mundo. Como última analogia, uma caminhada fotográfica, poderia nos servir como uma reverência ao fotografar.

3.2. Caminhadas de contemplações distraídas

A última etapa que compôs as oficinas de fotografia foi o compartilhamento das imagens produzidas. Foram dois momentos destinados a contemplar as imagens: durante as caminhadas, para a realização das fotos, olhar primeiro a imagem que ainda não existe dentro câmera; e o segundo momento, durante a projeção das imagens na sala. Conforme disseram os participantes, muitos inscreveram-se nas oficinas devido à possibilidade de conversar sobre o processo, de ver e falar sobre as imagens. O objetivo era ter uma edição mais imediata do que aguardar o tempo para rever as fotos dias depois. Os resultados trouxeram, em sua maioria, fotos com assuntos mostrando pessoas e prédios, evidenciando detalhes ou ângulos diferentes. As linhas, os desenhos, as texturas que a cidade forma, entremeando prédios, pessoas e automóveis. Mas estavam também as árvores e as plantas, que muitos comentaram nem saber que existiam por ali; e a fauna local: os cães domésticos passeando.

O tema principal parecia ser mesmo a relação pessoa-cidade. Os edifícios também são personagens da cidade, e assim apareceram nas imagens. As fotos com pessoas trouxeram algumas questões sobre o direito de fotografar quem não permitiu a captura de uma imagem. Pessoas que passam por ali, que trabalham, que sentam num banco para descansar, que dormem na praça ou na calçada. São Paulo é uma cidade cheia de câmeras de vigilância, mas existe diferença entre a câmera de vigilância e uma câmera na mão de quem está na rua? A pessoa fotografada em local público não tem direito sobre sua imagem? E nas janelas de seus apartamentos? Deve haver um limite?

O mais interessante das fotos de pessoas: não apareceram autorretratos. As famosas *selfies* não estavam nas seleções. O que não quer dizer que não foram feitas. Certamente em seus perfis deve haver fotos deste tipo feitas no dia da saída, elas fotografaram-se durante a caminhada, mas não escolheram a imagem para a mostrar ao grupo. Segundo as conversas, acredito por um receio do julgamento da aparência. Com a projeção, a foto fica maior, o que aumenta também a sensação de maior exposição, algo diferente da foto menor publicada para

sua rede de contatos, em que o participante não vê ninguém o olhando, ainda que estejam olhando para sua imagem. Há também a *selfie* pela perspectiva do vulgar, como uma foto de valor menor, que não estaria próximo do valor artístico.

Apesar disso, se parece ruim fotografar a si mesmo, não há problemas em fotografar o outro. O que buscamos quando fotografamos o outro? O que nos chama a atenção para um registro é a novidade, o diferente de nós? Se nossa percepção visual, como vimos, está em bom estado, funciona inseparável da memória, e a todo tempo alimentamos essa memória. Logo, fotografamos a partir de nosso repertório de percepções. Os mais velhos, como anteriormente relatamos, disseram olhar a cidade como uma renovação do olhar, e os mais novos tiveram mais dificuldade para isso. Considerando que nossas memórias perceptivas se constroem ao longo dos anos, os mais velhos possuem mais memórias e mais vínculos com a cidade, portanto conseguem ver de forma renovada, buscando por novos ângulos. Pode ser que haja um entorno com vínculos mais afetivos, quer dizer, a percepção visual dessas pessoas talvez esteja mais treinada do que a percepção das pessoas mais novas, pois estavam todos no mesmo nível de conhecimento, conforme relataram antes da caminhada. Essas pessoas transformaram-se a cada passagem de ano, mas a cidade também está a todo tempo em transformação, e elas estavam atentas a isso. Podemos dizer, então, que é preciso certa intencionalidade para encontrar a foto, mas ao mesmo tempo uma certa desatenção, o caminhar a esmo do *flâneur*. A foto não está na imagem técnica, mas antes atingiu a memória perceptiva — o espírito conforme vimos em Henri Bergson —, esse é o ato de criação da imagem e então estende-se para o aparelho. Sobre o momento criativo, diz o autor:

Tudo é obscuro na ideia de criação se pensamos em *coisas* que seriam criadas e em uma *coisa* que cria, como se faz normalmente, como o entendimento não pode se impedir de fazer. [...] a origem dessa ilusão. Ela é *natural* à nossa inteligência, função essencialmente prática, feita para nos representar coisas e estados antes que mudanças e atos. Mas coisas e estados não são mais que vistas do devir tomadas por nosso espírito. Não há coisas, há apenas ações. (BERGSON, 2005, p. 269, grifos do autor).

Bergson apoiou-se na teoria evolutiva darwiniana para refletir sobre a criação. Sua tese é de que há algo no ser vivo que existe independentemente da influência exterior, algo que é latente, um impulso, um princípio vital, uma potência criadora que a partir dela, o ser adapta-se ao meio, ao ambiente que habita para evoluir. Evoluir é criar dentro de si algo para adaptar-se, isso vale para a produção de uma nova espécie e também para uma renovação de

si, um novo indivíduo, pois “a consciência cria algo a cada instante” (BERGSON, 2005, p. 31).

Continua ele:

Em determinado momento, em determinados pontos do espaço, uma corrente bem visível nasceu: essa corrente de vida, atravessando os corpos que sucessivamente organizou, passando de geração para geração, dividiu-se pelas espécies e espalhou-se pelos indivíduos sem nada perder de sua força, antes se intensificando à medida que avançava (BERGSON, 2005, p. 31).

Criar uma imagem é dar origem a uma ideia, e essa não é uma condição única dos artistas. O que fazemos com a fotografia é criar, antes, as imagens mentais a partir de nossa percepção visual e, então, tentar transferir o que vimos para o aparelho, utilizando-o como uma ferramenta de transferência, sem pensar na falsa liberdade de criação que nos proporciona, conforme vimos em Flusser. Criamos as imagens como uma ação aos estímulos do nosso entorno, e da mesma forma será recebida pelo observador. A *selfie*, por exemplo, é o resultado de uma ideia de si mesmo, a forma como queremos contar e mostrar nossa história. Tal relação pôde ser observada quando, ao voltarmos das caminhadas, todos os participantes queriam ver a produção uns dos outros, ao que algumas relataram querer saber como outra pessoa pensou e criou uma imagem da mesma coisa que ela viu. Em contrapartida, algumas pessoas queriam apenas observar a imagem dos outros sem mostrar as suas, alegando não terem nada que pudesse ser mostrado, como se sua visão do mundo fosse avaliada apenas pelo domínio ou não dos procedimentos técnicos. Mostrar e projetar as imagens fotográficas para o grupo foi uma experiência nova para muitos e, surpreendentemente, boa, assim relataram. Falar do seu processo e escolher as fotos não foi tarefa fácil, mas acharam válida a experiência de ver o trabalho que fizeram, estando em grupo, na mesma hora e local, mas com diversos pontos de vista. Ver pelo outro o que não foi possível ver antes pareceu-lhes muito instigante para novas saídas.

Com a conversa, no momento da edição das imagens, demonstrou-se, de início, que a maioria das pessoas fotografam para si mesmas e não para compartilhar. Há aqueles que não querem mostrar nada, apenas olhar as imagens dos outros; os que “não encontram nenhuma foto boa”; os que “não sabiam que era para mostrar” então não conseguem encontrar nada que considerem apresentável. Há uma certa reserva, como se com as imagens expostas estariam mostrando a si próprias. Pelo mesmo motivo, os autorretratos não apareceram. No momento

das falas, houve muito que demonstrar sobre o que foi visto, sobre o que os outros falam como observadores das imagens do outro, mas principalmente sobre quem produz a imagem, a interlocução, o interesse de como se sentiu a pessoa que fotografou no momento que viu o que fotografou. Não seria esse o motivo de querer ouvir a fala de um artista sobre seu trabalho? O artista entra na esfera da arte enquanto mercado, um outro campo; muitas vezes, sua vida é dedicada exclusivamente ao fazer criativo com a técnica que lhe cabe. A diferença, talvez, seja que o artista se dedica a aguçar suas percepções, além, é claro, de aprimorar suas técnicas para que possam transmitir suas ideias.

Nas oficinas, tivemos monitores de tela que ampliam a foto, e isso modifica a recepção original das imagens, que seria em aparelhos *smartphones*, já que a ideia era escolher as fotos para expor na mídia social. Ver a imagem maior traz à tona muitos detalhes que podem criar novos sentidos perceptivos que antes não eram observados, ao mesmo tempo facilita a visualização em grupo. As fotos expostas foram escolhidas pela própria pessoa que as produziu, sem edição de interferência na imagem. Em sua maioria, tiveram o critério para exibição sobre o que acontecia na cena, quer dizer havia sempre um movimento subentendido: “tinha uma pessoa dormindo ali”, “o cachorro apareceu na frente da pessoa”, “a criança interagiu”, “os artistas de rua estavam encenando”. Também critérios de afeto: “a criança fofa”, “o prédio que eu sempre gosto de ver”, “o prédio onde mora minha avó”. E sobre o processo da atividade, as frases mais recorrentes: “eu sempre passo aqui, mas nunca olhei por esse ângulo”, “hoje foi muito interessante porque nunca passei aqui”, “gostei porque não venho muito para a região central da cidade”, “gostei de sair em grupo, porque assim é mais seguro”. Segurança, pelo motivo de estar em uma cidade que não permite pausas para observar, pois há risco de perder o equipamento, ou ser molestada, principalmente no caso das mulheres. Se temos a sensação de não poder caminhar para observar, quais vínculos criamos com a cidade, ainda que como um visitante?

A segurança também teve importância por permitir que os participantes se sentissem seguros para enquadrar sua imagem sem preocupação, por isso, disseram ser um fator relevante para usar seus equipamentos com visor. Olham para enquadrar e verificam na tela, no caso das câmeras digitais, demonstrando a importância desse ato.

A câmera permite-nos fazer imagens aleatórias: foto quando aperta o botão sem antes olhar no visor ou na tela, foto feita por uma criança que não entende o que é fotografia, a foto feita com a câmera de aparelhos aéreos, a foto feita com a câmera instalada em um animal, ou

ainda o animal que toma a câmera de alguém e registra com se soubesse exatamente o que faz, outros modos. No entanto, a intencionalidade da imagem já existia em quem decidiu pela aleatoriedade da imagem, ou editou posteriormente na intenção de buscar um sentido. A câmera não é uma prótese dos olhos, não os substitui, podem ser compartilhadas ou usadas por robôs, mas em algum momento alguém traz um sentido para a foto, por outro lado, o ato de fotografar nem sempre tem um sentido. Portanto, a câmera é uma extensão do olhar e não do olho.

Ao passar pelas mesmas vias todos os dias pode-se ver coisas diferentes, porque são outros momentos, mas é preciso intencionalidade distraída, uma disposição para estar aberto a perceber o seu entorno e articular suas percepções e memórias, ressaltadas pela mediação da câmera fotográfica, que os força a ver diferente por seus próprios enquadramentos. As conversas mostraram que produzimos muito mais imagens do que compartilhamos. Quando escolhemos as imagens fotográficas, muitas outras ficaram armazenadas e serão substituídas pelas próximas na primeira necessidade por mais espaço. Como na nossa memória, essas imagens ficam esquecidas dentro das máquinas, muitas vezes sem nenhum propósito. E para que servem estas fotos arquivadas e esquecidas dentro dos aparelhos? Afinal, por que fotografamos... tanto?

Percebemos, estimulados pelo nosso entorno, e ao mesmo tempo, articulando com nossa memória. E então, fazemos a foto para guardar, para apagar ou para compartilhar, em geral, em alguma mídia social. Conforme vimos anteriormente, compartilhar algo em comum, como pertencimento de um grupo, é parte do comportamento humano desde muito tempo, seja com algo material ou imaterial. Atualmente, as mídias sociais incentivam o hábito do compartilhamento de imagens fotográficas. Nos capítulos anteriores, vimos que a memória e a percepção articulam um processo de estímulo e resposta para que uma ação se torne um hábito. Ambos, memória e percepção, são elementos complexos que entendemos serem parte de um gesto que, no mundo atual, se configura como generalizado: o gesto fotográfico.

3.3. O que são os gestos?

3.3.1. Contribuições fisiológicas

Gesto, em termos fisiológicos, é todo movimento corporal voluntário ou involuntário como resposta a um estímulo externo ou psicológico. Associado à linguagem, corresponde a diversas partes do cérebro, que uma vez lesionado, pode resultar em diversos tipos de ausência gestual. Por exemplo, Oliver Sacks diz que afasia não significa apenas perda da fala, mas sim da linguagem, podendo ser afasias expressivas ou afasias receptivas, total ou parcial (SACKS, 2010, p. 41).

O trabalho de Sacks junto a seus pacientes, demonstrou, pelos relatos, que valorizava o contexto dos indivíduos diante dos transtornos neurológicos, sempre buscando a capacidade máxima que as pessoas, ainda que afetadas, pudessem extrair da sua própria linguagem. Ele considerava as afetações neurológicas e o entorno do paciente, pois entendia que o vínculo com o ambiente também afeta o aprendizado e recuperação pela questão social e afetiva. Sua preocupação era auxiliar para que as pessoas pudessem adaptar-se ao mundo com suas novas capacidades neurais.

Investigando as deficiências cerebrais em casos clínicos, Sacks, pelas próprias linguagens dos indivíduos afetados, buscou compreender as capacidades humanas de comunicação, que inclui receber estímulos e devolver em gestos. Os estudos de caso podem parecer extraordinários, mas são condições neurais possíveis de acontecer com qualquer pessoa, inclusive com o próprio neurologista — no caso de Saks, passou boa parte de sua vida investigando os outros para entender a si mesmo. Diante de sua lesão neuro-ocular, início de um câncer cerebral, ainda conseguia narrar suas estranhas visões e memórias alucinatórias:

Sem a estereoscopia, eu via a árvore e sua sombra no mesmo plano, como se ambas estivessem pintadas na parede — uma visão ao mesmo tempo espantosa e bela, pois a realidade tridimensional transformara-se numa pintura japonesa. (SACKS, 2010, p. 169).

Da mesma forma que Henri Bergson, Sacks entende que a perda de um ou mais sentidos aguça outro pela capacidade de adaptação criadora dos indivíduos, então ele sempre buscava auxiliar o paciente a encontrar a melhor adaptação para que pudesse continuar a expressar-se dentro de suas limitações. Sempre buscando o lado positivo, por exemplo, como fazia se um de seus pacientes perdesse a possibilidade de ver as cores, ele os animava a ver a beleza do preto e branco, assim como aprendeu com os daltônicos congênitos que conheceu nas ilhas do Oceano Pacífico (1997).

Sacks aborda ainda as alucinações da memória que, em algum nível, todas as pessoas já sentiram ouvir o toque do celular sem que ele tenha tocado, por exemplo. A falibilidade da memória é explorada em casos de apropriação de narrativas em que a construção imagética mental é tão forte a ponto de dificultar a distinção do que foi a memória vivida de fato, e o que foi a memória absorvida por narrativas históricas, visuais ou musicais. E também há as fases das habilidades: imitação, influência e criação, pois os sentidos precisam ser treinados, tal como acontece automaticamente desde que nascemos. Diz ele:

É uma aposta, como devem ser todos os projetos criativos, pois nem toda nova direção acaba sendo produtiva. A criatividade envolve não só anos de preparação e treinamento conscientes, mas também de preparação inconsciente. Esse período de incubação é essencial para permitir que o subconsciente assimile e incorpore as influências e fontes, que as reorganize e as sintetize em algo pessoal. (SACKS, 2017 p. 175).

Tenho a impressão de que a criatividade – o estado em que as ideias parecem organizar-se em um fluxo rápido e fortemente coeso, surgindo com uma sensação de gloriosa clareza e significado — é fisiologicamente distinta, e acho que, se tivéssemos como obter imagens suficientemente refinadas do cérebro, elas mostrariam uma atividade incomum e generalizada, com inúmeras conexões e sincronizações. (SACKS, 2017 p. 181).

Sacks também analisa a consciência a partir do tempo, quando em seu livro *O rio da consciência*, cita o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986): “O tempo é a substância de que sou feito” (BORGES *apud* SACKS, 2017 p. 198). Sacks destaca que Borges superou sua limitação da visão de modo criativo, quer dizer, a falha na visão não o impediu que enxergasse o mundo com o espírito e transmitisse essas percepções em sua escrita. Diz Sacks: “O tempo é

um rio que me leva embora, mas eu sou o rio [...], nossos movimentos, nossas ações estendem-se no tempo, assim como as nossas percepções, os pensamentos, os conteúdos da consciência" (SACKS, 2017 p. 198). E comprova, cerca de 30 anos depois, as especulações de Henri Bergson e de William James, filósofo e psicólogo norte-americano, que usam os mecanismos da fotografia e do cinema para entender o fluxo da consciência. SACKS, a partir de queixas comuns de seus pacientes sobre as sensações de alteração na percepção visual, tais como descreviam perdas neurológicas: “visão cinematográfica” ou “visão fotográfica”, identificou que, de fato, nossa percepção visual funciona da mesma forma que o mecanismo cinematográfico, no entanto, não é possível mensurar, pois a percepção funciona como capacidades qualitativas e não quantitativas: “Algo além da nossa compreensão ocorre na gênese dos qualis, a transformação de uma computação cerebral objetiva em uma experiência subjetiva”(SACKS, 2017, p. 212). E termina dizendo, sobre o fluxo da consciência:

Portanto, o que parece constituir nosso ser não são apenas momentos perceptuais, simples momentos fisiológicos — embora estes alicercem todo o resto —, e sim momentos de um tipo essencialmente pessoal. Então, por fim entendemos a imagem de Proust, ela mesma um tanto fotográfica, de que consistimos totalmente em uma “coleção de momentos”, muito embora eles corram um para o outro como o rio de Borges. (SACKS, 2017, p. 224, grifo do autor).

3.2.2. Contribuições filosóficas

Em busca de definir os gestos, Vilém Flusser recorreu a uma fenomenologia dos gestos e da comunicação, investigando-os “como movimentos do corpo e movimentos dos instrumentos e ferramentas unidos ao corpo” (FLUSSER, 1994, p. 7, tradução nossa). Ele parte do pressuposto de que os gestos são “formas de expressão de uma intenção”, porém acrescenta que os movimentos corporais específicos não são suficientes para entender os gestos, sendo preciso entender seu significado, portanto, uma teoria da interpretação dos gestos faz-se necessária. Aponta que o interesse das teorias das ciências humanas (ou “ciências do espírito”) é trabalhar nesse sentido, no entanto, estão “sob o feitiço” das ciências da natureza, algo que pode trazer explicações cada vez melhores e completas, mesmo que ainda insatisfatórias por considerarem explicações causais e não considerarem o gesto como

um fenômeno (FLUSSER, 1994, p. 9). A investigação da comunicação, para ele, aproxima-se mais dessa interpretação, em que o “movimento simbólico” do gesto é levado em conta. Por exemplo, se alguém aperta meu braço e faço um movimento, essa ação é o símbolo da dor, e a dor seu significado. O gesto existe porque dá sentido a alguma coisa.

Sobre o gesto de fotografar especificamente, Flusser define: “o sujeito é a causa da fotografia e o significado da pintura” (FLUSSER, 1994, p. 99, tradução nossa). Afirma que, na fotografia, o fenômeno produz sua própria ideia para nós na superfície, pois não pensamos o fenômeno para ser produzido; a fotografia, para ele, é algo objetivo, que causa o fenômeno, e a pintura subjetiva, que significa o fenômeno. No entanto, há momentos em que essa estrutura se inverte, e para que se possa entender a fotografia, é preciso investigar o seu gesto.

Diferente da maioria dos autores que pensaram sobre a fotografia apenas do ponto de vista do observador, Flusser propõe observar o gesto a partir do fotógrafo, como se víssemos tal gesto pela primeira vez, apenas assim poderemos ver o que ocorre de fato, o que “realmente” ocorre. A descrição, é claro, não se faz objetiva pois considera o ponto de vista de quem investiga. Ele fala que essa observação é feita por reconhecimento dos gestos, por identificação, porque reconhecemos um corpo humano e reconhecemos os gestos humanos, ainda que pela imitação da máquina. O gesto fotográfico, diz ele, é um gesto filosófico: “desde a invenção da fotografia é possível filosofar não apenas no meio ambiente das palavras, como também no das fotografias. Isso porque o gesto de fotografar é um gesto de ver” (FLUSSER, 1994, p. 104, tradução nossa).

O que se levanta como questionamento no texto de Flusser recai sobre a comparação que ele faz entre o gesto de filosofar e o de fotografar. O ato de fotografar é como o ato de ver, que por sua vez, é também um ato de refletir, por isso qualificativo como um ato de filosofar “na era pós industrial”. Observar o gesto do fotógrafo é como o filósofo faz sobre seus pensamentos, quer dizer, para entender a fotografia precisamos observar o ato de fotografar e não apenas o de olhar uma foto. Atentando para a diferença entre o ato de fotografar e o ato de filmar, o primeiro demanda uma série de processos de decisões repentinas; já o segundo tem o deslize contínuo da câmera. Há de se considerar que a pessoa que fotografa age culturalmente quando faz a fotografia, tudo o que se apresenta diante dela é um fenômeno captado de forma ativa, com filtros que não são apenas da câmera, mas da pessoa também. Flusser assegura que o gesto de fotografar é uma forma artística por si mesma, não como um falseamento da verdade, mas como assumidamente uma não-verdade baseada no real, tal como na filosofia

“não se pode escolher uma posição sem manipular a situação, ainda que alguns filósofos não queiram reconhecê-lo” (FLUSSER, 1994, p. 113, tradução nossa). O que o fotógrafo vê ao fotografar, diz ele, é um espelho de como poderia ser a fotografia, logo, a pessoa que fotografa o faz olhando para si mesma.

Perceber o mundo a partir de si é exprimir o mundo pelos sentidos. Seu corpo por inteiro, sua percepção que é ao mesmo tempo sensação e expressão. Tal como propôs o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), o corpo é nossa orientação no mundo, condição de possibilidade de significação e existência. É pelo corpo que percebo, sinto e conheço o mundo; fronteira entre o mundo e a consciência, onde psiquismo e organismo se movimentam, se misturam. A proposta de sua filosofia baseia-se na percepção, o sentir e o pensar não se desvencilham, estão a todo tempo em interação. Por consequência, muda-se a perspectiva de observação, abandonando a visão de sobrevoos que, para ele, afasta o objeto, portanto propõe aproximar-se do objeto, submergir. As partes são indissociáveis do todo, olhamos a parte imaginando o todo que o completa, por todos os sentidos estamos conectados ao mundo.

A importância do corpo, em contato para tocar e ser tocado pelo mundo, sofre estímulos e reage a eles pelos gestos — nossa principal fonte de observação, uma ação entre nós e o mundo. Dessa forma, podemos entender o corpo como veículo de comunicação com o mundo, em suas palavras: “corpo não mais como objeto do mundo, mas como meio de nossa comunicação com ele, mundo não mais como soma de objetos determinados, mas como horizonte latente de nossa experiência” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 136).

O autor encontra no gesto uma ferramenta para essa comunicação que ocorre de dentro para fora e de fora para dentro. Em muitos de seus textos esboça a importância do gestual como expressão, interação e comunicação. Para ele, a palavra e a imagem construída são também gestos que exprimem o mundo. *A prosa do mundo*, de 1969, uma publicação póstuma com uma compilação de esboços trata da relação do ser humano com seu entorno, expressada pela literatura. O autor discute “o fantasma da linguagem pura”, o que exprimimos está contaminado de cultura, só conseguimos compreender o que já possuímos em significação, e isso depende da experiência individual, que considera a todo momento o vínculo com seu entorno. Sobre essa experiência com a linguagem, diz ele:

A notícia mesma de uma morte ou de um desastre que o telegrama me traz não é absolutamente uma novidade; só a recebo porque eu já sabia que mortes e

desastres são possíveis. Certamente, a experiência que os homens têm da linguagem não é essa: eles adoram conversar com um grande escritor, visitam-no como se vai ver a estátua de São Pedro, portanto crêem surdamente nas virtudes secretas da comunicação. Sabem perfeitamente que uma notícia é uma notícia e que de nada serve ter pensado com frequência na morte enquanto não se souber da morte de alguém que se ama. Mas tão logo reflipam sobre a linguagem, em vez de vivê-la, eles não vêem como se poderia conservar-lhe esses poderes. Afinal, compreendo o que me dizem porque sei de antemão o sentido das palavras que me dirigem, e enfim só compreendo o que já sabia, não me coloco outros problemas senão os que posso resolver. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 37).

Merleau-Ponty esboça sobre uma “ilusão objetivista” que está instalada em nós, e tenta delinear certa abertura para exprimir nossas impressões ao mundo tal como a criança o faz num desenho infantil, ou como as privilegiadas “formas de expressão elusivas e alusivas, portanto, em primeiro lugar, a expressão pictórica e, nela, a arte dos ‘primitivos’, o desenho das crianças e dos loucos” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 305, grifo do autor) que foram substituídas pela linguagem canônica dos museus ou da literatura clássica.

Do mesmo modo, em *A dúvida de Cézanne*, publicado por volta da década de 1940, em que sua pretensão foi investigar o gesto enquanto expressão artística, reflete sobre o gesto da pintura. Paul Cézanne, um pintor francês do final do século XIX, com um trabalho voltado para impressões perceptivas mais do que para as formalidades dos traços da perspectiva pictórica, exprimia em suas obras, segundo Merleau-Ponty, como se olhasse, ao mesmo tempo, vários lados do objeto ou da cena que retratava. Os resultados não agradaram de imediato, e só após muito tempo foi aceito pela crítica. O autor questiona “por que tanta incerteza [...] e, de repente, o maior sucesso?” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 126), e vai em busca da vida e da forma de expressão do pintor. Analisa alguns quadros em busca do gesto de Cézanne, e constata que se soubéssemos ler a vida de um autor “encontraríamos tudo, já que ela está aberta para a obra” (2013, p. 148). Sobre como interpreta o gestual de Cézanne, diz:

Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e das ciências. Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados nelas, e é sobre essa base de “natureza” que construímos ciências. Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem, enquanto as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, suas comodidades, sua presença iminente. Cézanne nunca quis “pintar como um bruto”, mas colocar a inteligência, as ideias, as ciências, a

perspectiva, a tradição novamente em contato com o mundo natural que elas estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como ele diz, as ciências “que saíram delas”. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 131-132, grifos do autor).

Nossos sentidos de significação estão balizados por ordens convencionais perpetuadas ao longo do tempo. O artista refunda-se na cultura, trazendo à tona recriações expressivas do que ainda não possui sentido, do que ainda não foi dito por nós pelos outros. Não se pensa a expressão, ela surge da vontade de exprimir algo inspirado no visível, não apenas para o olho, mas para toda a percepção. Assim, diz Merleau-Ponty: “A paisagem, ele [Cézanne] dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 137). Portanto, o artístico não está, necessariamente, ligado à arte e sim à experiência vivida. Cada obra exige a vida que lhe cabe.

3.4. Comunicação e expressividade: estética do silêncio e o zen na fotografia

A Estética é uma área de estudos extensa na filosofia, com ramificações no campo das artes. De origem grega (*aisthesis*), a estética está relacionada ao sensorio, às percepções, poderíamos dizer, a uma experiência sensível. É justamente onde está centrada a filosofia merleau-pontiana, traçando meios de compreender o movimento perceptivo de estímulo-resposta como gesto comunicativo, ou seja, a origem da linguagem. No entanto, sua investigação aponta para caminhos “no silêncio da consciência originária” em que se encontra o “núcleo de significação primário em torno do qual se organizam os atos de denominação e de expressão” (MERLEAU-PONTY, 2016, p. 12). Em sua extensa obra, o autor trabalha conceitos que pensam a abertura de si para o mundo, o que ele chama de deiscência, colocar-se no vazio do “entre eu e o mundo”; e esse é o espaço de possibilidades para um fluxo de sentidos, que ele chama de quiasma, algo que podemos entender como um espelho em que “eu sou o que vejo no mundo, jogo de inversão e paradoxos, eu passo nas coisas e as coisas passam em mim [...]. É uma circularidade de [...] perceber e ser percebido” (DANTAS, 2018, p. 45).

Vemos aqui, ponto de intersecção do pensamento de Merleau-Ponty com os preceitos orientais do zen, uma via de comunicação circular. Conforme Merleau-Ponty, eu vejo porque sou visto, ou seja, vejo a mim mesmo porque me instalo, mergulho nas coisas, só posso reconhecer o que já está em mim, que entrou por deiscência, como uma luz que invade por frestas e se perde espaço adentro. O impulso é que pode tornar aparente o que vibra no inconsciente, nas palavras do autor: “A vibração das aparências é o berço das coisas” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 137).

Para pensarmos essa vibração, conforme aponta o autor, voltemos ao mito japonês, citado em parte no capítulo anterior, que relata a genealogia das divindades (*kami*). Há uma passagem sobre o surgimento do céu e da terra: uma matéria amorfa, que representa o caos,

em que só existia o silêncio até que as primeiras partículas, ou notas, de som se movimentaram formou-se o céu (*Takamagahara*) que deu origem a outras divindades, e após diversos acontecimentos, formou-se a terra (NAGAMINE, 2021, comunicação pessoal). O som nasceu do silêncio, pois existia nele um impulso, uma vibração, um princípio vital. Esse entendimento reverbera na cultura japonesa:

No esplêndido desenvolvimento da cultura ocidental em que a forma é considerada como sendo e dando forma a algo bom, há muito a ser respeitado e aprendido. Mas no fundo da cultura oriental que nutriu nossos ancestrais por milhares de anos, não existe algo tal que vejamos a forma no sem forma e ouvimos o som do sem som? Nossos corações anseiam por isso. (NISHIDA, apud YUASA, 1987, p. 21, tradução nossa).

Kitaro Nishida (1870-1945), um dos precursores e mais influentes pensadores da filosofia moderna japonesa, foi contemporâneo do filósofo alemão Edmund Husserl, considerado um dos fundadores da fenomenologia, e também teve como principais influenciadores ocidentais Immanuel Kant, William James e Henri Bergson — esses vínculos ocidentais puderam ocorrer devido a abertura do Japão a outros países, no período de abertura do país por volta de 1850. A intenção de Nishida era aproximar os conceitos desses autores para esclarecer equívocos preconceituosos em relação ao pensamento oriental, que ao contrário do Ocidente, não parte apenas do intelecto⁴¹ para refletir as questões do Ser. A filosofia de Nishida também foi influenciada pelo expoente autor japonês Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966), introdutor do zen budismo para o Ocidente. O objeto imaterial cultural movimenta uma forma — ou uma sem-forma — de refletir sobre o ser humano, interseccionando muitos pontos sobre a percepção, a memória e a estética.

A noção sobre o tempo também encontra similaridade com a forma que trazemos em nossa pesquisa, via Bergson: há certa circularidade por serem tempos simultâneos e pelos vínculos que construímos, reciprocamente, de nós com o mundo. A noção do tempo presente, diante da percepção fisiológica e psicológica em Bergson fala de instantes psicológicos em que as justaposições de instantes percebidos e memórias aparecem tal como um colar de pérolas ligados por um fio:

⁴¹ “A escrita, uma ferramenta cultural, evoluiu fazendo uso da preferência de neurônios inferotemporais por certas formas. [...] As mais antigas línguas escritas usavam símbolos pictóricos ou icônicos, e eles se tornaram cada vez mais abstratos e simplificados. [...] Nessas línguas requer muito treinamento e, presumivelmente, a dedicação de uma porção maior do córtex visual. Talvez, seja essa a razão por que a maioria das línguas humanas tendeu a preferir os sistemas alfabéticos. Entretanto, talvez os ideogramas tenham certos poderes, certas qualidades próprias” (SACKS, 2010, p. 73).

Mas, como nossa atenção os distinguiu e separou artificialmente, vê-se obrigada a reuni-los depois para um liame artificial. Imagina assim um *eu* amorfo, indiferente, imutável, sobre o qual pudessem desfilar ou no qual pudessem enfileirar-se os estados psicológicos que ela erigiu em entidades independentes. Ali onde há uma fluidez de nuances fugidias que se sobrepõem umas às outras, percebe cores nítidas, e por assim dizer sólidas, que se justapõem como as pérolas variegadas de um colar: por força então havemos de supor um fio, não menos sólido, que manteria as pérolas unidas. Mas se esse substrato incolor e incessantemente colorido por aquilo que recobre, para nós, em sua indeterminação, será como se não existisse. Ora, justamente, percebemos apenas o colorido, isto é, estados psicológicos. (BERGSON, 2005, p. 4, grifo do autor).

Em Maurice Merleau-Ponty, o tempo é um emaranhado que não se repete, como “fios intencionais” que nos ligam ao mundo:

Ver-se-á que o corpo próprio se furta, na própria ciência, ao tratamento que a ele se quer impor. E, como a gênese do corpo objetivo é apenas um momento na constituição do objeto, o corpo, retirando-se do mundo objetivo, arrastará os fios intencionais que o ligam ao seu ambiente e finalmente nos revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 110).

Na cultura japonesa, a sucessão do presente, a duração do tempo, é psicológica, não podendo ser medida cronologicamente. O autor japonês Suichi Kato diz que na sociedade japonesa o tempo presente é muito valorizado, uma tendência que interfere em toda a cultura. Sobre a significação da temporalidade que aparece na poesia, comenta:

O “agora” estica e encolhe como num fio elástico. [...] Dessa maneira, na cultura japonesa, coexistiam três modos de tempo diferentes. Ou seja, uma linha reta sem começo e sem fim = tempo histórico; o movimento cíclico sem começo e sem fim = tempo cotidiano; e o tempo universal da vida, que tem começo e fim. E todos os três tempos se voltam para a ênfase do viver no “agora”. (KATO, 2012, p. 53, grifos do autor).

A partir dessa compreensão sobre o tempo enquanto duração, há algo em nós que nos organiza para o mundo e com o mundo, em que se fundamenta a expressão, portanto também a comunicação. Esse tempo amalgamado, relacionando o espaço e as coisas, aplicadas em atividades que demandam técnicas específicas para que possam ser praticadas repetitivamente e o gesto possa ser habitual, orgânico — junto às coisas que passam a ser extensões do praticante. Há práticas mais específicas que buscam exercitar esse modo de

pensar, como a arte da escrita, a arte da pintura, a arte marcial ou a arte do arco e flecha, mas pode ser praticado em atividades cotidianas, o ato de limpar o ambiente, o seu entorno, por exemplo, é associado à limpeza da mente quando é realizado de forma atenta e focada no tempo presente. Assim, o artístico para o zen é a prática, a experiência vivida que leva o aqui-agora como objetivo. É a busca pela transcendência que transforma qualquer atividade em arte; mais do que no objeto, é no processo que está o artístico.

Praticar o zen, por meio das atividades, é algo individual, porém, o que se busca é algo do universal, pertencente a todo ser humano. Portanto, que pode ser também realizada como prática coletiva. Os princípios do zen não são de compreensão imediata para o ocidental, que procura o entendimento nas reflexões do intelecto, conforme observou Nishida. Em busca dessa compreensão, o filósofo alemão Eugen Herrigel (1884-1955), que influenciou muito a leitura ocidental sobre o zen, passou alguns anos em território japonês tentando traduzir toda sua experiência em seu livro *Zen, a arte do arco e flecha*, publicado em 1948. Relata que foi indicado a buscar uma atividade para que pudesse praticar o zen, então, escolheu o *kyudo*, a arte do arco e flecha. No início, ele nada compreendeu por ter que praticar exaustivamente, repetindo sem que ninguém dissesse onde e como alcançar o zen. Antes que desistisse, sob muita frustração, teve a chance de ver seu mestre praticar, até que pôde compreender por si mesmo sobre o alinhamento entre mente e coração (*kokoro*), conforme Nishida: “a mente [*kokoro*] torna-se uma com a coisa e atinge o coração [*kokoro*] da coisa” (NISHIDA, apud YUASA, 1987, p. 72, tradução nossa). Acompanhando Herrigel com a mesma intenção, estava a pesquisadora alemã Gusty L. Herrigel, praticando a cerimônia das flores (*kado* ou *ikebana*) e da pintura a nanquim (*sumiê*). Posteriormente ao falecimento do filósofo, ela também publicou um livro, em 1958, a pedido de pesquisadores americanos estudiosos do zen, em que relata sua experiência de aprendizado com os arranjos florais, e sobre a dificuldade de falar sobre o que é imaterial. A propósito da publicação, comenta:

O motivo de minha hesitação estava sobretudo no profundo respeito que honra o "silêncio" como uma fonte de força positiva tão grande como a da experiência adquirida no reino do não saber. Já que, em última instância, só se pode escrever a respeito da "verdade real", porém nunca é possível expressá-la diretamente; pretender revestir o "Caminho das Flores" com palavras poderia parecer um paradoxo. Meu silêncio foi justificado ainda pela reflexão de que o elemento exótico deste domínio, por isso mesmo estranhamente atraente, poderia ser a causa do interesse, desperto e talvez não correspondesse tanto a um desejo de penetrar, com paciência e perseverança, no verdadeiro e profundo sentido deste ensinamento, como poderia antes ser mera curiosidade sensacionalista. (HERRIGEL, G.; 1979, p. 6, grifos da autora).

Gusty Herrigel e Eugen Herrigel, enquanto estrangeiros, tentaram expressar o inexprimível, como constataram. O zen pode ser presentificado em qualquer atividade, desde que o objeto que se manipula torne-se parte do corpo que o manipula, assim eles relatam, e compreendem que há uma certa busca espiritual não religiosa nisso, ainda que o “zen das coisas”, não possa ser separado do “zen religioso”. Esse entrelaçamento permite visões enviesadas pela crítica religiosa tal como o fez Vilém Flusser, no texto *Considerações provocadas por “Zen, arte do arco e flecha” de Eugen Herrigel*, com autodeclaradas considerações sarcásticas. Flusser diz que o autor quer “nos mentir pela verdade” (FLUSSER, s.d., p. 1), mascarando ensinamentos éticos pelos estéticos, contornando a religião pela arte: a arte como caminho místico, o zen como *deus ex machina* da arte, “o Judaísmo e Cristianismo são anti-pagãos, portanto, em princípio contra as artes plásticas. Ambas religiões mosaicas eram ensinamentos éticos, e não estéticos. Porém agora temos o Zen” (s.d., p. 1). Para ele, então, o zen seria uma religião permissiva às artes plásticas. Entendemos que Flusser possa ter deixado escapar considerações sobre o entendimento do vazio no plano oriental e do plano ocidental. Numa interpretação ampla, vazio quer dizer, de modo geral, o que nada contém. Na língua portuguesa, por exemplo, não conter nada remete a algo insignificante; como sentimento, a psicologia indica que algo não está bem. Para os japoneses, vazio possui um campo semântico menos restrito, é um espaço para possibilidades, um sentimento neutro. Essa neutralidade está embutida nas práticas, mas não para conceber artes plásticas, e sim, práticas para conceber o gesto artístico.

A busca pela transcendência tem algo de espiritual, que pode ou não ser religiosa, é a intenção de ir além da capacidade conhecida da mente. Essa experiência, quando atinge seu pico de êxtase, é chamada *satori*, um despertar repentino, uma compreensão que acontece como um rompimento na consciência, uma compreensão que não é racional, de imediato. Esse aspecto do zen possui tamanha grandeza que é um dos pontos centrais das discussões de Suzuki, com um dos trabalhos sobre zen de maior referência no tema, ao qual se baseia muitas apropriações ocidentais. Tal como o faz Roland Barthes, em *A câmara clara* para significar seu conceito de *punctum*, no entanto, sua interpretação é baseada na leitura do pesquisador inglês de religiões Alan Watts. Diz Barthes:

Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais

qualquer. Esse *alguma coisa* deu um *estalo*, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório). Coisa estranha: o gesto virtuoso que se apossa das fotos “cultas” (investidas por um simples *studium*) é um gesto preguiçoso (folhear, olhar rápida e indolentemente, demorar e apressar-se); ao contrário, a leitura do *punctum* (da foto pontilhada, se assim podemos dizer) é ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera. Ardil do vocabulário: diz-se “desenvolver uma foto”; mas o que a ação química desenvolve é o indesejável, uma essência (de ferida), o que não pode transforma-se, mas apenas repetir-se sob as espécies da insistência (do olhar insistente). Isso aproxima a Fotografia (certas fotografias) do Haiku. Pois a notação de um haiku também é indesejável: tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica. Nos dois casos, poderíamos, deveríamos falar de uma *imobilidade viva*: ligada a um detalhe (a um detonador), uma explosão produz uma estrelinha no vidro do texto ou da foto: nem o Haiku nem a Foto fazem “sonhar”. (BARTHES, 1984, p. 77-18, grifos do autor).

Barthes comenta o *satori* a respeito da foto sobre sua mãe, que foi a inspiração para a escrita do livro. A transcendência de Barthes é o luto por sua mãe, essa é a sua ferida, seu *punctum*, e seu *satori*, o sentimento revivido ao tomar conhecimento das fotos. Portanto, o *punctum-satori* a que se refere não pode ser aplicável como uma fórmula porque é da instância do individual-aqui-agora. Sobre o fazer fotográfico, “desenvolver uma foto” como ele diz, faz uma aproximação sobre outro termo japonês: o haikai (ou *haiku*), um tipo de poema, em que também se pratica o zen. Sintético, tal como uma imagem, respeita uma cadência precisa de poucas sílabas e propõe o entendimento da temporalidade japonesa do aqui-agora. Seu processo de construção respeita o acontecimento presente e as ideias expressam-se a partir dos estímulos perceptivos. O haikai traduz a percepção cultural de uma época, que revisita e atualiza um estilo passado; não muda, apenas incorpora-se ao presente. Conforme expõe Sato:

Por exemplo, o mesmo se pode dizer do teatro *nô*. Na Era Tokugawa e ainda nos dias de hoje, ele é um teatro atual como estilo de um passado remoto. Por outro lado, o caráter finito da vida individual é absorvido pela durabilidade do grupo ao qual se pertence, e a durabilidade do grupo, juntamente com a atualização desse passado, também atualiza o futuro. Já mencionei a tendência de as representações altamente artísticas irem convergindo para a experiência sensível do “agora” e mais ainda para a do momento. O “retrato instantâneo” do *haiku*, a “pausa” e o timbre instantâneo da música, a “postura espantosa” (*mie*) do ator do *kabuki*... (SATO, 2012, p. 131, grifos do autor).

O haikai está entre as atividades das práticas do zen mais conhecidas no ocidente, devido a ser referência para muitos poetas, artistas visuais e fotógrafos por sua característica

do instantâneo — a condição de temporalidade que vivemos atualmente diante dos meios de comunicação. Para a fotografia, o instantâneo foi possível com a tecnologia após longo tempo em desenvolvimento desde a primeira foto, realizada depois de oito horas de exposição. Retomaremos sobre o instantâneo fotográfico mais à frente. Então, voltemos para as proposições do poema japonês.

O poeta brasileiro Paulo Leminski (1944-1989) escreveu sobre as aproximações entre fotografia e haikai, que inspiravam a forma de seus poemas. Leminski foi um apreciador da cultura japonesa, inclusive foi praticante de *judo* (arte de luta marcial) para conhecer mais da cultura que tanto inspirava sua escrita. Publicou um trabalho em parceria com o fotógrafo brasileiro Jack Pires, chamado *Quarenta Clicks em Curitiba*, em 1976, dizendo ser o resultado de uma pesquisa sobre haikai iniciada anos antes. Leminski, enquanto poeta, via na fotografia afinidade entre o gesto de bater uma foto e o gesto da prática *kyudo* (arte do arco flecha), em referência ao livro de Eugen Herrigel. Leminski comenta ainda que o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), um dos grandes expoentes da fotografia do século XX, era leitor de Herrigel e adepto da aproximação haikai-fotografia. Assim, comenta:

Nesse quadro de parentesco, alguém poderia objetar: mas há uma diferença, uma foto é feita com uma máquina, um haikai, não.

Ledo engano. O haikai também é feito através de uma máquina, sua estrutura formal.

O que é um esquema formal senão uma máquina mental? (LEMINSKI, 2011, p. 143).

Conforme vimos anteriormente, Roland Barthes arriscou aproximações do zen com a fotografia. A diferenciação que ele faz entre *satori* e haikai seria que o primeiro se refere ao individual do observador, e o segundo estaria ligado ao fazer fotográfico. Poderíamos desmembrar o conceito de *punctum* barthesiano dividindo-o em *punctum* do observador (*Spectator*) e *punctum* do produtor (*Operator*) da imagem fotográfica? Barthes sugere que a superfície da imagem fotográfica pode nos atrair através de um ponto chamativo na foto, como um pequeno orifício onde poderíamos encontrar luz, fugindo, assim, das armadilhas da interpretação. Algo único, pessoal e intransferível, “um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio” (BARTHES, 1984, p. 77), uma superfície que causa efeitos profundos. Ele busca que essa experiência se repita nas fotografias de seu interesse, no entanto, diz apenas o que a

fotografia pode oferecer e não esclarece a forma como se deve buscar tais possibilidades de sentido. Supomos que, se ele recorre ao zen, deve existir uma prática de encontrar o *punctum*, pois o *satori* aparece para quem pratica sua busca. Assim, acreditamos que Barthes pressupõe uma educação fotográfica pelo observador, por isso ele delimita o *studium*, o conhecimento contextual da imagem, campo do racional, ao contrário do *punctum*, que é do campo do sensível.

Barthes apenas imagina o fazer fotográfico, pois admite desconhecê-lo. O livro, portanto, é uma reflexão a partir do observador comum, do apreciador da fotografia, que ele denomina de *Spectator*, saltando a qualquer referência técnica. Ele afirma que o *Operator* não tem acesso ao *punctum* — o que ele sofre seria apenas um choque fotográfico. O fotógrafo operaria apenas no viés do *studium*, o que se faz notável racionalmente, segundo ele:

Em primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O “não importa o quê” se torna então o ponto mais sofisticado do valor. (BARTHES, 1984, p. 57, grifo do autor).

No pensamento oriental não se separa a razão do sensível. Conforme vimos anteriormente, não é preciso ser um artista para produzir arte, pois trata-se do artístico e não do produto arte; a artisticidade está ligada ao que o praticante consegue exprimir através da técnica. Os termos arte e artista pertencem a um campo próprio da arte, em que considera-se, entre outros aspectos, a discussão de tradições formalistas da História da Arte e valor de produto. Para esta pesquisa, não abordaremos tais questões, pois nosso foco é a produção fotográfica comum, que entendemos estar no campo do artístico e não das artes.

Barthes coloca o haikai como o ato de “desenvolver uma foto” chamando de “imobilidade viva”. Enfatizando a ideia de que o *punctum* só pode ocorrer no observador que ressignifica de acordo com seus sentidos. Entendemos que a referência indicada por Barthes sobre o zen traz o haikai como inspiração para pensar a fotografia. O autor referenciado é Watts, que em seu livro sobre o zen, comenta:

Mas o ouvinte não-japonês deve lembrar que um bom haikai é uma pedra jogada na piscina da mente do ouvinte, evocando associações de sua memória. Convida o ouvinte a participar, em vez de deixá-lo sem palavras enquanto o poeta brilha. (WATTS, 1957 p. 456).

A proposta de Barthes parece dizer que o observador encontra algo na foto que não foi colocado pelo fotógrafo com aquele sentido. Portanto, a foto só teria sentido para o *Spectator*, e não para o *Operator*. No entanto, para o zen só é possível produzir a partir da busca de sentido de quem produz o ato, o gesto. Se o *punctum* fere o *Spectator*, se causa uma ruptura para que haja uma renovação estética dos sentidos, a partir da “insistência (do olhar insistente)” há de se dizer que pode haver outro ponto de ruptura original do *Operator*. Como exemplo, vejamos a arte do *kintsugi* (reparo com ouro), sobre a restauração das rachaduras na cerâmica. Também considerada uma atividade que propicia as ações meditativas do zen, sob o estado mental de *mushin* (espírito puro), um conceito de não apego e aceitação das mudanças: deve-se ressignificar o objeto quebrado reparando-o com ouro, trazendo a beleza da impermanência, do imperfeito, destacando com o brilho do ouro suas rachaduras na superfície, suas feridas.

Barthes maneja dualidade em seus conceitos, tratando como opostos, em um primeiro momento, para depois colocá-los como complementares. O *punctum* ora reside na superfície da foto, portanto está no campo da plasticidade — forma —, ora está sob autoridade do tempo — *satori*. O *punctum*, no campo das artes, desenvolve mais visibilidade de ressignificações. Como *Spectator*, por exemplo, o pintor anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992) trabalhou suas obras com inspirações fotográficas, dizendo que são sua fonte de inspiração artística devido ao impacto que elas lhe causam. A fotografia, para Bacon, enxerga muito mais que os olhos e como consequência são detonadoras de ideias (SYLVESTER, 2007, p. 30). Sua preferência era apenas a imagem fotográfica, a presença de modelos servia para um registro e os dispensa em seguida, para ficar sozinho em seu ateliê trabalhando com o que enxerga na imagem e o que acessa pela memória. Diz o pintor que fotografias como as do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), que são basicamente estudos sobre o movimento dos corpos humanos e animais, exercem uma força pungente sobre o ele, e também servem de inspiração. As fotos que Bacon faz uso são entregues ao acaso, assim podem sofrer todo tipo de infortúnio que, segundo ele, poderiam enriquecê-las. Prefere usar fotos amarrotadas, destruídas, para que possa reconstituí-las em seus quadros, aplicando, de certa forma, o *kintsugi* em suas obras. Seu trabalho final é a pintura, mas tem como principal fator a fotografia.

Da mesma forma que Barthes fala sobre o *studium*, Vilém Flusser afirma que o fotógrafo é como um caçador que persegue e caça, pois avança contra as intenções da cultura a

fim de descobrir visões jamais percebidas. Interpretar ou decifrar uma fotografia implica decifrar aspectos culturais e, além disso, conceitos (FLUSSER, 1985). A ideia de ponto, de detalhe, também está contida em Flusser. Não como algo que fere, mas como uma composição técnica que, para ser percebida exige certa distância, o que criaria a “superficialidade”. Para ele, a imagem seria um processo invisível que pode se tornar visível através dos dispositivos. Assim, afirma: “A nova superficialidade se interessa pelo *input* e pelo *output* das caixas pretas, se interessa pela intenção dos imaginadores ao apertarem as teclas e por minha própria experiência ao receber as imagens” (2008, p. 43). O autor defende que as imagens técnicas, produzidas pelos aparelhos, são imagens imaginadas. Imaginar, segundo Flusser, é concretizar uma abstração. Fotógrafos, então, seriam operadores que imaginam. Ao contrário do que expõe Barthes, Flusser nos permite entender que exercitando a imaginação seria possível encontrar-se com o *satori* pelo lado do *Operator (input)* e pelo lado do *Spectator (output)*.

Vemos no trabalho do artista visual japonês Hiroshi Sugimoto a aplicação dessa teoria flusseriana, em que ao olharmos a foto temos a impressão de estar vendo a expressão do fotógrafo diante daquilo que lhe feriu e somos também atingidos por essas imagens. Sugimoto faz muito uso da técnica de longa exposição em seus trabalhos fotográficos, para ele, como objetivo de apreender o tempo. Seus projetos envolvem anos de pesquisa e trabalha em detalhes a imagem, inspirando-se em mitos, para que possa transmitir seu *satori*. A série fotográfica *Seascape* levou mais de dez anos para ser produzida. Realizada em mares de diferentes localizações, traz a linha do horizonte precisamente centralizada, separando o silêncio celeste do movimento marítimo [Figura 16]. A ilusão de que há um limite entre eles é como a própria captação do zen: em um momento estendido do “agora”. São imagens que parecem resultado de um longo período de meditação, como se pudesse ser registrada a passagem do vazio, e a iluminação (*satori*) surgirá em algum momento.

Figura 14: Francis Bacon, *Fragmento de foto de Isabel Rawsthorne*; 1964.
Figura 15: Francis Bacon; *Estudo de Isabel Rawsthorne*; 1970.



Fonte: *Website* Francis Bacon

Figura 16: Hiroshi Sugimoto, *Mar da Ligúria*, 1993.



Fonte: *Website* Hiroshi Sugimoto

3.5. Caminhos para pensar a comunicação

Vimos que a comunicação está relacionada aos sentidos perceptivos e às capacidades de expressão, que por sua vez não são mensuráveis. Então, como observar esse tipo de comunicação? Encontramos autores com propostas similares, mas de origem disciplinares distintas, que defendem a transdisciplinaridade em suas linhas de pensamento. Vejamos como essas teorias podem nos ajudar a pensar a comunicação no gesto fotográfico.

O antropólogo belga Yves Winkin faz uma proposta de observar a comunicação a partir da etnografia. Suas proposições partem da revisão de uma corrente de pensamento que atua para uma concepção “orquestral” da comunicação em que “o ator social participa não só com suas palavras, mas também com seus gestos, seus olhares, seus silêncios... A comunicação torna-se assim a *performance* permanente da cultura” (WINKIN, 1998, p. 14, grifo do autor). A chamada “nova comunicação” começou a ser delineada a partir da década de 1950, por pesquisadores das áreas da psiquiatria, linguística, antropologia e sociologia, em detrimento da “velha comunicação”, que a entende como transmissão intencional de mensagens entre emissor e receptor. Esta última, baseada em um modelo matemático e telegráfico, em que a comunicação toma posicionamento em disciplinas científicas na física e na engenharia, mas também aplica esse mesmo modelo na sociologia, na psicologia e na linguística.

A observação de Winkin parte da premissa de que é difícil nomear especificamente o que seria o campo de estudo da comunicação. De todo modo, com a ajuda da antropologia e seus meios etnográficos que “permitem ver e nomear esses fenômenos ‘secretos e complicados, nunca escritos, desconhecidos de todos, entendidos por todos’ (para retomar a frase de Edward Sapir acerca dos gestos)” (WINKIN, 1998, p. 16, grifo do autor). Winkin aponta forte mudança de horizonte para o entendimento da comunicação a partir da entrada de antropólogos e psiquiatras, começando, assim, a consideração da gestualidade (kinésica) e

o espaço interpessoal (proxêmica)⁴², sem contrapor a comunicação verbal e a não-verbal, “ela é um todo integrado” (1998, p. 28).

Os gestos têm suas significações particulares, em que o contexto é fundamental para sua compreensão, priorizando o contexto ao conteúdo. Portanto, o conceito de comunicação orquestral em que “cada indivíduo participa da comunicação, é mais do que sua origem ou ponto de chegada” (WINKIN, 1998, p. 33), em oposição à “comunicação telegráfica”, proveniente do modelo matemático. Winkin destaca a contribuição do trabalho do antropólogo inglês Gregory Bateson (1904-1980), iniciado de modo empírico com a também antropóloga Margaret Mead. Há uma renovação nos métodos observacionais com a introdução da fotografia e, por consequência, na análise de dados. O livro *Balinese character: A photographic analysis*, de 1942, revelou-se um marco na antropologia por trazer uma visão teórica que não se baseava apenas em estudar a cultura balinesa, mas apresentar o problema da incorporação da cultura. A partir das análises de Mead, baseadas em teorias psicanalíticas, Bateson construiu, anos depois, seu conceito de duplo vínculo⁴³ (*double bind*) que o levou a pensar as relações comunicacionais na origem da esquizofrenia infantil. A análise de Mead — por imagens fotográficas, vídeos e entrevistas — verificou um processo de estímulo e afastamento, gerando uma insensibilização da criança balinesa pela mãe quando a retira do núcleo adulto, marca que permanece por toda a vida.

Winkin chama atenção para o fato de que o movimento da cibernética, iniciado por Norbert Wiener, em 1948, com a teoria dos jogos, distinguindo os processos digitais e os analógicos, promovia a relação entre informação e entropia, entre outros modelos matemáticos que tomaram força para estudos da comunicação, além de outras áreas. O que ele destaca é o que vai desembocar na antropologia da gestualidade, que acabaram por retomar os processos de Mead, observando a contribuição original de Bateson cruzando a sociologia e a linguística para olhar a comunicação. Winkin comenta alguns autores, até chegar na proposta da semiótica que acabou por substituir a antropologia nos estudos de comunicação.

⁴² Os termos kinésica e proxêmica são usados na antropologia para definirem a linguagem do comportamento humano, respectivamente, o estudo dos gestos e movimentos corporais, e o ponto de distância entre os indivíduos de uma sociedade.

⁴³ A teoria do duplo vínculo desenvolvida por Gregory Bateson foi incutida com base na psiquiatria, no entanto, anos depois, Bateson dizia poder aplicar em outras áreas além do estudo da esquizofrenia, pois haveria um mesmo processo de criação, apenas mudanças nos níveis de mensagens: o comentário torna-se o texto e vice-versa. Para Bateson, a diferença entre o esquizofrênico e o artista é que esse último possui consciência do ato (Winkin, 1998, p. 49). Não trataremos, nesta pesquisa, sobre tais detalhes, apenas citamos para pontuar a importância da observação dos gestos como aprendizados culturais.

Inspirado em Mead sobre o gesto como um conjunto de ações verbais e não-verbais e incluindo o contexto na ação individual, Winkin diz que refere-se à comunicação todo campo submetido à aprendizagem cultural (WINKIN, 1998, p. 109). Após delinear seu campo teórico, propõe o procedimento etnográfico como a parte prática, defendendo, como principais competências, uma etnografia do “saber ver”, “saber estar com”, “saber escrever” que deveriam ser traduzidas num diário de campo, desse modo, infere-se uma abordagem antropológica da comunicação:

É este questionamento permanente que constitui *in fine* o "programa" da antropologia da comunicação tal como a vejo. Trata-se menos, na verdade, de uma “plata-forma” teórica do que de uma atitude ante o mundo: espanto, curiosidade, apetite. (WINKIN, 1998, p. 208, grifos do autor).

Seguindo a linha da nova comunicação, fora do eixo intelectual europeu e norte-americano, encontramos, ainda que com influência de Bateson e McLuhan, a proposta do pesquisador paraguaio em comunicação e educação Juan Díaz Bordenave (1926-2012): pesquisar a comunicação como arte. No artigo *Comunicação: de Noé a McLuhan*, de 1973, ele apresenta seus principais pontos sobre a comunicação: sua natureza é o processo; sua aplicação, como arte; sua organização, como sistema e seu estudo, como ciência. O processo comunicacional humano é baseado nos signos, assim caracteriza-se como inter-relação, os animais também comunicam-se por signos que lhes são inerentes e imutáveis, no entanto para o ser humano os signos precisam ser adquiridos pela cultura, a inter-relação se dá entre as partes de toda organização e seu ambiente. Comenta que a pomba, enviada por Noé para que verificasse a terra seca, transmitia, com o galho seco que trazia em seu bico, o fim da ira de Deus ao cessar o dilúvio, e trouxe o significado da paz até a atualidade — entendemos que tal como os significados atualizados da serpente, observados por Aby Warburg.

Bordenave chama atenção que, para a comunicação, há uma intenção emitida a um receptor, no entanto, muitas vezes apenas basta a expressão, sem que haja um percurso intencional da mensagem, apenas um gesto emitido. De igual modo, muitas vezes, na recepção, o filtro receptivo pode receber a mensagem apenas de forma sensorial, sem que faça parte da memória, apenas para que o receptor afaste a solidão, visto que o ser humano é um ser inter-relacional.

Os signos variam de acordo com o órgão sensorial acionado e com o meio de comunicação: “A arte da comunicação outra coisa não é senão um enorme conjunto de

técnicas e aparelhos que visam facilitar o funcionamento do processo da comunicação” (BORDENAVE, 1973, p. 15). Essa parece ser uma ideia próxima das questões já observadas nos capítulos anteriores por Lev Manovich, ao diagnosticar o surgimento de novos *media*, provenientes do campo das artes que acabam por trazerem também essa potencialidade estética em seus processos.

O uso dos meios de comunicação multisensoriais potencializa a comunicação, pois a percepção humana não é isolada, os meios múltiplos permitem uma "vividez e naturalidade da vivência” (BORDENAVE, 1973, p. 16). Para ele, a comunicação divide-se em quatro níveis: intrapessoal (pessoa consigo mesma), interpessoal, grupal e social ou cultural. Portanto, estando a comunicação orbitando entre o processo de pensar (intra) e o processo de relacionar-se com o exterior (inter), engloba várias ciências. Tendo como base as ciências físicas e biológicas, com os “sistemas formais de análise e síntese como [...] Filosofia, Lógica e Matemática” (1973, p. 24), além das áreas da Psicologia, da Sociologia, da Antropologia, da Economia, da Ciência Política, entre outras, a comunicação busca sua própria área entendendo que tem um enfoque interdisciplinar por todos os seus aspectos, já que é a ponte que une o processo de pensamento e o processo de interação. Bordenave não indica uma metodologia, apenas aponta pesquisas já realizadas.

Os estudos da nova comunicação passaram por um delineamento durante longo período. Outro autor que retoma o conceito de nova comunicação, nos anos 2000, é Ciro Marcondes Filho com uma proposta de olhar a comunicação a partir da filosofia, por um campo fenomenológico teórico e prático: “mais do que pensar *o que é* comunicação, justifica-se, como objeto de estudo, propor o estudo das circunstâncias em que ela ocorre. O Ser da comunicação é um Ser *no tempo*, um *está sendo* antes de ser exatamente um ‘*é*” (MARCONDES FILHO, 2018, p. 13, grifos do autor). Sua pesquisa Nova Teoria da Comunicação ou a Teoria do Princípio da Razão Durante, em linhas gerais, propõe que a comunicação não se transmite; as mensagens, os signos, os sinais, repercutem de uma alma para outra, e o que sentimos deve servir para “elaborar uma teoria de nossa própria recepção dos fatos estéticos e comunicacionais” (2013, p. 60), e não o contrário. A preocupação da Nova Teoria da Comunicação é a de que, para estudá-la, faz-se necessário compreender que “comunicar tem outra regência verbal [...] Não é um verbo transitivo direto ou indireto no sentido amplamente difundido, presente nos dicionários da língua portuguesa. [...] Antes, é um verbo intransitivo” (CUNHA, 2016, p. 36). Esse conceito tem origem em dois autores: o filósofo francês Gaston

Bachelard (1884-1962) e suas proposições fenomenológicas, em que o fenômeno é que institui um sentido independente de nós, pois o mundo já está lá; assim como o conceito de tempo como duração, de Henri Bergson, conforme vimos anteriormente. Comunicação, portanto, é o sentido criado no tempo vivido, podemos dizer; tal como um *satori*, é um acontecimento de intensidade efêmera, como uma iluminação repentina que permite que se veja, rapidamente, a criação de um novo sentido.

A descoberta de algo que não se sabia é o expor-se à “violência”, é o ato de a comunicação nos fazer pensar nas coisas, nos outros, em nós mesmos, na nossa vida. É algo de natureza absolutamente diferente do mero se informar e das falas triviais; trata-se de uma diferença radical de qualidade na participação em um acontecimento. (MARCONDES FILHO, 2009, p. 88).

A Nova Teoria, assim como a proposta de Winkin e Bordenave, tem caráter interdisciplinar. Revisitou autores do pós-estruturalismo, da Escola de Frankfurt, da Teoria da Crítica da Comunicação, do Círculo de Viena, do Círculo Cibernético e da fenomenologia; e extrai deles pontos-chave que auxiliam na construção de um campo próprio para a comunicação enquanto ocorrência fenomênica, algo que não se repete, e um caminho indicativo para estudá-la além da teoria, as significações abertas a outros pesquisadores podem servir também a outras áreas assim como as outras áreas a servem. Caminhos antropológicos lhe servem até certo ponto, pois para a Nova Teoria, a crítica à etnografia verte-se para o fato de que, como a própria antropologia assume, não é possível conhecer, de fato, o novo (2013, p. 71). De certa forma, o mesmo incômodo que incentivou Aby Warburg, em razão de sua conferência, a indicar que “não se deve concebê-la como ‘resultados’ de um saber ou ciência presumidamente elevados [...] não quero que se encontre o mínimo traço de cientificismo blasfêmico” (WARBURG, 2015, p. 256), conforme citado anteriormente.

Considerando que na era da informação as características humanas acabam por desaparecer na comunicação, além de surgirem novas conceituações de espaço e tempo, essa proposta teórica traz para si o desafio de observar a comunicação humana pessoal ou medial. Há de se considerar ainda que nada é estático e que os meios de comunicação interferem na sociedade de modo que essa interferência é cultural, do coletivo, havendo processos de dominação e inviabilização por vias midiáticas, e que é preciso estarmos atentos a essa atmosfera. No entanto, é no indivíduo que ocorre a comunicação de fato, traços humanos que os meios de comunicação apagam, retornando quando o indivíduo permite-se comunicar:

Comunicar é mistério. Algo insondável e que nos acomete e nos torna outros. Eu não sei o que se passa, só percebo que já não sou mais o mesmo. Fui mudado. É tudo.

Se eu não estiver perceptualmente embotado, se minha religião não me cegou para o mundo, se meu posicionamento político não me tornou uma petrificação conservadora e reacionária, ainda tenho chances de me considerar um ser vivo. De aceitar a comunicação (MARCONDES FILHO, 2018, p. 20-21).

3.6. Comunicar pela fotografia

Como vimos, o gesto é, de modo geral, uma ação em resposta a um estímulo que envolve em seu processo a percepção e a memória. Para esta pesquisa, interessa-nos o gesto fotográfico como uma ação responsiva, estimulada pelo que sentimos ao ver o mundo e ao ver as próprias imagens — em uma retroalimentação que se tornou nosso repertório de memória coletiva. Fato é que, atualmente, as respostas são imediatas, mas não necessariamente de que algo foi pungente. O que temos circulando na atmosfera, nesse espaço onde podemos criar e desfazer vínculos, é uma cultura do imediatismo, uma compreensão ocidental do tempo aqui-agora, instantâneo, que foi adotada pelos meios de comunicação, mais precisamente pelos meios digitais. Vejamos um pouco sobre o instante decisivo, uma expressão muito usada para definir uma ação fotográfica.

Douglas Rushkoff, pesquisador de Teoria da Mídia, em seu livro *Present shock: When everything happens now* (Choque do presente: quando tudo acontece agora), de 2013, sob influência do pensamento de McLuhan, diz que as mídias digitais promovem resoluções rápidas com pouco tempo para a reflexão, já que tudo acontece de modo imediato em vários âmbitos da vida, passando pela economia e pela comunicação. O presentismo, como ele define, seria um momento presente despresentificado, quer dizer, não se vive o momento em si, pois o passado é imediatamente substituído pelo momento seguinte. O final do século XX, diz ele, foi caracterizado pelo futurismo, em contrapartida, o século XXI pode ser definido pelo presentismo (2013, p. 11). Há algumas consequências que aponta, por exemplo, a ansiedade que seria um sintoma do choque diante dessa nova concepção temporal, pois se perdeu a linearidade com o desaparecimento da narrativa.

A posição de Walter Benjamin é semelhante. O filósofo acompanhou de perto muitas mudanças do hábito visual mediado pelas invenções tecnológicas da virada do século XIX para o XX. Para ele, a perda da aura é resultado de uma crise da percepção gerada pela interferência

de novos meios de comunicação, acarretando uma outra perda, a da capacidade de narrar e instaurando a melancolia. Benjamin diagnosticava com pessimismo os efeitos midiáticos, “ele não é um homem fascinado pelas técnicas [...] sabia que as técnicas poderiam levar à destruição total e urgia combatê-las em seu próprio campo” (MARCONDES FILHO, 2013, p. 115). Portanto apontava caminhos sugestivos, a começar por escrever um texto comemorativo ao centenário da fotografia. Apostava na fotografia e no cinema como expressão das massas, como meios que pudessem, de certa forma, trazer visões críticas, e já que a indústria cultural incitava o investimento tecnológico, seria por meio da arte que a máquina revelaria o que nosso inconsciente não consegue ver.

Esse presentismo, de que trata Rushkoff, talvez tenha tomado forma com a fotografia. Benjamin aponta que “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele” (BENJAMIN, 1985, p. 96), a longa duração do instante para ele definia uma fotografia mais aurática. Tudo que constava na imagem era organizado para durar, dizia ele, inclusive os grupos retratados que desapareceram das imagens, segundo ele, sintoma de mudança de comportamento social. O conceito de instantaneidade, trazido com as novas câmeras compactas com novo suporte de filme de celulóide no lugar das chapas, transformou o tempo de depurar uma ideia, antes mais longo para pensar até em realizar a imagem, sob um tempo em que a decisão de realização da imagem é feita em frações de segundos. Benjamin refere seus comentários sobre instantaneidade na fotografia a seu amigo, o filósofo alemão Siegfried Kracauer (1889-1966):

A fotografia instantânea surgiu de um desejo mais antigo que a própria fotografia — o desejo de retratar as coisas em movimento. Este foi um desafio para fotógrafos e inventores. Já no final da década de 1850, surgiram fotografias estereoscópicas que evocavam a ilusão de capturar multidões e ação. Com essas estereografias, a fotografia instantânea praticamente entrou em cena. (KRACAUER, 2014, p. 63, tradução nossa).

Kracauer afirma que a fotografia surgiu em meio a mudanças no campo científico, sendo que tanto ciência quanto fotografia sofreram influências mútuas. A ciência trouxe, pela tecnologia, a possibilidade de aceleração das máquinas, o que na fotografia refletiu com a capacidade da câmera fotográfica diminuir o tempo de registro aproximando-se da ideia de instantaneidade — a câmera passa a ver mais rápido que um piscar de olhos.

Sobre esse tema, que ainda marca a produção da fotografia atual, a pesquisadora inglesa em filosofia da arte, Koral Ward, aponta aproximações do conceito de instantâneo

iniciado na filosofia de Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers e Heidegger. O termo *Augenblick* (do alemão, literalmente, piscar de olhos) é um conceito extensamente trabalhado por muitos filósofos, que, segundo Ward, foi significativo na virada dos séculos XIX para o século XX: “O *Augenblick* está preocupado com uma conexão entre o domínio temporal e o ‘eterno’ ou transcendente, [...] ou a própria vida da qual todas as coisas participam” (WARD, 2008, p. 175, grifo da autora, tradução nossa). Ward volta sua atenção para expressões artísticas que poderiam fazer uso desse conceito, tal como o processo fotográfico de Henri Cartier-Bresson, fotógrafo francês, e o que ele tornou conhecido como “momento decisivo”, a respeito de seu fazer fotográfico. Segundo Ward:

Além disso, o título *The Decisive Moment*, que pode se referir tanto ao conteúdo da imagem fotográfica quanto ao momento de sua captura, é uma tradução americana do título original francês de Cartier-Bresson, *Image à la Sauvette* que significa literalmente, 'imagens em fuga'. Este título revela nuances que, em vez de quebrar o vínculo provisório com *Augenblick* como um “momento de visão”, reforça e aprofunda o significado da ideia de reconhecimento e apreensão do fotógrafo de um “momento decisivo”.

No catálogo de uma exposição dos primeiros trabalhos de Cartier-Bresson, de 1932-1934, realizada em Nova York, em 1987, o título *The Decisive Moment* é descrito como “uma simplificação excessiva” e nos diz que “a fotografia de Cartier-Bresson é celebrada como a expressão de um talento intuitivo além do alcance da análise histórica” e “é classificado como um exemplo de um princípio formal anônimo: a capacidade da pequena câmera portátil de captar uma imagem reveladora do fluxo da vida”. (WARD, 2008, p. 125-126, grifos da autora, tradução nossa).

Ward encontrou uma redução do conceito de *Augenblick* por Cartier-Bresson, o que não implica, para ela, em uma ineficiência de seu entendimento, pois há ainda nas imagens a força do *pathos*: ao mesmo tempo um sentimento e um conhecimento evasivo sobre a percepção de algo. O fotógrafo comporta-se de acordo com seu estado de espírito, ou seja, o momento decisivo é condicionante ao individual e resvala em algo que é do coletivo — percepção individual e memória coletiva. Cartier-Bresson vive o instante de modo a investigá-lo, porque o momento decisivo, diz Ward, existe a todo momento. Ele está no movimento, por isso parece anteceder o momento da foto que lhe apresenta tal como uma intuição sensível: “a operação conjunta do cérebro, do olho e do coração” (CARTIER-BRESSON, apud WARD, 2008, p. 176).

Podemos dizer que isso se dá, tal como o *kokoro* (mente e coração), a que se refere Nishida, citado anteriormente sobre o zen. O próprio trabalho de Cartier-Bresson trazia em seu processo aproximações com o zen, propõe: uma duração do instante como uma eternidade vivida momentaneamente. Cartier-Bresson comenta sobre seu processo fotográfico:

Na fotografia há um novo tipo de plasticidade, produto de linhas instantâneas feitas por movimentos do sujeito. Trabalhamos em uníssono com o movimento como se fosse um pressentimento do modo como a própria vida se desenrola.

Mas dentro do movimento há um momento em que os elementos em movimento estão em equilíbrio. A fotografia deve aproveitar este momento e manter imóvel o equilíbrio dele.

O olho do fotógrafo está sempre avaliando. Um fotógrafo pode trazer coincidência de linha simplesmente movendo sua cabeça uma fração de milímetro. Ele pode modificar as perspectivas por uma ligeira flexão dos joelhos. Ao colocar a câmera mais perto ou mais longe do assunto, ele desenha um detalhe — e pode ser subordinado, ou pode ser tiranizado por ele. Mas ele compõe uma foto quase no mesmo tempo que leva para clicar no obturador, na velocidade de uma ação reflexa.

Às vezes acontece de você parar, atrasar, esperar que algo aconteça. Às vezes você tem a sensação de que aqui estão todos os ingredientes de uma imagem — exceto por apenas uma coisa que parece estar faltando. Mas que coisa? Talvez alguém de repente entre no seu campo de visão. Você acompanha o progresso dele pelo visor. Você espera e espera, e então finalmente aperta o botão — e você sai com a sensação (embora você não saiba por quê) que você realmente conseguiu alguma coisa. Mais tarde, para comprovar isso, pode imprimir esta foto, traçar nela as figuras geométricas que surgem em análise, e você observará que, se o obturador foi acionado no momento decisivo, você instintivamente fixou um padrão geométrico sem a qual a fotografia teria sido sem forma e sem vida. (CARTIER-BRESSON, 1952, p. 7, tradução nossa).

Diante disso, considerando que, tecnicamente, há possibilidade de qualquer pessoa fotografar, seríamos todos fotógrafos? A atmosfera midiática é uma forma de observar nosso entorno, ou seja, a influência dos meios de comunicação no espaço entre as relações — como a mídiosfera, comentada anteriormente. Atualmente, nos vinculamos ao mundo e ao outro por esses meios. No capítulo anterior, vimos que a fotografia caminhou junto com o desenvolvimento paralelo dos meios eletrônicos, da computação, até se unirem definitivamente na virada para o século XXI. O conceito de câmera fotográfica hoje é questionável em determinados meios, como nos *smartphones*, por exemplo. De acordo com Joan Fontcuberta, pesquisador espanhol de fotografia, a foto digital e o aparelho de telefone

móvel, já estavam em uso de modo independente, até 2000, quando a empresa Sharp apresentou o primeiro telefone móvel com uma câmera. Anos depois, houve uma inversão desse conceito de aparelho, quando a empresa Apple apresentou, em 2007, um aparelho, o iPhone, que, segundo Fontcuberta, era uma câmera que embutia um telefone móvel, e não o contrário. Surgia, assim, a ideia de *smartphone*, um aparelho com mais expertise, pois unia várias mídias em uma. A empresa apresentou como atrativo tecnológico de venda, que impactaram os hábitos de uso: o toque na tela (*touch screen*), alterando a interação com o aparelho e aumentando a velocidade de uso; o telefone móvel com melhorias de acesso via teclado, alterando a velocidade da escrita no aparelho; e a comunicação via *internet*, impactando diretamente os modos de transmissão de informação pessoal. Indiretamente, os atrativos eram a compilação de álbuns musicais, já propiciada anteriormente pelo iPod, mídia da mesma empresa que também mudou a indústria musical, e principalmente, o que acabou por se tornar um dos maiores atrativos para a compra do aparelho: a câmera fotográfica embutida, que permitia imagens com melhor qualidade, organização de álbuns, uso de plano de fundo do aparelho, e a transmissão diretamente do aparelho via correio eletrônico, algo inédito até então. Tamanho foi o sucesso da imagem fotográfica no aparelho móvel, e visto que já existiam mídias sociais para compartilhamento de imagem fotográfica como o Flickr, o FotoLog e o Meadd, que pouco depois, em 2010, foi lançado um aplicativo — inicialmente exclusivo para iPhone — para mídia social, o Instagram, juntando a ideia de instantâneo, para aproveitar os instantes cotidianos, e a de telegrama, como significado de uma mensagem sucinta transmitida de forma rápida.

Os *smartphones* foram lançados, por outras empresas, com outros sistemas operacionais aumentando o acesso a esse tipo de aparelho. E com ele, disponibilizaram o uso do aplicativo Instagram, antes exclusivo dos iPhones, que até 2022 é uma das mídias sociais com mais participantes, devido a integração com a maior mídia social, com maior rede social digital do mundo, o Facebook. O impacto dessas movimentações tecnológicas extrapola o uso informacional, e atinge, por exemplo, o campo da economia. A junção dessas duas empresas, Instagram e Facebook, em 2012, teve custo de 1 bilhão de dólares, o que implicou grandes movimentações financeiras na bolsa de valores dos Estados Unidos. Essa fusão também abriu discussões sobre o uso de algoritmos que induzem mais tempo de uso das redes sociais, o que implica, por exemplo, no campo da psicologia, dependência tecnológica e problemas de autoestima.

Interessante ressaltar que durante o tempo desta pesquisa o Instagram sofreu diversas alterações de interações com algoritmos, novas ferramentas, novos filtros, novas formas de pensar a demonstração do instantâneo, abertura maior para exibição de vídeos, chamadas por áudio e vídeo e ligações com outras redes sociais, no intuito de gerar mais entretenimento e publicidade — daí o aumento dos chamados *influencers*, pessoas que influenciam sua rede de contatos a consumirem produtos ou ideias. A empresa anuncia suas alterações ressaltando que se baseia no comportamento do público participante.

O *smartphone* inaugurou um tipo de novo *medium*, conforme vimos anteriormente com a definição de Lev Manovich — o *software* permite acoplar diversos *media*, antes analógicos, para uso simultâneo digital. Da mesma forma, os aparatos óticos, do século XIX atraíram determinados tipo de consumidores e influenciaram comportamentos, tal como demonstrou Jonathan Crary (2012). Conforme vimos no capítulo anterior, esses *medium* também transformaram o mercado a qual pertencem e trouxeram a possibilidade não apenas de observar, mas de participar das produções imagéticas, textuais e musicais. No caso das mídias óticas, trouxeram um certo domínio das lentes nos processos narrativos, conforme aponta Rushkoff:

O desaparecimento da história primeiro incita um sensacionalismo instintivo. Tentamos recriar a alegria e a queda da narrativa tradicional com as imagens cada vez mais lascivas, provocativas ou humilhantes do espetáculo de *reality show*. Nossa mídia de notícias sempre ativa segue o exemplo e, estimulada ainda mais pelas necessidades das corporações multinacionais que as possuem, reproduz o que era a autoridade narrativa do locutor com a autoridade gráfica da lente. Como devemos nos sentir sobre isso, por outro lado, é debatido em tempo real, enquanto as imagens ainda passam por trás delas. (RUSHKOFF, 2013, p. 119, tradução nossa).

O autor comenta ainda que a fotografia do planeta Terra [Figura Capa 1], realizada pela NASA na década de 1970, é um exemplo dessa mudança de narrativa proporcionada pela lente. Era o período da Guerra Fria, em que a corrida espacial estava no auge, as fotografias iniciais do espaço celeste não foram intencionadas enquanto símbolo, no entanto, estavam cientes de que essas imagens poderiam mudar “a percepção dos seres humanos não apenas de seu lugar no Universo, mas também de seu relacionamento um com o outro” (RUSHKOFF, 2013, p. 381, tradução nossa). Assim, a foto intitulada *Blue Marble* (Mármore Azul) contribuiu para o surgimento de um novo imaginário sobre o Universo. Rushkoff destaca as palavras do escritor Archibald MacLeish, na ocasião de publicação da foto: “Ver a Terra como ela

realmente é, pequena, azul e bela naquele silêncio eterno onde flutua, é nos ver como cavaleiros juntos sobre a Terra, irmãos naquela beleza brilhante no frio eterno — irmãos que agora sabem que são irmãos de verdade” (2013, p. 381, tradução nossa). Fontcuberta (2017) reforça esse argumento dessa simbologia, ao afirmar que foi essa a primeira fotografia a iniciar um histórico sobre a fotografia atual. A força representativa dessa imagem demonstra o avanço humano com a tecnologia que, desde então, avançou cada vez mais rápido.

As guerras, segundo a história, sempre foram períodos em que se buscou desenvolvimento tecnológico por muitos países, e isso, é claro, reverberou nos meios de comunicação. O fotojornalismo, por exemplo, foi uma área da comunicação impulsionada pelas narrativas das lentes, que também reforçaram a figura do fotógrafo presente na cena dos acontecimentos. Com o surgimento dos *smartphones*, essa figura se fragiliza, pois qualquer pessoa munida de um aparelho poderia transmitir o acontecimento, e isso impactou as produções jornalísticas. Não apenas na fotografia, mas qualquer pessoa que possui qualquer tipo de mídia, pode transmitir o que entende como notícia — um exemplo atual é o aumento dos programas de *podcast*⁴⁴ sobre variados temas.

Somos todos fotógrafos?

Há uma impressão de que, de repente, pela facilidade do digital, todo mundo passou a fotografar, mas isso já acontecia no analógico, conforme comenta Simonetta Persichetti, pesquisadora brasileira em teoria da fotografia. A mudança foi um processo de anos que ocorreu na circulação rápida e tipos de mídia que passaram a concorrer com a grande imprensa, até então detentora das decisões do que se noticiava (PERSICHETTI, 2006) — “a fotografia nunca foi denominada analógica até o surgimento da fotografia digital. A separação em dois momentos distintos é índice de que algo foi drasticamente alterado” (SILVA, W., 2016, p. 116) . Acreditamos que, para além da possibilidade de rápida circulação, a câmera de bolso — em referência ao local onde são guardados os *smartphones*, devido a facilidade — facilitou o registro por pessoas que já estavam nos locais dos acontecimentos, deslocando o interesse da foto de turismo, familiar, rituais, eventos, para participação do que acreditam ser noticioso ou apenas por ver sua imagem circulando, seu ponto de vista. Persichetti aponta que o “jornalista-cidadão” foi adotado pelos principais jornais para as notícias chegarem com mais

⁴⁴ *Podcast* é um termo que surgiu da junção de iPod (produto da Apple) e *broadcast* (do inglês, transmissão). Surgido em 2005 para aparelhos iPhone, depois seguiram para outros aparelhos e formatos. Um arquivo digital de áudio, seria como uma evolução do rádio, a diferença é que o sinal é transmitido via *internet* e não há restrição para uso, utilizando apenas o formato de programa de rádio.

rapidez, mas algumas empresas ainda mantêm a figura do fotógrafo, a fim de garantir um profissional com a técnica do fotojornalista para realizar uma narrativa com mais profundidade, com mais tempo de apuração da notícia.

Uma notícia, muitas vezes, precisa ser escavada e as imagens fotográficas sempre estiveram presentes nessas investigações. No entanto, o efeito contrário de valorização acontece com os novos *media*, pois perdendo as habilidades narrativas restou a exaltação da figura do fotógrafo como “culto do eu”, “já se foi a época em que nem sabíamos qual era a cara do fotógrafo, hoje ele aparece mais do que as próprias fotos. Virou espetáculo, personagem, assim como sua imagem” (PERSICHETTI, 2006, p. 189). Esse comportamento demonstra o quanto tornou-se importante o ato de fotografar por ele mesmo, mas que há também uma necessidade de tornar-se imagem.

Por outro lado, com a automação do aparelho, o conhecimento técnico passou a ser condicionante para garantir a figura do fotógrafo, mais do que a sensibilidade perceptiva. Não raro, os comentários saudosistas do período técnico analógico da fotografia surgem detalhados em conhecimentos específicos que separam o sábio fotógrafo dos que desconhecem os mistérios da química e seus suportes — que não estão mais presentes na fotografia atual — como se isso produzisse uma boa e verdadeira imagem, sob uma certa superioridade no discurso tecnológico. Vilém Flusser, em *Filosofia da Caixa Preta*, ressalta a figura do fotógrafo experimental, o conhecedor da técnica é que poderia subverter o aparelho. Porém, haveria diferença de significação apenas pela desmontagem do aparelho, exclusivamente pela investigação técnica? O que aconteceu com a busca do momento decisivo, do instante em que me proporciona olhar o mundo e enxergar a mim mesmo? O próprio Flusser aponta a falsa liberdade que o aparelho apresenta, logo, a automação que existe hoje nos novos *media* são também continuidade do que já existia. A diferença maior é ter que lidar com uma imagem que apresenta um estado não-sólido, imaterial. Flusser, em *O universo das imagens técnicas*, também indica que o mundo das coisas deu lugar às não-coisas, o que materialmente é inapreensível: as informações. A palavra informação, diz ele, quer dizer: forma interior que todas as coisas possuem, mas é preciso decodificá-las para que a informação venha à luz. Portanto, podemos dizer que a subversão ao aparelho, automático ou experimental, indicada por Flusser, está relacionada à compreensão simbólica do mundo.

Voltemos à reflexão sobre a figura do fotógrafo, que passou a ser tecnocêntrica e masculinizada. Fato que, provavelmente se deu, pela presença quase exclusiva de homens nas

guerras, sendo que mesmo participações marcantes como a de Gerda Taro (1910-1937), fotógrafa alemã, nas coberturas fotográficas de guerra eram exceção, assim como em muitos outros lugares. O lugar da mulher, desde o início da fotografia, era aparecer na imagem. Os daguerreótipos tiveram sua popularização não apenas para retratos familiares, mas também no mercado paralelo da pornografia com protagonismo das mulher despidas diante das lentes. Ainda no contexto atual, a imagem da mulher é muito explorada como fetiche, principalmente pela publicidade. A exploração da imagem do corpo feminino se dá pelo estranhamento: “o investimento na beleza e nas formas harmoniosas pode ser, assim, uma maneira de encobrir o terror causado pelo feminino. E todo terror geralmente é combatido ou pelo belo ou pelo cômico” (OLIVEIRA, 2016, p. 150). Interessante ressaltar que, conforme vimos no primeiro capítulo, a pesquisa de Manovich sobre imagens fotográficas no Instagram, demonstrou que as *selfies* são feitas por maioria de mulheres, o que pode apontar uma reivindicação em como elas querem ser vistas,, criar sua própria imagem como fotógrafas de si mesmas, ainda que reproduzam o que foram ensinadas a ver sobre as mulheres.

O *flâneur* está associado ao masculino, pois foi baseado na figura do dândi — homens que prezavam pelo requinte, pela sensibilização estética, pela nobreza da cultura. O *flâneur* pode ser sua versão afrouxada, quer dizer, um dândi proporcionada pela disponibilidade das galerias e ruas de Paris, segundo Walter Benjamin: “os homens de gênio, em sua maioria, foram grandes *flâneurs*. [...] via-se todo dia um homem dar a volta nas fortificações [...] não importando o tempo que fizesse” (BENJAMIN, 2009, p. 497).

As ruas eram espaços em que não se admitiam mulheres sem a presença de um homem, pois às mulheres cabia existir apenas nas imagens. A escritora britânica Virginia Woolf (1882-1941) chama sua *flânerie* de *street haunting* (caçada de rua). No conto escrito em 1930⁴⁵, ela relata sua aventura pelas ruas de Londres, sob o pretexto de comprar um lápis. No caminho, sente seus olhos flutuarem sobre a beleza do inverno, enfatiza o que a percepção visual lhe causa ao sair pela porta, mas destaca tratar-se de um olho amador, não profissional: “O olho, que não é um mineiro, nem um mergulhador, nem um caçador de tesouros ocultos, nos leva a flutuar bem de leve pela corrente abaixo, parando, pausando, com o cérebro talvez dormindo, enquanto ele olha” (WOOLF, 2015, p. 307). Esse olho profissional que a autora destaca, talvez seja o olho treinado pelas lentes. Woolf nos traz que o gesto do olhar, do olhar caminhante, é mais valioso; o olhar amador também é igualmente proporcionador de belezas.

⁴⁵ O título do texto original em inglês é *Street Haunting: A London Adventure*, a tradução do texto que utilizamos optou por *Batendo pernas nas ruas: uma aventura em Londres* (Woolf, 2015).

Para uma mulher, sair às ruas é uma aventura, um privilégio e as impressões de Woolf não estão desatualizadas:

Isto é verdade: escapar é o maior dos prazeres; e bater pernas pelas ruas no inverno, a maior das aventuras. Na calma com que mais uma vez nos aproximamos de nossa própria porta, é consolador sentir que as velhas poses, os velhos preconceitos, dobram-se em torno de nós para abrigar e encapsular o ser que por tantas esquinas se dispersou ao vento, que pelejou como uma mariposa ante a chama de tantas luzes inacessíveis. Aqui de novo está a porta de hábito; aqui a cadeira virada, como a deixamos, e a tigela de porcelana e a rodela queimada no tapete. E aqui — que o examinemos com cuidado, que o toquemos com toda a reverência — está o único bem que nós trouxemos dos tesouros da cidade, um lápis preto. (WOOLF, 2015, p. 330).

Sobre o olhar amador de que fala Woolf, o fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz foi um defensor. Dizia que amador é quem faz por amor, e a fotografia feita por amor poderia resultar em grandes trabalhos. Do mesmo modo, foi o que apostou, no início, a mídia social Instagram, que continua a incentivar os participantes da mídia social a produzirem imagens de caráter amador, visto que muito profissionais da imagem fotográfica passaram a usar o aplicativo como vitrines de seus trabalhos .

Woolf e Benjamin expressaram sua *flânerie*, compartilhando suas impressões a respeito do olhar amador perdido pela cidade. Atualmente, há possibilidade de expressar-se por imagens compartilhadas associadas aos textos, nas mídias sociais. Por isso, mais do que a figura, o que nos interessou, foi a proposta do *flâneur*:

Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisas diferentes daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo (BENJAMIN, 2009, p. 497).

3.7. Do gesto fotográfico

Neste capítulo apresentamos a última das três partes que compõem o gesto fotográfico: a comunicação. Demos início com o tema da rede social por entendermos que exemplifica muito bem a comunicação humana, do compartilhar e viver socialmente, e comprovadamente, compartilhar algo em comum, que nos identifica ou que nos simboliza. Comportamento que vem desde tempos remotos, seja com uma corrente de contas de casca de ovo, seja as imagens fotográficas nas mídias sociais, pois a apreciação pelo sensível, pelo estético também é antiga, nas cavernas ou na simples preparação de um chá.

Com as oficinas, vimos que compartilhar imagens é compartilhar uma narrativa, é contar uma história registrada pela lente. Sair para as caminhadas foi uma oportunidade de olhar o outro e olhar pelo ponto de vista do outro. E são esses dois momentos que caracterizam o gesto fotográfico contemporâneo: perceber a cena, antes de apertar o botão; e o observar a imagem pronta, na tela. Observar e ser observado. Produzir e consumir. *Operator* e *Spectator* funcionando em um mesmo corpo. Um corpo que é social, mas perde-se quando está na multidão de desconhecidos. Afinal, conforme Merleau-Ponty, entendemos o que já conhecemos, re-conheço. Porque reconhecemos ao que estamos vinculados, pelos sentidos, pela memória, pelas sensações, pelas percepções.

Nosso referencial teórico trouxe contribuições de bases filosóficas, que partem de uma compreensão fisiológica, sem dissociá-las. Procuramos ainda o caminho inverso: com as contribuições fisiológicas apoiadas na filosofia, e também demonstraram que não há dissociação. E a fotografia se permeia de todos os campos, com a câmera construída com base no funcionamento do olho humano, a ciência ótica junto ao desenvolvimento da fenomenologia, conforme vimos no capítulo anterior. Nossa pesquisa se propôs a observar a fotografia pela perspectiva da comunicação, que não chega de forma direta na ciência linguística, mas antes passa por um campo de reconhecimentos mas inexprimível, de imediato.

A nova comunicação, sugerindo um olhar antropológico, e a comunicação do sensível, propondo a importância das sensações, trazem um caminho para pensar a fotografia como ferramenta de presentificar a existência humana da atualidade, motivo pelo qual fotografamos. Conforme também ressaltado por Barthes: “Deve-se lembrar outra pontuação de Barthes: a fotografia representaria uma revolução antropológica na história do homem, uma vez que seu caráter específico revelaria um tipo de consciência implícita sem precedentes” (SILVA,W., 2016, p.166). A fotografia é fonte plena de comunicação, já que permite registrar a partir de percepções e memórias, e isto já bastaria para refletir sobre o mundo, há ainda o compartilhar as imagens para que seja possível criar mais fontes de reconhecimentos, e, principalmente, deixar marcado como expressão da vivência do mundo. Eis, então, as proposições que constituem o gesto fotográfico: percepção, memória e comunicação. Gesto esse como ação responsiva ao estímulo que o mundo nos oferece, nos dando a oportunidade de registrar memórias, contar histórias, e sentir o mundo para refletir sobre si — já que ver é uma capacidade que todo órgão do corpo humano pode fazer acontecer no cérebro, na ausência da capacidade ocular — e devolver ao mundo novos estímulos. Os sentidos são a vibração do mundo em nós, por isso devemos mergulhar no mundo, como propunha Merleau-Ponty, e não sobrevoá-lo. Essa também é a proposta do zen, mergulhar em nós mesmos para poder sentir a vibração que o mundo nos causa. E o gesto fotográfico pode ser uma prática para isso. Ao que Vilém Flusser também aponta para o aproveitamento do fazer fotográfico como um filosofar, não mais apenas pela produção mas justamente sobre o produzir. Fazer da câmera um espelho.

As aproximações teóricas levaram a um denominador comum: o comunicar como resultado de estímulos do sensível. Os conceitos de aura e de *punctum* estão próximos da comunicação do sensível: “a comunicação é o ferimento e não a ferida” (LEVINAS, apud MARCONDES FILHO, 2013, p. 69). Da mesma forma que para Roland Barthes o *punctum* da imagem fotográfica reverbera um ferir e não a ferida — o sentido do *satori* que ele tentou aproximar.

Uma comunicação que não é fechada em si, permite uma abertura para além da informação, em que o corpo tem papel importante na relação com o outro e com o mundo. A comunicação não reside em um emaranhado de palavras ou símbolos, como transmissão de informações, mas ocorre em outro plano, antes imagético e associado aos afetos, esse plano que tentamos transmitir com a fotografia. A comunicação acontece na relação com o mundo,

no espaço-tempo do aqui-agora, em que nossa percepção apreende criando uma nova dimensão, um sentido. Conforme Marcondes Filho:

As coisas deixam de ser literais para serem significativas (...). A comunicação, portanto, como produção de sentido, está vinculada a alguma ocorrência determinada, e só a ela. As forças ou energias que a possibilitaram o fizeram de forma aleatória e irrepetível: *o sentido só ocorre uma vez*. Os fatos tem que ser *instante oportuno* pelo encontro accidental de todas as causas favoráveis. Não há reconstrução nem recuperação. O acontecimento como produto contingente de vetores, linhas, fluxos diversos é, por esse motivo, algo sempre mutante, não é nada que possamos “apanhar”, isolar, fechar no laboratório, manter *in vitro* sob formol. Ele passa. Por isso, em termos de uma teoria da comunicação, ele não pode construir nenhuma verdade, ele é aquilo que foi. E que passou. (MARCONDES FILHO, 2013, p. 43-44, grifos do autor).

A pessoa que fotografa, quando presente no movimento, como num ato meditativo, no instante em que observa, pode reverberar na ação do clique como resposta ao estímulo do que o que viu lhe causou. No entanto, esse momento de entrar no movimento não é algo simples, o que acaba por criar imagens por imagens, mais imagens de repertório do que de criação, que pungem, nos termos de Barthes. Pela conceituação flusseriana, há imagens que já estão dentro do aparelho que vão sair a qualquer momento, ou seja, toda uma estrutura maquina está esperando para promovê-las, armazená-las, projetá-las, fazê-las circular. Assim, começamos a contar a história do mundo contemporâneo e recriar seu imaginário. Nos tornamos *Homo photographicus*, segundo Joan Foncuberta (2018), estamos cercados de câmeras de bolso, câmeras com telefone, e isso nos torna, pela primeira vez, produtores e consumidores de imagens, “provocando uma avalanche icônica quase infinita. A imagem já não é mais uma mediação como mundo, se não seu amálgama, quando não matéria prima” (2018, p. 31, tradução nossa).

As relações e o compartilhamento para mídias sociais foi uma evolução dos meios de comunicação que acompanhou o comportamento humano, ou segundo, Friedrich Kittler: o humano adaptou-se e evoluiu com os meios. Nossa pesquisa deparou-se com a linha de desenvolvimento do humano e, outra da máquina, e suas conexões. Estendemos nossas memórias, nossas percepções com as máquinas, e agora também o compartilhamento do que desejamos ser: imagem. O gesto fotográfico é esse amálgama de tempos e espaços, em que a memória, as percepções e a expressão são indivisíveis e cíclicas. E talvez sejam um gesto

anacrônico de compartilhar o imaginário, antes feito pelas imagens desenhadas nas paredes da caverna, hoje, compartilhadas pelas telas.

Fotografando no século XXI, provavelmente fotografamos o que já vimos, nesse sentido não parece estranho dizer que são as imagens que fotografam. O ato de fotografar possui sua motivação pelo registro de um momento único, nas palavras de Barthes: “cada foto é um particular absoluto de algo que nunca irá se repetir reproduzido mecanicamente” (BARTHES, 1984, p.13). Nas palavras de Paulo Leminski:

O verdadeiro haikai é aquele que desponta de súbito, inteiro, íntegro, sólido objeto do mundo, num momento decisivo que não depende da vontade, do arbítrio do poeta. Como o ato de bater uma foto. [...] Antes de revelá-la, no momento mesmo em que está fotografando. Ligada a essa característica, a intraduzibilidade. O que é irrepitível não pode ser traduzido, vertido, passado para outros sistemas de signos. (LEMINSKI, 2011, p. 142).

Essa sensação de “intraduzibilidade” acontece porque esse momento aciona mecanismos psicológicos do inconsciente, ou podemos dizer, dos espaços de possibilidade do espírito. É aqui que inicia o gesto fotográfico. Bergson diz que espacializamos o tempo: o tempo do relógio é sucessivo, linear, pelas necessidades da vida prática; mas o que ele alerta é que devemos dar atenção para a espacialização de um tempo interior, que não acontece de modo linear, onde acionamos as percepções atuais e as já vividas, onde se configura, de fato, a memória é o primeiro e, também o último ponto do gesto fotográfico. Nesse espaço interior, ele entende que a emoção pode ser representativa ou criadora. Representativa quando a emoção é originada no intelecto, por exemplo, os efeitos daquilo que percebo apenas somam a meu repertório. A emoção criadora reside no espaço estético, do impulso vital. Ela é gerada anteriormente à representação, por isso está no âmbito da “intraduzibilidade” o do “irrepetível”. Este seria o segundo ponto do gesto fotográfico, que permeia o anterior, a memória, e o seguinte, a comunicação. A comunicação, propriamente dita, pode assumir várias formas, pessoal, social, digital, entre outras, por isso enfatizamos o comunicar, que está na ação de atingir o espaço do “intraduzível”. O que me “fere”, o que me “punge”, são as causas do meu ferir, do meu pungir, trazendo como efeito um movimento do meu corpo que responde ao sofrer esse comunicar.

Portanto, o gesto fotográfico é uma resposta, representativa ou criadora, às imagens que vejo com meu corpo. Para o gesto fotográfico acontecer é preciso nada mais que um corpo composto de um ser humano e uma câmera. A parte orgânica desse corpo tem a visão como

centro de organização de si, que não está atrelada, necessariamente, ao olho, que pode falhar, mas ser substituído pela percepção de outro órgão. Esses espaços afetam a consciência como um todo, portanto há efeitos psicológicos sobre a forma como entendemos o mundo. A parte mecânica desse corpo composto, a câmera fotográfica, permite muitas possibilidades de visão, com diversos mecanismos que podem alterar a imagem da qual vemos a olho nu, e nós nos adaptamos a estas composições, criando imagens imaginadas, ou seja, a imagem que pensamos ser a que vimos com o olho orgânico.

No entanto, além dos espaços da consciência, em que, pelas nossas discussões anteriores, encontramos o espaço da experiência estética, a estética do silêncio, ou o espaço da significação do artístico, há o espaço da câmera onde a luz e a sombra criam a imagem técnica, a foto, propriamente. Há, ainda, um terceiro espaço: o entre o olho da câmera e o olho humano. Utilizando as referências trazidas por autores japoneses, por possuir muitas variações de compreensões sobre o espaço, conforme o fizemos durante a dissertação dos capítulos, temos o espaço entre, como *aidagara*, um espaço existente nas relações sociais. Porém, esse significado não se aplica para o espaço entre o olho e a câmera, aqui aplica-se a expressão *Ma*, que tem seu significado relacionado ao campo do estético, do sensível. Esse é o entre próprio da cultura japonesa do artístico, está na arquitetura dos prédios, dos jardins, no cinema. A própria expressão *Ma* está no espaço do intraduzível, devido a ser algo que é compreendido de dentro da própria cultura japonesa, na vivência. Segundo a pesquisadora brasileira em semiótica, Michiko Okano, o *Ma* está na comunicação, no gestual da sociedade japonesa. Algo que não pode ser conhecido, mas que é reconhecido, pois “é algo que ainda não chegou a ganhar existência, é mera possibilidade” (OKANO, 2012, p. 23). O conceito de *Ma* está adaptado à cultura japonesa, logo, se faz presente nas práticas zen. Conforme comenta Okano:

Em relação às artes em geral, é interessante notar que, apesar de o pensamento acerca do *Ma* estar presente em textos famosos de arte da jardinagem *Sakuteiki*, da caligrafia *Jubokushô* ou do *ikebana Kin'ôkôden* ou na obra *Fûshikaden* de Zeami, ele não tinha essa nomenclatura e sequer a preocupação de nomeá-lo. (NISHIYAMA, 1981). A utilização do vocábulo *Ma*, aconteceu, por exemplo, nas artes marciais, na Era Edo (1603-1868). O *Ma* era considerado necessário para essa arte, porque é justamente a sua correta utilização que possibilita derrubar o adversário e, na falha desta, pode-se perder a própria vida. A estratégia adotada para a luta era roubar o *Ma* alheio, isto é, aquele intervalo de descuido do adversário em que ele permite a entrada da espada sem ter tempo de defender-se. Também é imprescindível não deixar escapar o seu *Ma* ao inimigo, o que lhe garantiria a vitória. (OKANO, 2012, p. 33).

Logo, entendemos a expressão *Ma* como a presença de uma ausência, assim como muitos já definiram a imagem fotográfica. Então, para o gesto fotográfico, o espaço entre é uma pausa, um intervalo, um espaço de um instante de possibilidades. Espaço em que compartilho os efeitos das minhas emoções criadoras. Okano chama atenção para a “formação do ideograma de *Ma* (聞), uma composição de duas portinholas, através das quais, no entre-espaço, se avista o sol (日)” (OKANO, 2012, p. 26). Tal como Penelope Umbrico viu poesia na banalidade das fotos do pôr do sol, resignificando-as — as fotos demonstram o reconhecimento de algo despertado pelo pôr do sol pelos produtores das imagens, igualmente acessível a todos, mas captado milhões de vezes diferente, uma cena que se repete diariamente, com suas nuances do aqui-agora.

Hiroshi Sugimoto, autor da imagem que abre este capítulo, dentre todas as referências místicas que utilizou na produção de sua casa de chá de vidro, a nomeou referenciando a natureza; a Rikyu, antigo mestre da cerimônia do chá; e a Mondrian, seu artista para inspiração da obra, com o uso do ideograma de *Ma* no seu título original: 聞鳥庵 (lê-se: *Mitori-an*). Sua intenção era expressar “‘uma pequena sala onde você pode ouvir a voz dos pássaros’. Achei que esta sala de chá estava completa em minha consciência quando Mondrian ouviu a voz de Rikyu como a voz de um pássaro. Os artistas talvez se aproximem mais desse entre pois mantêm suas portinholas abertas a possibilidades, conforme apontou Merleau-Ponty sobre Cézanne: “Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 140).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Epílogo precoce ou prolegômenos tardios

Esta pesquisa termina no vazio. A ideia de espaço que apareceu como grande coadjuvante da atuação da comunicação. Nossa pesquisa se deu num formato em que demos espaço a divagações, na intenção de que as ideias nos encontrassem, e não o contrário. Com estímulos simbólicos a cada capítulo, as ideias foram motivadas pela experiência em campo. Porém, como finalizar as ideias para um objeto de estudo que entendemos circular?

Partimos do entendimento de que o gesto fotográfico funcionaria como modo de produção cíclico: observar, registrar, compartilhar e observar. A circularidade também se apresentou em todas as fases da pesquisa: na noção sobre o tempo bergsoniano, que diz respeito a tempos simultâneos e pelos vínculos que construímos, reciprocamente, de nós com o mundo; na memória coletiva, psíquica ou maquínica — em que aparecem as marcas, o *pathos* warburgiano, que nos transpassam na circularidade do tempo por meio das imagens; nas imagens fotográficas em busca de padrões que circulam pelas mídias sócias, conforme demonstrou Manovich; na percepção merleau-pontiana, de perceber e ao mesmo tempo ser percebido, e assim criar vínculos que nos propiciam a comunicação; na percepção que não se dá de forma linear, com reconhecimento atento, de que tratou Bergson, como ver no espelho da memória.

De todo modo, ainda que cíclico, arriscamos um epílogo precoce. Estabelecemos como objeto de estudo o gesto fotográfico e, por primeiro pressuposto, temos que as partes que o compõe seriam a memória, a percepção e a comunicação. Nossa problemática, deu-se em saber como e por que esse gesto fotográfico tanto se repete no mundo atual. E isso que nos levou a um segundo pressuposto, considerando que a memória e a percepção são as fortes estruturas do nosso objeto: há algo que permanece nesse processo de produzir imagens técnicas. Nossas hipóteses, portanto, confirmam-se quando passamos nosso objeto pelo eixo do simbólico, campo dos sentidos e reencontros dos fenômenos. Isto é, quando entendemos que o que separa o humano contemporâneo do humano primitivo é o símbolo, que a câmera fotográfica permitiu ao humano voltar a imaginar. No entanto, como vimos, há entraves por vivermos experiências com as máquinas de maneira superlativa, o que leva a transtornos do presentismo como a ansiedade que, como sabemos, é um mal do século — mas esse é o campo da psicologia. Para o campo da ciências da comunicação, o que nos serve é termos atingido nosso objetivo de investigar a comunicação na fotografia, ou o potencial comunicacional da fotografia, e a partir disso, poder contribuir, de modo abrangente, para uma reflexão sobre a

produção da imagem fotográfica, que talvez possa ser aplicada à vida prática, ao uso das mídias sociais com compartilhamento de imagens em busca de melhores narrativas, seja para a vida pessoal, social, profissional, ou apenas para exercitar e jogar novamente no vazio.

Nossa introdução anuncia o *Fiat lux!* como ação originária da visão, como um gesto de Deus pelo qual podemos ver todas as coisas que vemos. *Fiat lux ars!*, então o humano se assemelha a Deus e cria suas próprias imagens técnicas, seu próprio modo de imaginar o mundo, um mundo que ele tem “criado” (ou destruído?), incorporando cada vez mais as máquinas. E essa dicotomia permanece em todos os capítulos da pesquisa, pois cada um deles se desenvolveu a partir de discussões provenientes do orgânico (humano) e do maquínico (fotografia). Essa possível dualidade foi levada para nossa metodologia nas oficinas fotográficas, observando o processo em si, que resultou em muitos elementos a que chamamos atenção desmembrando para os capítulos. Os métodos se deram nas caminhadas, na conversa face a face, no questionário escrito à mão, e também pelas imagens vistas nas telas do monitor que amplifica e da tela de onde se origina a imagem fotográfica. As dualidades do individual e do coletivo, da aura e do documento, do tempo concreto e do tempo real, da comunicação social e da comunicação do sensível, nenhuma dessas divisões presentes em todas as discussões conseguiram desunir o humano como extensão da câmera fotográfica.

A foto está para o poema como a poesia está para a fotografia, quer dizer, a foto como forma e a fotografia como sua manifestação. É mais acessível aprender a forma do que identificar as manifestações para o exprimir. Ainda que todos fotografem, não somos todos fotógrafos —, mas certamente somos *Homo photographicus*, conforme apontou Joan Foncuberta. De acordo com Vilém Flusser, devemos conhecer o ser humano constituído após o surgimento do aparelho, cujo precursor foi a fotografia. Refletir sobre essa conjunção é um caminho necessário. Os caminhos trilhados pelas máquinas já se encontram consolidados, a câmera fotográfica e a foto estão nos pontos centrais das discussões, conforme vimos. Precisamos voltar aos caminhos trilhados pelo humano, e procurar nele suas falhas. Não apenas as físicas ou fisiológicas, que as máquinas sobrecarregam ou descapacitam o corpo humano, devido a automação, mas olhar também o invisível, o abstrato, aquilo que aparentemente não pode ser expresso. Afinal vimos que pela via do artístico há essa possibilidade. No processo de gestualidade humana, aprendemos antes a cantar do que falar, antes a desenhar do que a escrever, antes a dançar do que a andar, mas, antes de tudo, passamos a ver quando nos dão à luz. A vida, de fato, acontece quando recebemos a luz e a

partir de então inicia-se nossa interação com o mundo. Naturalmente temos necessidade de interagir com o nosso entorno, o que hoje raramente é possível sem a interferência das máquinas, já que a inteligência artificial ganha cada vez mais espaço. Sobre a gestualidade, comenta Mircea Eliade (1907-1986), filósofo romeno-americano, leitor de Aby Warburg, :

Em todos os actos do seu comportamento consciente, o “primitivo”, o homem arcaico, apenas conhece os actos que já foram vividos anteriormente por outro, *um outro que não era um homem*. Tudo o que ele faz já foi feito. A sua vida é uma repetição ininterrupta de gestos inaugurados por outros.

Esta repetição consciente de gestos paradigmáticos determinados revela uma ontologia original. O produto da Natureza, o objeto fabricado pela indústria, só encontram a sua *realidade e identidade* na medida em que participam numa *realidade* transcendente. O gesto só adquire significado, realidade, na medida em que retoma uma ação primordial. (ELIADE, p. 19, grifos do autor).

As discussões também trouxeram assuntos correlatos para pensar possíveis desdobramentos dos temas de cada capítulo. Sobre a memória, há reivindicações sobre o direito ao esquecimento, inclusive em instâncias jurídicas, já que com a memória estendida para a tecnologia tudo fica arquivado — não necessariamente com acesso privado, visto que as empresas fornecem as nuvens, os espaços de armazenamento, utilizam as informações com intenções comerciais. Sobre a percepção, há um sentimento de liberdade trazida com a técnica acessível, mas isso não quer dizer que há tantas possibilidades criativas. A tecnologia possui suas amarras, nos lembra Flusser, consumimos tecnologias que reproduzem padrões éticos e estéticos preestabelecidos. Sobre o compartilhamento ou a transmissão, antes compartilhava-se o imaginário através de imagens desenhadas nas paredes das cavernas, hoje compartilhamos pelas telas. As paredes agora são telas, o que as transforma em futuras janelas; a parede é o limite entre a realidade do mundo externo e o interior. Nelas, é possível imaginar, tal como nos apontou Norval Baitello Junior, o que inclui ideia do humano que faz a casa com janelas para imaginar o mundo e nelas enquadrá-lo.

Como contribuição à vida prática, é papel da comunicação buscar entendimento dos processos de funcionamento dos dispositivos e seus efeitos. A operação pode ser automatizada, mas é obrigação de um comunicador conhecer seu processo da origem à transmissão, há de se entender o que cabe à sociologia, à psicologia, à história, e outros campos, e o que cabe aos estudos da comunicação. Faz-se necessário entender os mecanismos da comunicação enquanto fenômeno.

A contemporaneidade do gesto fotográfico carrega a consolidação da fotografia como comunicação. A comunicação do sensível é a comunicação da falha, daquilo que nos rompe, agrupando-se de outra forma criando novo significado — tal como as imagens em mosaico que nos apresentam os aplicativos de mídias sociais —, ao contrário das máquinas, aparelhos técnicos que, uma vez rompidas, inutilizam-se ou se tornam obsoletas.

O gesto fotográfico demonstrou-se, a partir das discussões, como uma possibilidade de conhecimento de si. Algo possível somente a partir de dentro, da introspecção. Jamais veremos nosso próprio rosto como ele é de fato, o conhecemos apenas pelos reflexos. Essa imagem refletida no espelho é que permite o autoconhecer. A fotografia tomou o espelho não apenas como seu mecanismo interno, mas também como um símbolo da reflexão psicológica. Curiosamente, as câmeras atuais já são *mirrorless* (sem espelhos), o que pode indicar a falta de interesse em autoconhecimento. Será que precisamos cada vez menos dos espelhos porque já não contemplamos mais as imagens?

Se fosse possível sintetizar nossa tese, consideraríamos apontar prolegômenos tardios e não uma conclusão, visto que este trabalho iniciou e terminou com o pôr do sol: as fotos de *Suns from Sunsets* (Sóis do pôr do sol), da artista Penelope Umbrico; e o ideograma do *Ma*, com o sol que se põe pela fresta da portinhola representando a ideia do que está por existir. O trabalho de Umbrico reforça a tese de que o gesto fotográfico é o processo da memória, da percepção e da comunicação. O que ela demonstra com aquelas coletâneas é o armazenamento de um processo inacabado, sempre alimentado e consumido, que é percebido, ainda que no automático da câmera fotográfica, as imagens transmitidas, circuladas reagrupando-se a cada busca, e um relicário de imagens técnicas. E o *Ma*, como a possibilidade de sentidos, aplicado ao zen nos traz a vida como obra de arte, ou seja, fazer dos seus hábitos, dos seus mais simples gestos, uma compreensão, enfim, uma emoção criadora do artístico. Deste modo, podemos pensar a produção final do gesto fotográfico, que em sua gênese é cíclica: quando tomamos ou observamos uma foto estamos olhando para o vazio — *fudô*, *aidagara*, *Ma* e o zen. Essa pesquisa termina no vazio. De possibilidades.

POSFÁCIO

A imagem técnica tomou grandes proporções nos últimos dois anos (2020 e 2021), devido à pandemia decorrente de um vírus, SARS-CoV-2, até então desconhecido. Como medida de contenção à disseminação do vírus foi decretado, em muitos países, isolamento e distanciamento físico, o que levou a um colapso global na transmissão de sinais por satélites, já que a população mundial passou a utilizar ainda mais os aparelhos para manter-se conectada à família e aos amigos, ao trabalho e às notícias. A intensificação das videochamadas apresentou novos distúrbios de ordem psicológica, por exemplo, o aumento de cirurgias plásticas faciais para melhor apresentação nas telas.

Descobriu-se que as pessoas adoecidas em decorrência desse coronavírus, que contraíram COVID-19, permanecem com sequelas intensas ou moderadas. Entre elas, as que atingiram meu corpo foram, principalmente, arritmias cardíacas e respiratórias, perda de olfato e memória. Com um lento processo de cura, acredito que vale o registro deste acontecimento, pois as discussões da pesquisa, em período de finalização, estavam entranhadas nas lembranças e nos esquecimentos. O início do retorno da percepção olfativa se deu pelo exercício das memórias antigas, da comida da infância e dos cheiros mais marcantes, conforme apontaram Oliver Sacks, Eric Kendel e Henri Bergson sobre o treino das percepções e sobre as vivências que marcam algo no espírito, na memória. Perder-se para se encontrar, torna-se menos interessante quando não sabemos porque estamos em determinado local ou qual seria o ponto de chegada. As capacidades perceptivas alteradas precisam ser remodeladas, treinadas, para buscar novos modos de entender o mundo, e nisso a prática zen pode ser funcional.

O momento pandêmico produziu grande impacto sócio-econômico em escala global. Sobre o efeito que trouxe para as imagens técnicas, destaco dois fatores: a interação por vídeos em tempo real e o compartilhamento de fotos cerimoniais. As mídias sociais, com destaque para o aumento no uso do Instagram, reforçaram sua importância, proporcionando

interação simultânea e ampliando a busca por informações sobre o desconhecido vírus. Com o aumento das pessoas morrendo desenfreadamente em decorrência das contaminações, o tema da morte trouxe a reflexão sobre preservar os cerimoniais, principalmente o da morte, sob a forma de lembranças fotográficas: imagens pessoais antigas referentes ao grupo familiar e à rede de amigos passaram a fazer parte das postagens nas mídias sociais. Essas imagens demonstram a necessidade das conexões humanas, e também faz-se entender muito mais sobre a necessidade de fotografias do nascer e do pôr do sol, cerimoniais da natureza que anunciam o fim e o nascer de um novo dia, que como memória do Universo marcaram o começo das celebrações humanas.

As interações intensamente mediadas pelo aparelho, prioritariamente visuais, podem trazer a seguinte reflexão:

Os entreatos que nos remetem ao que não conseguimos ver com os olhos obrigam-nos a nos tornarmos para outro lugar, quem sabe para dentro. [...] Os olhos nos enganam ou vemos o que queremos? [...] Não nos permitimos ver o que de fato é necessário ou importante. Esses olhos que veem para fora somente, escravizam-nos e nos tornam dependentes. Veja bem... Para onde vai o que não queremos ver? E o que vemos sem apreender? (NAGAMINE, 2016, p. 92-94).

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **A complicada arte de ver**. Folha de S. Paulo, 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947>.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

ARENDT, Hanna. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf>

BAITELLO Jr., Norval. **A serpente, a maçã e o holograma. Esboços para Teoria da Mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.

BAITELLO Jr., Norval. **O pensamento sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2012.

BAITELLO Jr., Norval. **A era da Iconofagia: Reflexões Sobre Imagem, Comunicação, Mídia e Cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BAITELLO Jr., Norval. **A carta, o abismo, o beijo. Os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático**. São Paulo: Paulus, 2018.

BAITELLO Jr., Norval. **Existências penduradas: selfies, retratos e outros penduricalhos. Por uma ecologia das imagens**. São Leopoldo, RS: Ed Unisinos, 2019.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAVCAR, Evgen. **Le voyer absolu. Fiction & Cie**. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

BAQUEDANO, Elizabeth. **Tezcatlipoca Trickster and Supreme Deity**. Boulder, Colorado: University Press of Colorado, 2014.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada. Padrões da cultura japonesa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia. Obras escolhidas, v. I. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas volume II, Rua de mão única.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade.** Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2015.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem.** Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora.** Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora.** São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BERGSON, Henri. **Cursos sobre a filosofia grega.** São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BERGSON, Henri. **Memória e vida. Textos escolhidos por Gilles Deleuze.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.** São Paulo: Edipro, 2020.

BORDENAVE, Juan E. Díaz. **Comunicação: de Noé a McLuhan.** Série Publicações Miscelâneas nº 114. Instituto Interamericano de Ciências Agrícolas da OEA IICA – Zona Sul – Representação no Brasil, 1973.

BRAND, Paul; Yancey, Philip. **Fearfully and Wonderfully Made.** ePub Edition June ISBN: 0-310-86199-3”1980. 2009.

CARTIER-BRESSON, Henri. **The Decisive Moment There is nothing in this world without a decisive moment.** Cardinal Retz, 1952.

CARROLL, Lewis. **Alice: edição comentada. Alice no país das maravilhas e Através do espelho.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: sobre visão e modernidade no século XIX.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRAWFORD, William. **A History & Working Guide To Early Photographic Processes.** New York: MORGAN & MORGAN Dobbs Ferry, 1979.

CUNHA, Karenine Miracelly Rocha de. **Da informação à comunicação: Acontecimentos do jornalismo.** Curitiba: Appris, 2016.

DATTNER, Christine. **Chá: rituais e benefícios;** fotografias de Sophie Boussahba. São Paulo: Editora São Paulo Senac, 2011.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DICKINSON, Emily. **Não sou ninguém**. p. 40-41. Tradução: Augusto de Campos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

EDWARDS, Elizabeth. **Rastreando a fotografia**. In: BARBOSA, A. *et al* (ED.) A experiência da imagem na etnografia. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno. Arquétipos e repetição**. Lisboa: Edições 70, 1969.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

FEATHERSTONE, Mike. **O Flâneur, a cidade e a vida pública virtual**. Org.: Antonio A. Arantes. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

FERREIRA, Amauri. **Introdução à filosofia de Bergson. Estudo filosófico**. E-book. 2016.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

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

FLUSSER, Vilém. **Do espelho**. In.: Ficções filosóficas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica**. Relógio D'água Editores, 1998.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Considerações provocadas por “Zen, arte do arco e flecha” de Eugen Herrigel (Edição: Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1954)**. Flusser Brasil. (s.d.). Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art196.pdf>

FONTCUBERTA, Joan. **Por um manifesto pós-fotográfico**. Originalmente publicado no jornal La Vanguardia. Barcelo, Espanha. 2011. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/index.html>

FONTCUBERTA, Joan. **La Furia de las Imágenes. Notas sobre la postfotografía**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GERNSHEIM, Helmut. **The rise of photography, 1850-1880: the age of collodion**. London: Thames and Hudson, 1988.

GREINER, Christine. **O Corpo em Crise - Novas Pistas e o Curto-circuito das Representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2015.

GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg: An Intellectual Biography. With a memoir on the history of the Library by F. Sax**. London: The Warburg Institute University of London, 1970.

HENRI LARTIGUE, Jacques. **Jacques Henri Lartigue: A vida em movimento**. Textos de Martine d'Astier, Michel Frizot, Shelley Rice. São Paulo: IMS; Paris: Hazan, 2013.

HERRIGEL, Eugen. **Zen, a arte do arco e flecha, A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen**. São Paulo: Pensamento, 2011.

HERRIGEL, Gusty L. **O zen na arte da cerimônia das flores. O Caminho das Flores A Felicidade Através dos Arranjos Florais**. São Paulo: Pensamento, 1979.

KANDEL, Eric R. **Em busca da memória: o nascimento de uma ciência da mente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KASSAB, Alvaro. **Os argonautas singram de Bali aos mangues de Vitória**. Jornal da Unicamp. Universidade Estadual de Campinas – 30 de agosto a 12 de setembro de 2004 https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju264pag06.pdf

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas: curso em Berlim, 1999**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KITTLER, Friedrich. **A verdade do mundo técnico. Ensaio sobre a genealogia da atualidade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. Cotia, SP: Ática, 1989.

KRACAUER, Siegfried. **The Past's Threshold Essays on Photography**. Edited by Philippe Despoix and Maria Zinfert. Zurich-Berlin: Diaphanes, 2014.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LISOVSKY, Maurício. **A Máquina de Esperar. Origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISOVSKY, Maurício. **A vida póstuma de Aby Warburg**. Dossiê Imagem, História e Ciência Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum. 9 (2) Ago 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>

LOPES, Denilson. **Entre ver e não ver, ao homem em ruínas restaram as imagens? Da Estética da Comunicação a uma poética do cotidiano**. p.117-144. In: Comunicação e

experiência estética. Guimarães, César. Leal, Bruno Souza. Mendonça, Carlos Camargos. (Orgs.) Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2006.

MAIER, Vivian. **Vivian Maier. A Photographer Found. John Maloof e Howard Greenberg.** Gallery. New York: Harper Design, 2014.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media.** Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001. Disponível em: <https://www.alice.id.tue.nl/references/manovich-2001.pdf>

MANOVICH, Lev. **Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições.** In: O Chip e o Caleidoscópio – Reflexões sobre as Novas Mídias. Org.: Lúcia Leão. Editora Senac, 2005. Disponível: [hwp://www.hrenatoh.net/curso/textos/novas_10def.pdf](http://www.hrenatoh.net/curso/textos/novas_10def.pdf)

MANOVICH, Lev. **O Software é uma mensagem. Software é a mensagem.** Trad.: Cícero Inácio da Silva. Projeto Coletivo Calzona (Earth Computing). 2013. DOI: 10.13140/RG.2.2.11077.91361

MANOVICH, Lev. **Automating Aesthetics: Artificial Intelligence and Image Culture.** 2017a. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/automating-aesthetics-artificial-intelligence-and-image-culture>

MANOVICH, Lev. **Instagram and contemporary image.** 2017b. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>

MARCONDES FILHO, Ciro. **Sociedade Frankenstein.** Livro de uso exclusivo para atividades acadêmicas. 1989.

MARCONDES FILHO. **Para entender a comunicação: contatos antecipados com a nova teoria.** São Paulo: Paulus, 2008.

MARCONDES FILHO, Ciro. (org.) **Dicionário da Comunicação.** 2ª edição. São Paulo: Paulus, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante. Comunicação para os antigos, a fenomenologia e o bergsonismo.** Nova Teoria da Comunicação III. Tomo I. São Paulo: Paulus, 2010.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Nova Teoria da Comunicação.** Volume 1. O rosto e a máquina: O fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico. São Paulo: Paulus, 2013.

MARCONDES FILHO, Ciro. **A arte de envenenar dinossauros: comunicação, filosofia e crítica dos meios.** Brasília, DF: Casa das Musas, 2014.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicologia ou mediologia?: a fundação de um campo científico da comunicação.** São Paulo: Paulus, 2018.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Estética da comunicação. Da consciência comunicativa ao “eu” digital.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

- MARTINO, Luís Mauro Sá. **Métodos de pesquisa em comunicação: projetos, ideias, práticas.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria das mídias digitais. Linguagens, ambientes e redes.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. **Aproximações entre Estética e Comunicação: aberturas possíveis e diálogos entre os conceitos.** Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 36, p. 14-29, maio/ago. 2016.
- MATOS, Olgária. **Em busca do tempo perdido: *found footage*, fotografia e a aura do tempo.** Revista LAIKA-USP, volume 3, número 5, Junho de 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A união da alma e do corpo em Malebranche, Biran e Bergson.** Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2016.
- MILLER, J.M., WANG, Y.V. **Ostrich eggshell beads reveal 50,000-year-old social network in Africa.** Nature 601, 234–239. 2022. <https://doi.org/10.1038/s41586-021-04227->
- NAGAMINE, Kazuo K. **Comunicação pessoal.** Professor Doutor da Faculdade de Medicina de São José do Rio Preto. Diretor técnico da Japan Karate Association no Brasil (JKA BR). Tradutor do idioma japonês. 2021.
- NAGAMINE, Kazuo K. **Daruma é Isso é Daruma.** In.: **Daruma.** Orlandeli. Barretos, SP, 2016.
- NAKAGAWA, Hisayasu. **Introdução à cultura japonesa: ensaio de antropologia recíproca.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- NOVAES, Caiuby Novaes. **Entre Arte e Ciência: A fotografia na antropologia.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- OKAKURA, Kakuzo. **O livro do chá.** São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- OKANO, Michiko. **MA. Entre espaço da arte e comunicação no Japão.** São Paulo: Annablume, 2012.
- OLIVEIRA, Danielle Naves de. **Poros ou as passagens da comunicação.** São Paulo: Paulus, 2016.
- ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto. Corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea.** Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PERSICHETTI, Simonetta. **A encruzilhada do fotojornalismo**. Discursos fotográficos, Londrina, v.2, n.2, p.179-190. 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2006v2n2p179>

PICADO, Benjamim. **Sobre/Pelo/Contra o Dispositivo: revisitando a arché da fotografia**. Ano 4 – nº 2 jan./jun. São Paulo - Brasil – Benjamim Picado p. 165-181. 2011.

PICADO, Benjamim. **Fotografia: teoria, interrompida?** Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553. N.36, set-dez., p.59-71. 2017.

POE, Edgar Allan. **Contos escolhidos**. Porto, Portugal: Livraria Lello, 2018.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido. No Caminho de Swann - Combray**. Volume 1. Editora Zahar; 1ª edição. 2003. Digital Source. Disponível em: <https://projetophronesis.files.wordpress.com/2012/06/proust-em-busca-do-tempo-perdido-1-no-caminho-de-swann.pdf>

ROSA, João Guimarães. **O espelho. Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUSHKOFF, Douglas. **Present shock: When everything happens now**. E-book. New York: Penguin Group, 2013.

SACKS, Oliver. **A ilha dos daltônicos e a ilha das cicadáceas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SACKS, Oliver. **O olhar da mente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SACKS, Oliver. **Tio Tungstênio. Memórias de uma infância química**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SACKS, Oliver. **O rio da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SAES, Silvia Faustino de Assis. **Percepção e imaginação**. São Paulo: WMF Martins, 2010.

SANDER, August. **Zum. Revista de fotografia**. N.03. Instituto Moreira Salles, 2012.

SAMAIN, Etienne. **O mito e a fotografia**. Cadernos de antropologia, 1984.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SAMAIN, Etienne. **As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte**. Revista Poiésis, n. 17, p. 29-51, Jul. 2011.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-Científico-Informacional**. São Paulo: Edusp, 1994.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

SIEGFRIED, Kracauer. **The Past's Threshold: Essays on Photography**. Diaphanes; Annotated, 2014.

SILVA, Sergio Gomes da. **Oliver Sacks e a "neurofenomenologia do self"**. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, 14(3), 452-471. 2011a. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1415-47142011000300004>

SMITHSON, Robert. **Incidents of mirror-travel in the Yucatan**. ArtForum. 1969. <https://www.artforum.com/print/196907/incidents-of-mirror-travel-in-the-yucatan-36477>

SMITHSON, Robert.. **Photo Works**. Los Angeles: Museum Associates. County Museum or Art, 1993.

STIEGLER, Bernd. **Álbum de fotografia de Walter Benjamin**. Revista da Cinemateca Brasileira. ni02. p.70-85. 2013.

STIEGLER, Bernd. **Walter Benjamin e a fotografia**. In.: Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas. Orgs.: Carlos Eduardo Jordão Machado, Rubens Machado Jr, Miguel Vedda. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. L&PM Editores, 1986.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon: David Sylvester**. 2ª edição, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SZARKOWSKI, John. et.al. **Photography critics**. Books LLC, Wiki Series, Memphis, USA, 2011.

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

UMBRICO, Penelope. **Suns from Sunsets from Flickr, 2006 – ongoing**. 2016. Disponível em: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr/>

WARBURG, Aby. **El ritual de la serpiente**. Mexico: Editorial Sexto Piso, 2004.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande. Escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **Mnemosyne** In: Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19. 2009.

WARD, Koral. **Augenblick: the concept of the “decisive moment” in 19th and 20th century western philosophy**. England: Ashgate Publishing Company, 2008.

WATSUJI, Tetsuro. **Antropología del Paisaje. Climas, culturas y religiones.** Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.

WATTS, Alan W. **El camino del Zen.** Editor digital: Titivillus, 1957.

WINKIN, Yves. **A nova comunicação: Da teoria ao trabalho de campo.** Org. Etienne Samain. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

WOLF, Mauro. Teorias das comunicações de massa. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

WOOLF, Virginia. **Batendo pernas nas ruas: uma aventura em Londres.** In.: O Valor do Riso e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

YASUNARO, O no. **The Kojiki: An Account of Ancient Matters.** Columbia University, 2014.

YUASA, Yasuo. **The Body. Toward an Eastern Mind-Body Theory.** State University of New York, 1987.

DOCUMENTOS DISPONÍVEIS SOMENTE EM SUPORTE ELETRÔNICO

CONTESSA, Valéria Berti. **Roland Barthes e a Câmara Clara. Um novo estatuto para as imagens.** Dissertação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. 2014.

DANTAS, Elenildes. **A estética hip-hop e o uso subversivo dos meios digitais de comunicação.** Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2018.

IBGE Educa. 2021.

<https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18317-educacao.html>

LEAL, Bruno. **Este projeto digitalizou milhões de ilustrações que contam a história da biodiversidade.** Café História. 2021. Disponível em:

https://www.cafehistoria.com.br/projeto-digitalizou-ilustracoes-que-contam-a-historia-da-biodiversidade/?fbclid=IwAR0-KPzy0QUCiR-rWVj6KOWPas3Ic9c9cxVvfoVwu_2T0xkpYSscF45FDaz0

LISSOVSKY, Maurício **A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin.** Dissertação de mestrado. UFRJ/ECO. 1995.

MIT. **É assim que o preconceito da Inteligência Artificial (IA) realmente acontece – e por que é tão difícil de consertar.** 2020. Disponível em:

<https://mittechreview.com.br/e-assim-que-o-preconceito-da-inteligencia-artificial-ia-realmente-acontece-e-por-que-e-tao-dificil-de-consertar/?fbclid=IwAR0IEUIQN4JwwTluT6ocnyHRgK1b9w2LXbYkph9Io1k0Sg9KCmvRaZvsg2k>

NORMAN, Doroty. **Alfred Stieglitz. Alfred Stieglitz: An Introduction to an American Seer . Aperture, 1960.** 2020. <https://archive.aperture.org/article/1960/1/1/the-equivalents>

SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem.** Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2015.

TRAFTON, Anne. MIT News Office. **O que torna uma imagem memorável? Dica: tendemos a nos lembrar de fotos de pessoas muito melhor do que de espaços abertos.** 2011. Disponível em: <https://news.mit.edu/2011/memorable-images-0524>

MATERIAIS ESPECIAIS

Documentário. **A CAVERNA dos sonhos esquecidos** (Cave Forgotten). Direção: Werner Herzog. Roteiro: Werner Herzog e Judith Thurman. EUA/Alemanha, 2010. (1h 30min). cor.

Documentário. **JANELA da Alma** (Window of the Soul). Roteiro e direção: João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2001. (73min.). cor.
https://www.youtube.com/watch?v=_I9I7upG0DI&t=1588s

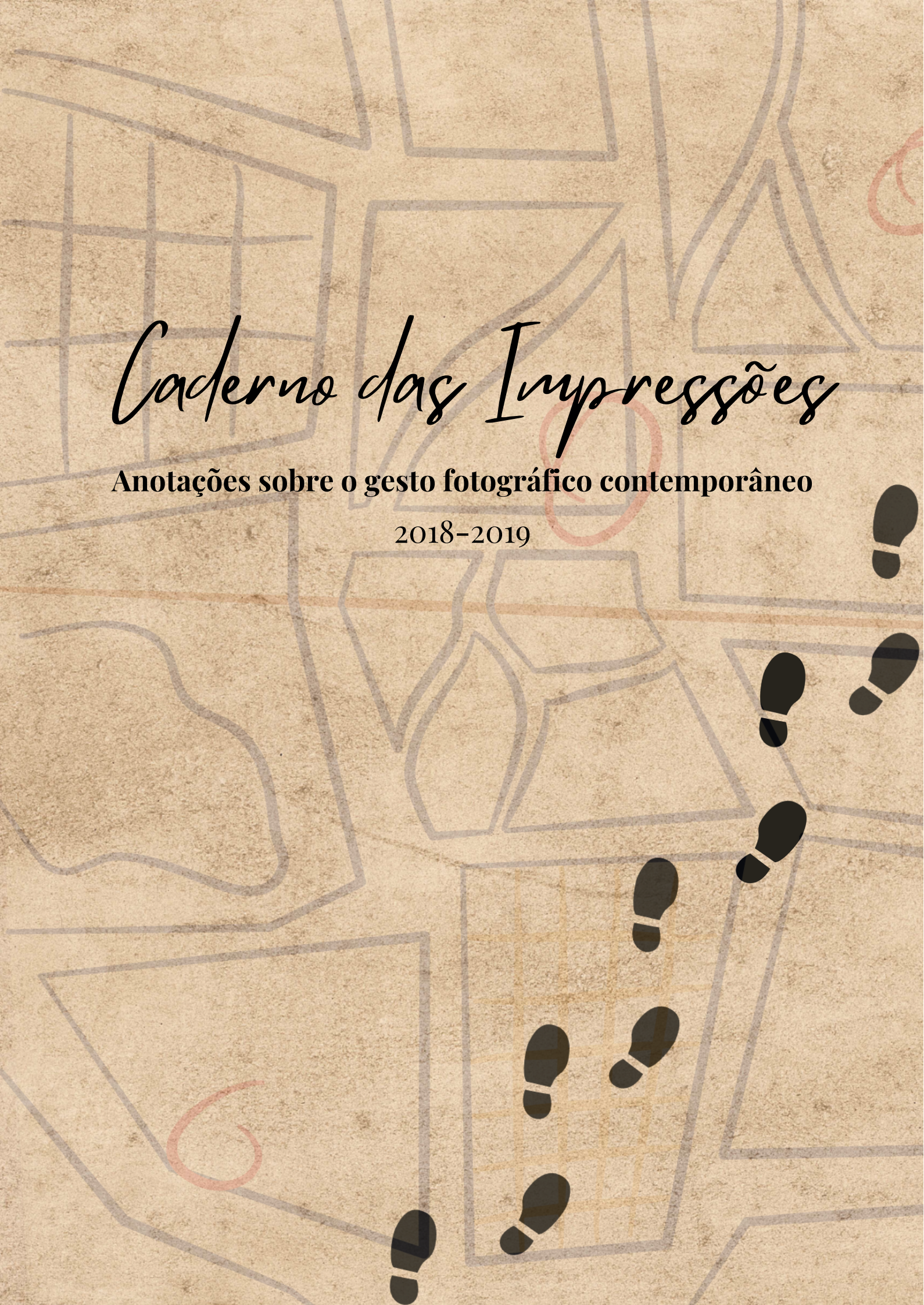
Documentário. **EM BUSCA da memória.** Com Eric Kandel. Auf der Suche nach dem Gedächtnis Dokumentarfilm von Petra Seeger. Direção: Petra Seeger. EUA., 2008. (95 min). Cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iYKQQ0lc470>

APÊNDICE

Caderno das Impressões

Anotações sobre o gesto fotográfico contemporâneo

2018-2019



Caderno das Impressões | Diário das oficinas de fotografia 2018-2019

Neste Caderno de Impressões estão registradas as anotações que envolveram as três oficinas fotográficas que foram base metodológica para a construção desta tese. Nossa observação tinha como objeto o gesto fotográfico, portanto todo o processo desde a preparação de saída para as caminhadas até o retorno para conversar sobre as fotos estiveram dentro do nosso escopo de observação.

Duas das oficinas foram ministradas em conjunto pela pesquisadora e pelo fotógrafo brasileiro Guilherme Maranhão, em sua mini-biografia para as oficinas constava: Nascido no Rio de Janeiro, reside em São Paulo desde 1985. Na fotografia sua pesquisa está centrada nas alterações do processo de formação de imagens, na subversão das ferramentas produzidas pela indústria e na busca pela irreprodutibilidade mecânica. Realizou exposições individuais no Itaú Cultural, na Gallery 44 em Toronto e no Ateliê da Imagem, no Rio. Participou também das exposições coletivas Desidentidad no IVAM em Valência, Geração 00 no Sesc Belenzinho e Elogio da Vertigem na MEP entre outras. Em 2007 recebeu o Prêmio Porto Seguro e em 2014 recebeu o Prêmio Marc Ferrez da Funarte. Tem obras no acervo do MAM-SP, Mac-USP, na Coleção Itáu e em coleções particulares. A última oficina foi pensada em conjunto com Guilherme, porém desta vez esteve apenas a pesquisadora desta tese: Bruna Queiroga, fotógrafa e pesquisadora em comunicação visual, se concentra no trabalho de autoria e pesquisa acadêmica. Doutorado em andamento em Meios e Processos Audiovisuais, na Universidade de São Paulo. Na teoria, pesquisa fotografia contemporânea com conceitos que transitam entre a comunicação e as artes. Na prática, busca técnicas fotográficas que atendam a melhor forma de expressar sua visão e imaginação sobre o mundo pela arte visual. Mediadora no evento Mobile Cloud Hunt, sobre fotografia mobile, 2013; foi jurada do 5º Concurso de Fotografia Clique o Futuro ALESAT, 2014. Realizou exposições em São Paulo na Galeria Virgilio, 2017, na GAIA/UniCamp, Campinas, 2017; e na Casa Ranzini, 2016, 2017 e 2018.

A ideia das oficinas começou a partir de uma conversa com Guilherme sobre contar histórias dos personagens centrais da cidade de São Paulo. Existe um nicho da

fotografia de rua que são os grupos que saem em jornadas fotográficas com propósitos específicos, ou não, de registro. É algo que ocorre pelo mundo todo, um grupo alemão¹ que investe nas caminhadas mundo afora, realizando eventos e publicações é um exemplo do quão expandida é esta atividade.

Guilherme já participava de grupos de caminhadas fotográficas, mas a ideia era que pudéssemos ter um espaço para falarmos do processo de construção das imagens. Pessoas conhecidas que praticam essa atividade, disseram que gostariam de ter um tempo de conversa após as caminhadas. Então, esboçamos um projeto para oferecermos, juntos, uma oficina em que as pessoas pudessem registrar, contar, narrar histórias que escolhessem por algum meio audiovisual. Percebi ser uma boa oportunidade para observar a relação das pessoas com a fotografia. Guilherme não participou diretamente da coleta dos dados, mas auxiliou no que precisei com a elaboração dos textos, questionários, nas conversas, e também tivemos nosso tempo de decantar alguns assuntos que surgiram durante as interações nas oficinas.

Ficou decidido por caminhadas com planejamento prévio de roteiro próximo aos lugares que teríamos para as conversas. Havíamos conversado sobre Walter Benjamin e o que ele chama de flunar, seus comentários sobre andar a esmo pela cidade. Olhamos alguns textos que, na primeira oficina, foram divididos com um grupo, como inspiração. O resultado, as fotos ou vídeos, seriam publicados em um site, ou aplicativo de rede social, em que cada participante faria sua própria curadoria de imagens e mostraria aquilo que mais lhe agradasse. Em cada local havia disponibilidade de uma sala que comportava um determinado número de pessoas, e somente na primeira oficina precisei levar meu antigo laptop para que pudéssemos mexer com o material, escolher e mostrar. Funcionou, mas com as projeções aumentando o tamanho das imagens, as fotos ganham maior amplitude em vários sentidos. Todos conseguem ver ao mesmo tempo, e muitas pessoas disseram “como fica diferente na projeção” em relação a tela do seu equipamento.

Os participantes apresentaram faixa etária entre 18 anos e 70 anos. Público em fase universitária e público aposentado, apareceram em todas as oficinas. Em particular, destaco as mulheres fotógrafas que fizeram uma saída pela primeira vez ou estavam retomando a atividade fotográfica. Todas cuidadosas com seus equipamentos e interessadas em tudo. Elas me lembraram de fotógrafas como Julia Margaret

¹ Uma participante das oficinas trouxe a referência: <https://www.flaneur-magazine.com/>

Cameron, Diane Airbus e Vivian Maier, que começaram a fotografar após os 50 anos de idade desenvolvendo trabalhos incríveis. As mulheres, de todas as faixas etárias, que estavam desacompanhadas, alegaram interesse na oficina pela oportunidade de sair com segurança para fotografar pela cidade.

A forma como as pessoas lidam com seus equipamentos (câmeras analógicas ou digitais e *smartphones*) é de um jeito similar: as pessoas primeiro observam a olho nu o que vão fotografar, e então escolhem fazer uma foto, em geral, mais de uma, para garantir a “boa” foto. A facilidade tecnológica do digital permite muitos cliques em sequência durante todo o tempo da caminhada, ao contrário do filme em que as pessoas fotografam primeiro com a digital, vê como fica e então fazem no filme, que possui espaço reduzido de armazenagem. Quem possui câmera com visor geralmente enquadra a cena por ali, mas muitas vezes, olham direto pela tela. Talvez um hábito de ver as fotos na tela do celular e computador. Interessante ressaltar que apenas uma pessoa observava a cena pelo visor, apenas por olhar, sem fazer a foto, necessariamente. Era como se caminhasse olhando pelo visor.

Os resultados trouxeram fotos com assuntos de pessoas e prédios, em sua maioria, evidenciando detalhes ou ângulos diferentes. Os prédios também são personagens da cidade, e muitas vezes parecem como tal nas fotos, ainda que a pessoa, racionalmente, não tenha determinado isso. As fotos em que apareceram pessoas trouxeram algumas questões sobre o direito da própria imagem, pois não permitir a captura de sua imagem pode ser algo comum. São Paulo é uma cidade cheia de câmeras de vigilância, mas existe diferença entre o que capta uma câmera de vigilância e uma câmera na mão? A pessoa fotografada em local público não tem direito sobre sua imagem?

Muitas fotos, por terem sido feitas em meio a multidão, o fotografado nem se deu conta, parece fazer parte da paisagem urbana. Mas há as fotos destacando pessoas que não apenas passam, mas estão sempre por ali, trabalhando e se sentem agradecidas por terem sido fotografadas por alguém que pediu permissão, como num ato de respeito à sua imagem, à sua identidade. Nas interações entre fotógrafo e fotografado, parecia existir uma certa valorização ao outro, da parte de ambos. Por outro lado, há os que preferem não se aproximar, não conversar com quem está pela rua, apenas fazem a foto. As pessoas que moram na rua, em geral, aparecem nesse tipo de foto, e uma participante disse ter achado “interessante fotografar a pessoa por

ali”, sem se dar conta que ela havia fotografado a casa da pessoa, que é a própria rua. Uma situação dessas foi inusitada: a pessoa chamou o fotógrafo que a registrava de longe, e quis se ver reivindicando o direito de sua imagem, houve uma conversa entre saber se apagava ou refazia, a rua era a casa dela.

O mais interessante das fotos de pessoas: não apareceram autorretratos. As famosas selfies não estavam nas seleções. O que não quer dizer que não foram feitas. Certamente em seus perfis deve haver fotos selfie do dia da saída, elas se fotografaram com o espaço da rua, mas não escolheram a imagem para a mostrar ao grupo. Segundo as conversas, acredito que pelo motivo de um receio do julgamento estético. O estético pela perspectiva das aparências, a auto-exposição é diferente frente a um grupo, com a foto maior, e todos olhando, do que uma foto para sua rede de contatos, em que você não vê ninguém te olhando, ainda que estejam olhando para você. Há também o estético na perspectiva de pensar a foto selfie como uma foto de valor menor, vulgar, que não estaria próximo do artístico.

As fotos expostas escolhidas pela própria pessoa, em sua maioria, tiveram o critério do que acontecia na cena: “tinha uma pessoa dormindo ali”, “o cachorro apareceu na frente da pessoa”, “a criança interagiu”, “os artistas de rua estavam encenando”. Também critérios de afeto: “a criança fofa”, “o prédio que eu sempre gosto de ver”, “o prédio da minha avó”. E sobre o processo da atividade as frases mais recorrentes: “eu sempre passo aqui, mas nunca olhei por esse ângulo”, “hoje foi muito interessante porque nunca passei aqui”, “gostei porque não venho muito para a região central da cidade”, “gostei porque assim é mais seguro”.

Então, em 2018, estivemos, por quatro sábados, na Casa da Imagem, no centro da cidade de São Paulo. As ruas próximas à Praça da Sé estão lá desde a fundação da cidade, alguns prédios ainda preservados. O Museu da Cidade de São Paulo é um acervo arquitetônico espalhado pela cidade, a Casa Nº 1, numeração original de construção, é a Casa da Imagem. Um prédio branco, de três andares, muito bem conservado pelo exterior e pelo interior que preserva muitos detalhes originais. Estava acontecendo a exposição Equações da Metrópole, com imagens da cidade pelo período de 140 anos. O interior já continha tanta coisa interessante que a saída fotográfica começou por dentro do prédio.

Uma outra oportunidade para a pesquisa surgiu em 2019, com a oficina que oferecemos no Instituto Moreira Salles (IMS), localizado na avenida mais

movimentada e conhecida da cidade de São Paulo. A Avenida Paulista havia recentemente se tornado espaço de lazer aos domingos, o que gerou controvérsias, já que mexeu com todo sistema de trânsito do local, com acesso fechado para carros até para moradores, e muito barulho. Por outro lado, pessoas de vários pontos da cidade vão até lá aproveitar um passeio. O prédio do IMS é recente, a inauguração foi muito aguardada pelo público que procura atividades culturais na cidade, principalmente voltado para exposições e atividades com fotografia e cinema, também música e literatura. Também foi uma oficina em que os participantes puderam se inspirar em imagens e apreciar a vista do mirante.

Devido ao sucesso das atividades anteriores surgiu o convite para participarmos de mais uma oficina integrando o circuito de atividades junto à exposição Gold, de Sebastião Salgado, no Sesc Paulista, em 2019. Por motivos pessoais, Guilherme não pôde participar, então segui sozinha nesta que foi a última das oficinas em tempos pré-pandemia. A seguir, relato minhas impressões a partir das observações durante o processo das oficinas fotográficas. O objetivo foi registrar a atmosfera que envolveu as atividades, destacando aspectos a serem discutidos junto à pesquisa.

OFICINA 1

Flâneur Audiovisual



Flâneur Audiovisual
com **Guilherme Maranhão e Bruna Queiroga**

28 de julho
4, 18 e 25 de agosto
das 9h às 13h
12 vagas
Inscrições: oficinas.casai@gmail.com

Local: Casa da Imagem
Rua Roberto Simonsen, 136B

Cartaz de divulgação digital



NOTAS



Casa da Imagem. Museu da Cidade de São Paulo
Rua Roberto Simonsen, 136B – Sé



28 de julho, 04, 18 e 25 de agosto de 2018.
Horário: 9h às 13h



16 inscritos.
Perfil dos participantes: 20 a 70 anos, estudantes universitários, artistas, fotógrafos experientes e iniciantes, aposentados.



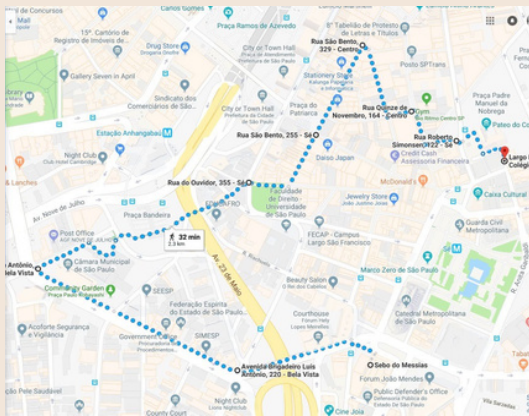
4 saídas.



Rotas:



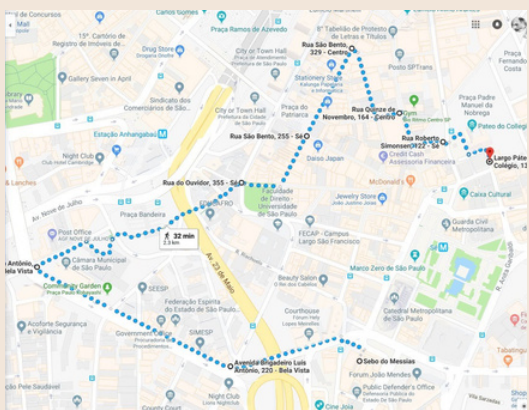
28/07



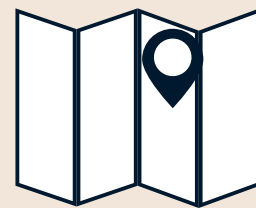
04/08



18/08



25/08



Rota aleatória pela região central de São Paulo.

Oficina 1 | Flâneur Audiovisual

Dos cenários. Nas manhãs de domingo em que ocorreram as oficinas, caminhando tranquilamente sentido Casa da Imagem, nunca havia imaginado passar na Praça da Sé, região central de São Paulo, quase vazia, já que não moro nas imediações. Um cenário tão diferente de quando passamos, ou vemos pelo noticiário da tv, por ali durante a semana. A catedral, nesse período, já recebia fiéis e turistas. Os estabelecimentos ainda fechados, poucas pessoas passando, e mesmo os que dormiam por ali, na praça, eram poucos. Um vazio e um silêncio incomuns, quase possível confundir quais lugares poderiam estar abandonados. Muitos prédios com telas fachadeiras – aqueles tecidos para proteção da construção também conhecidos como véu de noiva, mas mais parecem uma mortalha, ou uma noiva cadáver. Dão um clima sombrio, ainda que o domingo estivesse ensolarado.

A cada vez, sentido Rua Roberto Simonsen, passei por alguma rua de acesso diferente, mas o clima sombrio era sempre o mesmo. A história desse antigo edifício dá a ele a antiga numeração 1, da sua construção original na metade do século XIX, atualmente funciona como acervo da imagem da cidade de São Paulo. Chegando mais cedo, encontrava o Guilherme e o Washington, participante da oficina, tomando café da manhã numa lanchonete de esquina, na Rua Venceslau Brás. Entre as conversas, enquanto aguardávamos a abertura do prédio, cogitamos, no primeiro dia, se as pessoas realmente se inscreveriam numa oficina de saída fotográfica, já que a maioria desse tipo de atividade é aberta e livre. Já na sala da oficina, para nossa surpresa, foi preciso pedir mais cadeiras pois aparecerem mais pessoas do que cogitamos. Era preciso uma pré-inscrição, devido a limitação do espaço, mas por um mal entendimento de informação, algumas pessoas simplesmente apareceram. Entraram até quantos couberam.

Das saídas. As pessoas que chegavam para a oficina eram encaminhadas para uma sala bem iluminada pela luz solar que entrava por janelas antigas bem altas que permitiam arejar a sala de forma muito agradável, e de onde era possível ver algumas árvores que ficavam atrás da propriedade. Todos comentavam que nem parecia estarmos no centro de São Paulo, isso também pela ausência do característico barulho paulistano.

Havia uma grande mesa oval e uma estante com portas de vidro cheia de livros de fotografia, o que também chamou atenção. Havia também uma exposição com imagens antigas da cidade de São Paulo, alguns dos participantes passaram antes para ver, outras o fizeram na volta, segundo eles, foram fonte de inspiração para a primeira saída. Observaram que muitas referências – ruas, edifícios e outros locais – já nem existem mais.

O planejado era fazermos a caminhada com tempo de uma hora para, de volta à sala, olharmos o material captado. No entanto, os participantes preferiram estender o tempo de caminhada, e no último dia fazer mais curto para ter mais tempo de edição e elaboração das narrativas. Com tudo organizado, saímos. Todas as vezes passamos pelo meio ou pela lateral da Praça da Sé, diferente de quando eu cheguei mais cedo, neste horário, por volta das 9h30 já havia muito movimento. Tínhamos um segundo ponto de encontro, de saída e de chegada, uma tradicional padaria atrás da catedral da Sé, Santa Tereza, para quem chegasse atrasado ou para comermos no retorno.

Fizemos um trecho sentido Praça Ramos de Azevedo, outro dia fomos para Avenida Nove de Julho, noutro fomos para o Viaduto do Chá e no outro exploramos o bairro da Liberdade. O trajeto de pouco mais de duas horas rendeu muitas conversas sobre assuntos diversos e muita parada para comer e beber. Visitamos muitos pontos turísticos como o mirante com vista para o Teatro Municipal; o prédio da Red Bull, de onde é possível avistar prédios antigos e um complexo viário; o interior da Catedral da Sé; o Pátio do Colégio; a 25 de Março; Galeria do Rock; Biblioteca Mário de Andrade; uma peixaria onde funciona uma balada noturna; um jardim japonês; cafeterias; locais de comida árabe, de comida japonesa, de pizza e de coxinha. Comer durante as caminhadas é um momento para conversar, conhecer gastronomia, e claro, recarregar as energias para continuar.

Com equipamentos de todos os tipos – câmeras de filme 35mm, câmera estenopeica, câmera *reflex* digital, câmera digital compacta, smartphones – os participantes tinham idade de 20 a 70 anos, uma faixa etária universitária e outra aposentada. Na média, tinham experiência em fotografar, eram artistas ou jornalistas, mas também tinham os iniciantes. Francisco disse que seria sua primeira saída fotográfica. Gustavo, Michele, Erica e Vanessa, fotógrafos amadores, iniciando os primeiros passos na fotografia. Lucila, Moracy, Marcia, Debora e Pedro, artistas atrás

de experimentações fotográficas. Washington e Simão fotógrafos bem participativos de saídas fotográficas.

Guilherme e eu fotografamos pouco, já que preferimos dar apoio de segurança para que os participantes pudessem aproveitar mais os locais considerados perigosos para furtos. Um dos grandes motivos que as pessoas dão preferência para atividades em grupo em São Paulo. O grupo era grande, foram dezesseis inscritos, com participação em quase todas as saídas, e praticamente todos postaram as imagens.

Do compartilhamento de imagens. Além de criativos na apresentação, os participantes levaram fotos que tiveram um resultado surpreendente. Quando pensamos nas oficinas nosso tema era “personagens centrais”, mas o nome *flâneur* foi inspirado pelos textos, e, segundo nos contaram, foi um chamativo. O que acabou se revelando foi a cidade como protagonista, uma São Paulo que apesar de tanto ruído apresenta seus cantos de silêncio; trabalhadores ou transeuntes alegres, ao mesmo tempo preocupadas ou desconfiadas, numa cidade movimentada. Uma cidade em ruínas, que se pretende modernizada.

Vendo os resultados, me chamou atenção os mais experientes em idade, pessoas já em fase de aposentadoria procurando uma nova atividade, um passatempo, ou mesmo vivendo de fotografia em termos profissionais, queriam um tempo mais livre para criar. Interessante ressaltar que os mais velhos relataram fotografar algo de um novo ponto de vista. Mesmo que já conhecessem bem a rota das caminhadas, aproveitaram o momento com um olhar renovado. Em contrapartida, os mais jovens relataram maiores dificuldades em fotografar algo que já conhecem. Fazendo uso de câmera analógica ou de celular os relatos de todos os participantes foram parecidos: a experiência da caminhada fotográfica foi ótima tanto pela companhia do grupo, quanto pela oportunidade de olhar a cidade com mais calma e poder parar para registrar com segurança.

Nas apresentações, tivemos apenas imagens fotográficas, cada um ressaltou o que mais interessou no seu processo, e responderam perguntas sobre uma ou outra foto, de onde foi ou como fizeram. Para esta oficina, Guilherme criou um endereço eletrônico gratuito (<https://saopaulopassagens.wordpress.com/>) onde as fotos estão publicadas. Cada um tinha um perfil de acesso mas as fotos ficaram todas juntas, então isso atrasou e dificultou a publicação das imagens. Tentamos mudar para um aplicativo, mas muitos pensaram a edição com o formato do site, então o uso das

imagens ficaram com acesso particular em seus aplicativos e públicos no *site* que criamos.

Circulamos algumas perguntas entre o grupo, antes da saída para o terceiro percurso, para que pudessem nos dar uma ideia de como foi a experiência pensando em ser um *flâneur*. Todos que estavam presentes responderam, mas sem assinar. As respostas seguem abaixo, sendo cada letra correspondente a uma pessoa. Agradeço a todos que participaram das caminhadas autorizando verbalmente a participação na pesquisa: Pedro, Débora, Márcia, Michele, Washington, Erica, Moracy, Lucila, Gustavo e Simão.

Questionário

1. De onde surge o ímpeto do *flâneur* de ir para a rua?

- a) Da necessidade de registrar o que acontece ao redor através da pintura, desenho, fotografia, vídeo.
- b) Da vontade de vivenciar a cultura cotidiana urbana diante de outras perspectivas.
- c) Registrar histórias, detalhes, momentos, instantes que costumam cruzar no dia a dia. Seja comente estético, seja por outro interesse - social, cultural...
- d) Eu, como *flâneur*, vou para a rua fotografar porque é o lugar de meu comércio e é onde encontro muitos elementos e situações que me encantam. Além disso, essa situação de estar disponível para perceber o cotidiano da cidade e refletir sobre as relações entre a cidade e o indivíduo.
- e) Entendo que *flâneur* está mais próximo de um estado de espírito do que de ímpeto. O estado de espírito coloca como sendo o desejo da alma, ou seja, algo subjetivo.
- f) Fazer uma leitura do seu eco-ambiente curiosidade sobre o espaço que habita. Apossar-se do seu percurso.
- g) Surge da vontade de presenciar a cidade, experimentar e vivenciar suas atmosferas.
- h) Surge da vontade de explorar, se conhecer, compreender o seu papel e o papel do espaço ocupado.
- i) Da vontade de andar à esmo, apaixonando-se do que interessa, afastando-se do que não chama a atenção.

2. O *flâneur* conversa com aquilo que ele observa? Por quê?

- a) Sim.
- b) Depende. Pois se trata do que ele sente no momento, do que é o momento e como interpretá-lo a partir da experiência.
- c) Sim, acredito que há uma conexão com quem observa. Quem observa filtra o que registra a partir do seu interesse.
- d) Eu reflito sobre o que observo sem o objetivo de encontrar respostas.

- e) O *flâneur* conversa sim com o que observa, porque se não o fizesse não teria sentido.
- f) Reflete, dialoga, analisa.
- g) Sim, tais experiências se sucedem e se acumulam. Com isso, cada momento adiciona, contradiz, reflete tudo que veio antes.
- h) Sim, uma conversa não necessariamente falada, mas uma conversa enquanto relação e conexão do *flâneur* e do que ele observa; o seu corpo, sua mente dialogam com o espaço.
- i) Porque no meio do caminho livre o que o faz parar para observar é o que lhe interessa. Interessa à ponto de interagir.

3. O *flâneur* pode voltar onde já passou? Por quê?

- a) Sempre.
- b) Sim, afinal, por que não?
- c) Claro! Um lugar nunca é o mesmo - pelas luzes, pessoas... até mesmo a intenção.
- d) Pode, porém nunca será o mesmo.
- e) Sim, porque o momento é outro.
- f) Volta, refina o olhar, procura o que lhe escapou.
- g) Sempre, pois cada experiência é única, não importa o local.
- h) Com certeza, a cada vez que um lugar é visitado ele é ressignificado, seja gerando novos significados ou acrescentando novos significados onde já existe.
- i) Sim. Porque algo ali interessou e ele quer mais.

4. Quando é para você, ao flunar, o instante decisivo do clique?

- a) Quando existe o momento em que a imagem “enche os olhos”.
- b) Quando esse instante me encontra. (E não o contrário)
- c) Quando algo inesperado acontece. Quando a composição se “encaixa”. Quando decide clicar aleatoriamente.
- d) É na confluência de alguns fatores: enquadramento do assunto que me interessa é a condição ideal para o registro da imagem (se quero pessoas ou não, algum movimento ou outros elementos móveis).

- e) Faço o clique quando entendo que aquela cena tem significado seja só ou compondo com outras fotos.
- f) Quando a imagem sintoniza sua reflexão.
- g) Quando a atmosfera e os personagens trazem algo novo, singular, chamativo.
- h) Quando há algo que desperta o interesse, não há um momento exato.
- i) Ah! Isso já é outra história. Tem mais a ver com a fotografia do que com flânar.

5. Que horas o *flâneur* volta para casa?

- a) Não volta. Ele continua flânando.
- b) A hora que lhe for conveniente. [O momento que ele cansar.]
- c) Quando cansa, porque os objetos permanecem disponíveis, mas nem sempre o *flâneur* aguenta.
- d) Quando chega a hora de outros compromissos.
- e) Não sei.
- f) Quando a curiosidade diminui o volume de informação exige reflexão.
- g) Não sei, saí sem relógio.
- h) Depende, há momentos que ele nunca volta. Muda o espaço, o ambiente, mas sua mente, seu corpo ainda estão conectados com as derivas.
- i) Quando já deu.

Textos distribuídos antes da primeira caminhada

Flâneur audiovisual | Personagens centrais

Guilherme Maranhão | Bruna Queiroga | 2018

Dentre as inúmeras possibilidades fotográficas em SP, temos um pequeno recorte: contar histórias dos personagens centrais do centro paulistano.

Objetivo: montar o material captado, foto ou vídeo, e disponibilizar essas histórias *on line*.

Autor escolhido para inspiração do processo: Walter Benjamin

Crítico literário e filósofo, foi um dos primeiros autores a discutir sobre os novos meios de reprodução. No livro "Passagens" apresenta o cotidiano de Paris, que foi uma das mais importantes cidades do século XIX. Extraímos alguns de seus hipertextos sobre a figura do flâneur.

O flâneur: o observador atento ao que o cerca pelos caminhos onde percorre. O caminhante que caminha para conhecer. A figura da experiência moderna.

Baudelaire

"O pintor da vida moderna". A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem não pode definir senão toscamente. ("O pintor do mundo moderno", oficialmente publicado em Le Figaro, in 1863. Trecho copiado de Dayane da Silva Nascimento, "Olhares sobre o moderno: a metrópole nas visões de Charles Baudelaire e João do Rio").

"As Multidões". Não é dado a todo o mundo tomar um banho de multidão: gozar da presença das massas populares é uma arte. E somente ele pode fazer, às expensas do gênero humano, uma festa de vitalidade, a quem urna fada insufrou em seu berço o gosto da fantasia e da máscara, o ódio ao domicílio e a paixão por viagens. Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão também não sabe estar só no meio de uma multidão ocupadíssima. O poeta goza desse incomparável privilégio que é o de ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de qualquer um. Só para ele tudo está vago; e se certos lugares lhe parecem fechados é que, a seu ver, não valem a pena ser visitados.

O passeador solitário e pensativo goza de uma singular embriaguez desta comunhão universal. Aquele que desposa a massa conhece os prazeres febris dos quais serão

eternamente privados o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso. ensimesmado como um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias, todas as misérias que as circunstâncias lhe apresentem. Isto que os homens denominam amor é bem pequeno, bem restrito, bem frágil comparado a esta inefável orgia, a esta solta prostituição da alma que se dá inteiramente, poesia e caridade, ao imprevisto que se apresenta, ao desconhecido que passa.

É bom ensinar, às vezes, aos felizes deste mundo, pelo menos para humilhar um instante o seu orgulho, que existem bondades superiores às deles, maiores e mais refinadas, Os fundadores de colônias, os pastores de povos, os sacerdotes missionários exilados no fim do mundo conhecem, sem dúvida, alguma coisa dessas misteriosas bebedeiras; e, no seio da vasta família que seu gênio criou, eles devem rir, algumas vezes, dos que se queixam de suas fortunas tão agitadas e de suas vidas tão castas.

Walter Benjamin Passagens. M [O Flâneur]

“Paris criou o tipo do flâneur. É estranho que não tenha sido Roma. Qual é a razão? Na própria Roma, o sonho não percorreria ruas pré traçadas? Não está aquela cidade demasiadamente saturada de templos, praças cercadas e santuários nacionais, para poder entrar inteira no sonho do transeunte, com cada paralelepípedo, cada tabuleta de loja, cada degrau e cada portão? É possível explicá-lo em parte também pelo caráter nacional dos italianos. Pois não foram os forasteiros, mas eles, os próprios parisienses, que fizeram de Paris a terra prometida do flâneur, a “paisagem construída de pura vida”, como Holmannsthal certa vez a chamou. Paisagem é nisto que a cidade de fato se transforma para o flâneur. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto. [Mas 1, 4]”

“A categoria da visão ilustrativa é fundamental para o flâneur. Como Kubin, ao produzir *Andere Seite* o flâneur compõe seus devaneios como legendas para as imagens. [M 2, 2]”

“Dialética da flânerie: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido. É provavelmente esta dialética que se desenvolve em “O homem da multidão”. [M 2, 9]”

“O princípio da flânerie em Proust. “Então, longe de todas essas preocupações literárias e sem me prender a nada, de repente um teto, o reflexo do sol em uma pedra, o cheiro de um caminho *detinhamme* pelo prazer singular que me proporcionavam, e também porque pareciam esconder, para além do que eu via, algo que me convidavam a buscar e que, apesar de meus esforços, não consegui descobrir.” *Du Cotê de Chez Swann*, vol. I, Paris, 1939, p. 256. Esta passagem permite reconhecer claramente como o antigo sentimento romântico da paisagem se desfaz e como surge uma nova visão romântica dela, que parece ser sobretudo uma paisagem urbana, se é verdade que a cidade é um autêntico solo sagrado da flânerie. É isto que deverá ser exposto aqui pela primeira vez desde Baudelaire

(em cuja obra não aparecem as passagens, embora fossem tantas em seu tempo). [M 2a, 1]”

Edgar Allan Poe

“O homem da multidão”, [...]De início, minha observação assumiu um aspecto abstrato e generalizante. Olhava os transeuntes em massa e os encarava sob o aspecto de suas relações gregárias. Logo, no entanto, desci aos pormenores e comecei a observar, com minucioso interesse, as inúmeras variedades de figura, traje, ar, porte, semblante e expressão fisionômica.[...].

Referências imagéticas:

São Paulo por: Vincenzo Pastore (1910)

<https://revistazum.com.br/noticias/saopaulovincenzopastore/> A. C. D'Ávila (1980)

<https://revistazum.com.br/revistazum8/davilapassageirodaluz/> Mauro Restiffe (2012)

<https://revistazum.com.br/radar/restiffeforadealcance/>



Registros fotográficos.
Oficina 1



Caminhada no Bairro da Liberdade.
Crédito: Bruna Queiroga



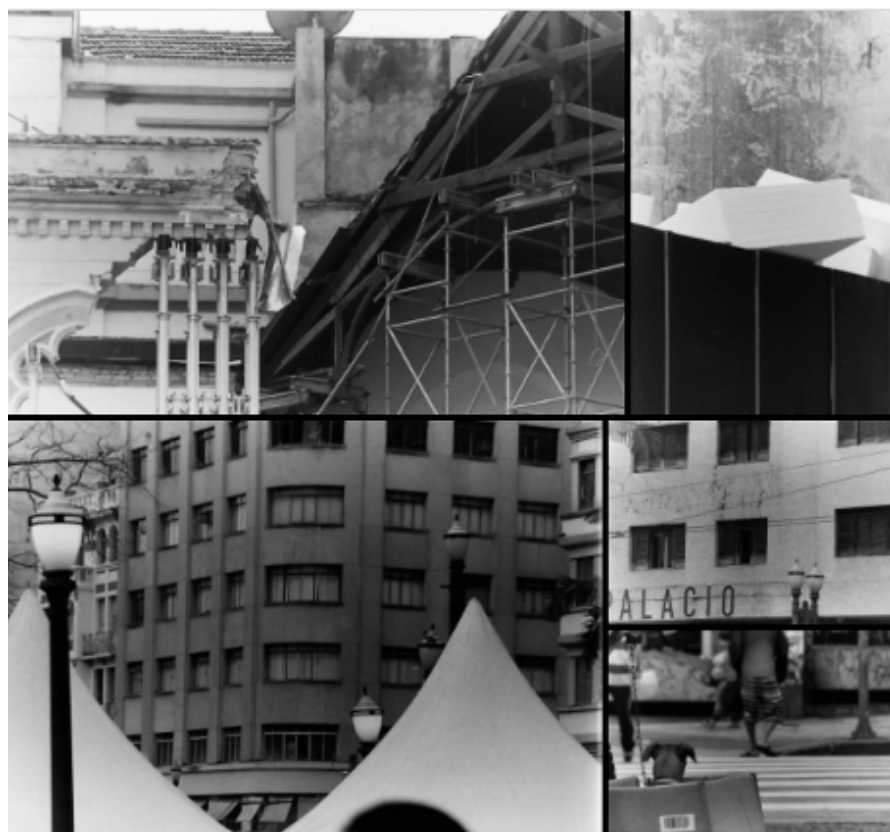
Caminhada no Largo São Francisco.
Crédito: Guilherme Maranhão



Câmera estenopeica, Bairro da Liberdade.
Crédito: Bruna Queiroga



Conversa na Casa da Imagem.
Crédito: Bruna Queiroga



Sem título.
Crédito: Márcia Gadioli



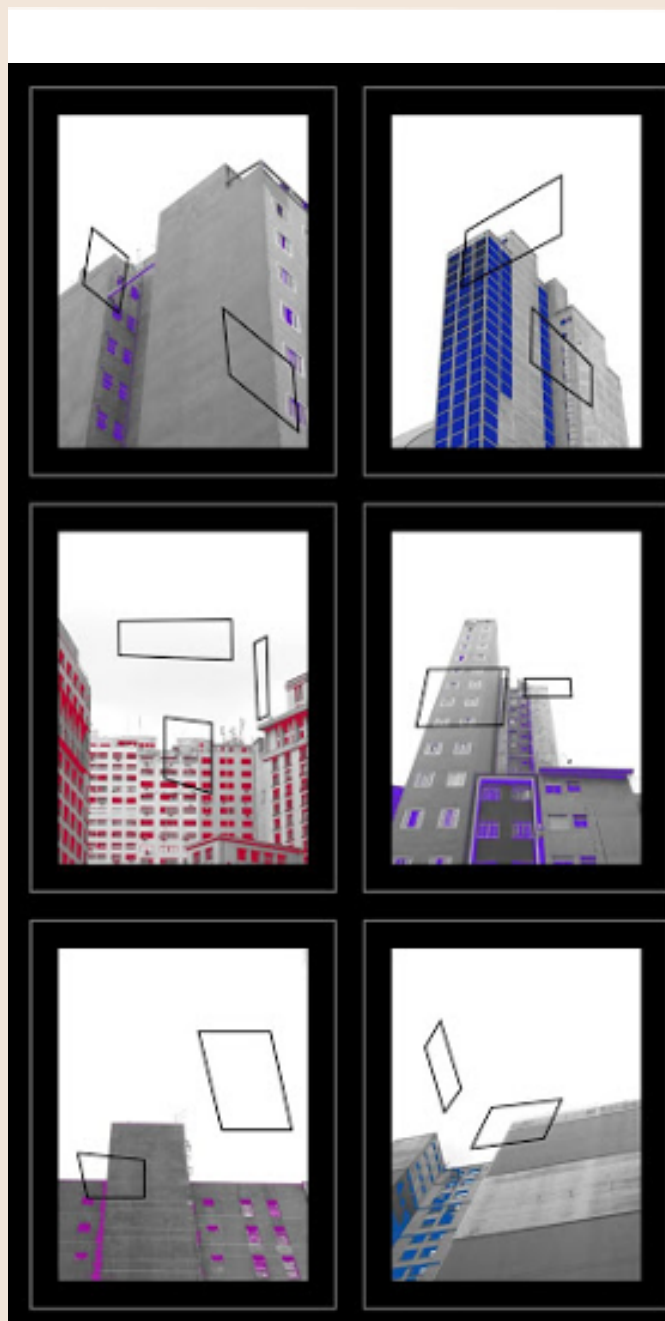
Sem título.
Crédito: Francisco Ferreira



Inverno 2018.
Crédito: Lucila Wroblewski



Andar a pé, andar com fé.
Crédito: Moracy Oliveira



Direção e contorno.
Crédito: Débora Lima



Haikus.
Crédito: Pedro Ivo Carvalho



Todos os caminhos levam a Santa Tereza.
Crédito: Washington Sueto



Pessoas, passagens e lugares.
Crédito: Simão Salomão



Palavras.
Crédito: Michele Izawa.



Viver o centro.
Crédito: Erica Arakaki.

OFICINA 2

Caminhada do flâneur audiovisual

CAMINHADA DO FLÂNEUR AUDIOVISUAL

Oficina

Com Bruna Queiroga e Guilherme Maranhão
Parte do *Paulista Cultural* 2019

Quando

28 de abril, domingo, das 14h às 18h

Entrada gratuita

Lugares limitados. Mais informações em *Como participar*.

IMS Paulista

Estúdio
Avenida Paulista, 2424
São Paulo/SP

COMO PARTICIPAR

Quando

28 de abril, domingo, das 14h às 18h.

Entrada gratuita. Lugares limitados.

20 vagas

Distribuição de senhas 60 minutos antes.
Limite de 1 pessoa por senha.

Classificação etária: 18 anos.

SOBRE O PAULISTA

A proposta da oficina é discutir as maneiras como a fotografia pode registrar as histórias encontradas durante uma caminhada pela cidade. A atividade começa com um bate papo de 30 minutos no IMS Paulista e, em seguida, o grupo caminhará até o MASP, fará um reconhecimento do espaço externo do museu e retornará ao centro cultural. Durante o percurso serão produzidos ensaios fotográficos ou videográficos.

A oficina tem o blog [São Paulo - Passagens](#) com o resultado da primeira edição e hospedar os novos relatos produzidos durante este dia, além de dispor a hashtag [#flaneurpaulistacultural](#).



Cartaz de divulgação digital



NOTAS



Instituto Moreira Salles. Avenida Paulista, 2424.



28 de abril de 2019.
14h às 18h.



18 inscritos.
Perfil dos participantes: 20 a 60 anos; estudantes universitários, artistas, fotógrafos amadores e iniciantes, aposentados, curiosos e acompanhantes.



1 saída.



Rota:



28/04



Oficina 2| Caminhada do *flâneur* audiovisual

Das três oficinas fotográficas, a que aconteceu no Instituto Moreira Salles foi a mais curta, já que entramos na programação do evento Paulista Cultural 2019, em que vários prédios da Avenida Paulista disponibilizam atividades culturais. Saída única, em apenas uma tarde. Guilherme e eu escolhemos o horário da tarde para que as pessoas pudessem, acima de tudo, desfrutar de um passeio na Avenida Paulista com muito movimento e cenários para serem fotografados.

A ideia era usar o aplicativo *Instagram* para a publicação final das fotos. Por uma questão institucional, recebemos a indicação de que as imagens produzidas deveriam acompanhar uma *hashtag* (*#flaneurpaulistacultural*) para compor junto ao evento. E que, além disso, algumas fotos seriam eleitas aleatoriamente para aparecer no perfil do IMS como parte do registro da programação cultural.

Do cenário. Foi num domingo de outono, estava sol, mas havia previsão de chuva para o final da tarde. A Avenida Paulista estava cheia, como todos os domingos, e ainda nossa oficina era parte integrante de um evento maior que ocorreu de forma paralela em outros lugares simultaneamente, o Paulista Cultural. O prédio estava agitado.

Ao chegarmos no prédio do IMS já havia uma fila formada para a retirada das senhas. A sala em que ficamos, envidraçada, localizava-se no último andar. Aguardamos até que todas as pessoas já estivessem acomodadas na sala, em torno da mesa. Todos fizeram uma rápida apresentação pessoal, e em seguida fizemos uma apresentação sobre a proposta da oficina, instruções de segurança e conhecimento da rota por cerca de 40 minutos. Informei ao grupo sobre meu interesse em coletar dados para minha pesquisa, a qual fui autorizada verbalmente a fazer minhas observações.

O grupo era grande, então, com a rota já combinada e horário de retorno previsto, saímos. Seguimos todos juntos enquanto estávamos em rua paralela à Avenida Paulista, mas, no retorno, o grupo se dispersou no meio da multidão. A caminhada durou pouco mais de duas horas, e com a chuva que caiu ao final do trajeto, algumas pessoas não voltaram para finalizar.

Da saída. Fizemos um trajeto saindo pelo final da Avenida Paulista (Consolação-Paraíso), iniciando por trás do IMS e contornando pelo MASP. A avenida, aos domingos, é muito movimentada, mas as ruas adjacentes ficam com pouca movimentação, quem não conhecia ficou impressionado com essa diferença. Outra diferença que esteve entre os comentários foram os grupos sociais que frequentam a região, adolescentes, em sua maioria. A região da Avenida Paulista é um centro econômico importante de São Paulo, e por isso é icônica para a cidade. Parte residencial, parte comercial, o bairro ainda mantém o estilo dos barões de café marcados pela preservação de alguns edifícios da época, e até hoje a região possui valorização imobiliária. Com a abertura da Avenida Paulista como espaço cultural aberto, às discussões, tanto de quem frequenta até em falas acadêmicas ou na mídia popular, centraram-se no direito da cidade para todos, já que pessoas das regiões periféricas passaram a frequentar o local, o que para alguns moradores da região foi um desgosto. Essa divisão social fica explícita nos grupos concentrados mais à parte da Avenida, como se marcassem uma distância, mas ainda assim mantendo o direito de frequentar um local público. As marcações sociais também foram comentadas pelo viés da música: há muitos grupos de interesses musicais diversificados, a cada artistas musicais solos ou em grupo expõe seu trabalho. O cenário parece-se com um festival musical e palcos de estilos musicais diferentes espalhados. Isso levantou outro debate: o direito de produzir barulho, já que há na cidade a lei do silêncio com permissões de barulho restritas. Esses, e outros, são assuntos que permearam as conversas e apareceram, é claro, nas imagens, mas ainda que conversados durante a caminhada, não apareceram nas apresentações.

Do compartilhamento de imagens. Ao voltarmos da caminhada, nos reunimos novamente na sala para conversarmos e projetarmos as imagens produzidas. Havia um monitor grande disponível. Todos poderiam fazer *upload* de suas fotos em seus perfis com a *hashtag* #*flaneurpaulistacultural*, mas só apareceria se fosse conta pública. Guilherme foi organizando as imagens para projeção, enquanto iniciei a conversa de forma livre, para que cada um, caso quisesse, pudesse comentar espontaneamente sobre seu processo de captura das imagens, ou ainda comentar as fotos de outras pessoas.

Pensei que a conversa poderia se dar sobre uma experiência imediata, por isso escolhi gravar a conversa desta oficina, que foi de saída única. Curiosamente, o tema

da minha tese — o gesto fotográfico — foi assunto muito comentado durante a caminhada. E obtive a anuência do grupo para gravar a conversa quando voltássemos. As pessoas estavam animadas com as próprias produções e interessadas em ver as imagens uns dos outros. O gravador ficou ligado em um canto da sala, onde eu estava, mas não captou com precisão todas as falas, já que todos conversavam ao mesmo tempo.

Mostrar e projetar as imagens fotográficas para o grupo foi uma experiência nova para muitos e, surpreendentemente, boa, assim relataram. Falar do seu processo e escolher as fotos não é tarefa fácil, mas acharam válida a experiência de ver o trabalho das pessoas que fizeram a atividade juntas, estando na mesma hora e local com diversos pontos de vista. Ver pelo outro o que você não conseguiu ver antes pareceu muito instigante para novas saídas.

Com a conversa, no momento da edição das imagens, percebi que, de início, a maioria das pessoas fotografam para si mesmas e não para compartilhar. Há aqueles que não querem mostrar nada, apenas olhar as imagens dos outros; os que “não encontram nenhuma foto boa”; os que “não sabiam que era para mostrar” então não conseguem encontrar nada que considerem apresentável. Há uma certa reserva, como se com as imagens expostas estariam mostrando a si próprias, pelo mesmo motivo, os autorretratos não apareceram. As *selfies* são autorretratos compartilhados, mas ao que a conversa indica, é que esse compartilhamento tem uma sensação de controle, já que não se vê a reação do outro, as reações possíveis que vemos são pelos ícones do *like* (curti) na imagem postada. Uma questão de ordem psicológica e, conseqüentemente, de comunicação?

Os relatos das experiências da caminhada fotográfica mostraram também que mesmo conhecendo o trajeto, muitos disseram passar sempre por ali, surpreenderam-se como com um pouco de pausa podem ressignificar o olhar. As pessoas que trabalham com audiovisual, com arquitetura e com educação, foram maioria. A relação dos educadores com o processo do olhar como conhecimento, foi em fazer e levar esse tipo de prática para as salas de aula, disseram. Uma participante, que é educadora disse: “O olhar da câmera e o nosso se confunde nisso, né. E daí quando você olha depois o resultado das imagens aí você volta no exercício. Escolhi um monte que eu não gostei, tal..alguma ou outra que sim, tocou em mim.”

Todas as conversas, em sala e durante a caminhada, deram destaque para o exercício do olhar mediado pela câmera e pelas imagens, fotografar é algo seu, mas também uma relação. Talvez uma resposta para aquilo que vemos? Disse um participante arquiteto: “[...] em relação à inspiração, em relação ao olhar. O olhar continua, aquele olhar meu. É isso. Agora é lógico, a gente vai vendo a foto dos outros integrantes, você vai vendo coisas interessantes. Isso é legal, isso é legal!”

Outro destaque dos comentários foi daqueles que foram apenas acompanhar um passeio, e voltaram também com fotos da caminhada por sentiram possível explorar o olhar de forma desacelerada, não resistir a tomar uma foto. Também a forma como um arquiteto está condicionado a ver novamente o cenário que já conhece, seria como uma confirmação do espaço a toda vez, mas não do tempo.

Por fim, as conversas mostraram que produzimos muito mais imagens do que compartilhamos. Quando escolhemos as imagens muitas outras ficaram armazenadas, esquecidas, que serão substituídas por outras assim que surgir a necessidade para mais espaço. E para que servem estas fotos arquivadas e esquecidas dentro dos aparelhos? Afinal, por que fotografamos... tanto?

Transcrição da conversa gravada no retorno à sala

Os participantes preencheram uma lista de presença, no entanto na transcrição identificamos nominalmente apenas os ministrantes da oficina. A conversa se deu de forma espontânea, dentro da proposta de visualizarmos o trabalho fotográfico de todos antes ou até mesmo com as fotos já disponíveis no aplicativo. Nem todos que participaram se dispuseram a falar dentro da sala ou apresentar suas fotos. As falas partiram, principalmente, da visualização das fotos projetadas.

Nome: Aline

Idade: 36 anos

Gênero que se identifica: feminino

Profissão ou tipo de trabalho: artista visual e professora

Equipamento usado na saída fotográfica: *Sony 6000* e celular

Nome: André

Idade: 50 anos

Gênero que se identifica: masculino

Profissão ou tipo de trabalho: engenheiro de computação

Equipamento usado na saída fotográfica: *Iphone 6*

Nome: Mitsuo

Idade: 56 anos

Gênero que se identifica: masculino

Profissão ou tipo de trabalho: fotógrafo amador

Equipamento usado na saída fotográfica: *Nikon D70*

Nome: Erica

Idade: 20 anos

Gênero que se identifica: feminino

Profissão ou tipo de trabalho: estudante universitária

Equipamento usado na saída fotográfica: *Canon T5*

Nome: Gilda

Idade: 75 anos

Gênero que se identifica: feminino

Profissão ou tipo de trabalho: aposentada

Equipamento usado na saída fotográfica: *Canon 5*

Nome: José

Idade: 65 anos

Gênero que se identifica: masculino

Profissão ou tipo de trabalho: fotógrafo

Equipamento usado na saída fotográfica: *Nikon D7000*

Nome: Pedro

Idade: 24 anos

Gênero que se identifica: masculino

Profissão ou tipo de trabalho: arquiteto e urbanista

Equipamento usado na saída fotográfica: *Sony HDR - CX130*

Nome: Luanda

Idade: 36 anos

Gênero que se identifica: feminino

Profissão ou tipo de trabalho: produtora audiovisual

Equipamento usado na saída fotográfica: celular *Nexus LG*

Nome: Washington

Idade: 52 anos

Gênero que se identifica: masculino

Profissão ou tipo de trabalho: fotógrafo

Equipamento usado na saída fotográfica: *Nikon D500*

Nome: Barbara

Idade: 29 anos

Gênero que se identifica: feminino

Profissão ou tipo de trabalho: artista visual e professora

Equipamento usado na saída fotográfica: celular *S7 Neo*

Nome: Guilherme

Idade: 24 anos

Gênero que se identifica: homem

Profissão ou tipo de trabalho: vendedor

Equipamento usado na saída fotográfica: celular LG

Nome: Valéria

Idade :.. anos

Gênero que se identifica: feminino

Profissão ou tipo de trabalho: professora, pesquisadora, fotógrafa amadora

Equipamento usado na saída fotográfica: *Iphone 7s*

Nome: Mariana

Idade: 33 anos

Gênero que se identifica: feminino

Profissão ou tipo de trabalho: psicóloga

Equipamento usado na saída fotográfica: celular *Samsung S9*

Nome: Thiago

Idade: 35 anos

Gênero que se identifica: masculino

Profissão ou tipo de trabalho: engenheiro de banco de dados, fotógrafo amador

Equipamento usado na saída fotográfica: *Samsung S9+*

Nome: Ana

Idade: 56 anos

Gênero que se identifica: ?

Profissão ou tipo de trabalho: arquiteta

Equipamento usado na saída fotográfica: *Canon T5i*

Nome: Isabella

Idade: 50 anos

Gênero que se identifica: ?

Profissão ou tipo de trabalho: advogada

Equipamento usado na saída fotográfica: *Canon T6*, celular *Iphone 7 plus*

Alguns participantes preferiram trocar informações apenas entre si, não compartilhando com todos da sala. Então, entre conversas paralelas destaquei os diálogos audíveis, que tiveram duração de uma hora. A primeira voluntária a falar sobre a experiência da caminhada fotográfica foi uma mulher que estava de passagem por São Paulo. Ela contou que se inscreveu na oficina na tentativa de ajudar a pensar algo que pudesse trabalhar na área educacional com seus alunos, e também conhecer a Avenida Paulista.

Mulher 1: Esse exercício de caminhar pela cidade, de observar... eu tentei sair um pouco de uma imagem pronta da minha cabeça e tentei buscar outros ângulos. Então..assim, meu exercício foi tentar buscar esse invisível, essa ruína, esse movimento. Então eu sempre, a minha busca, a imagem.. era às vezes olhar, mas assim, parece que o nosso olho é um e da câmera é outro. O olhar da câmera e o nosso se confunde nisso, né. E daí quando você olha depois o resultado das imagens aí você volta no exercício, né. Aí escolhi um monte que eu não gostei, tal..alguma ou outra que sim, tocou em mim. Eu tentei sair das imagens mais..

Bruna: Mas aí você tinha falado que é a primeira vez que você...

Mulher 1: Faz esse exercício...

Bruna: não só esse exercício, mas caminhar por esse trajeto..

Mulher 1: Ah, sim! Aqui eu nunca tinha vindo!

Bruna: Mas assim, essa relação que você.. essa experiência da caminhada você quando faz na sua cidade é igual?

Mulher 1: Ah, não! De forma alguma. Porque na verdade eu fiquei olhando as pessoas. As pessoas assim...aquele aglomerado, as filas... que não é tão comum assim, né, mas tem também. Então acho que foi um exercício super válido, acho que se fosse feito com as crianças seria muito interessante, justamente porque eu não conhecia o trajeto

e porque eu também não tinha vindo aqui pro MIS [IMS] é a primeira vez, e é a primeira vez na Paulista também..

Bruna: Mas as suas fotos, você fotografou o quê? Você falou que fotografou as pessoas e daí e suas imagens mostram o quê?

Mulher 1: Minhas imagens mostram... As que eu postei ou ..?

Bruna: Todas.

Mulher 1: Assim .. o exercício foi nesse sentido, acho que a imagem que escolhi não era bem a que eu queria, né.. porque eu não gostei de quase nada que eu fiz. Não sei por que. Se eu fosse voltar eu faria diferente, eu não tenho muito hábito com celular então, estou um pouco assim com mão dura, sabe? Mas a que eu coloquei mostra essa relação de alto e baixo. Um pouco seria o movimento da...É porque eu sou muito autocrítica, sabe?

Bruna: Você fotografa com o quê normalmente?

Mulher 1: Eu tinha uma câmera que estragou.. aí eu fiquei sem..

Bruna: É essa [a foto]?

Mulher 1: sim..eu achei que, o que eu gostei na realidade foi esse movimento do alto e baixo, e uma perspectiva, né. Uma coisa que começa e tem uma profundidade.

Bruna: Você não é da cidade, mas você sabe o que você fotografou ali?

Mulher 1: Não.. não sei..

Bruna: Guilherme! Sua amiga acabou de falar o que ela fotografou... isso daí, na verdade, é um rolezinho paralelo que acontece na Paulista, que é o pessoal da periferia que vem fazer o rolezinho aqui, que não se sente inserido, vamos dizer, na parte cultural da Paulista e eles fazem o rolezinho deles..

Mulher 1: Hummm...

Homem 1: .. a dicotomia entre o mirante, que também é super caro, e as pessoas que estão ali tomando um vinhozinho...

Mulher 1: Interessante! Não tinha feito essa relação..

Aleatório: Esse aí é atrás do MASP? Quando a gente está chegando? Quando a gente passa ali embaixo?

Aleatório: Que massa!

Aleatório: Bacana!

Mulher 1: Gostei agora! Não gostava, gostei... [risos] Jóia!

Esta participante mora em outra cidade, mas se interessou pela oficina já que também estaria por São Paulo. Seu interesse, além de fazer as fotos, seria também pensar novas didáticas para seus cursos de fotografia.

Mulher 2: Eu tenho bastante dificuldade de postar assim... na sequência que eu fotografo. Na verdade, quando eu... tenho esse hábito de fotografar o percurso lá na minha cidade, e também às vezes, quando eu venho para São Paulo, mas agora estou vindo menos. Interessante é a questão que a gente...estamos todo mundo juntos, né, depois a gente se perde. Essa parte é a mais legal... ao mesmo tempo que 'tá em grupo, não 'tá. E aí a gente (inaudível) pensar a cidade... Interessante.. eu tenho o olhar de turista, mas ao mesmo tempo um lugar que eu conheço e eu.. dessa vez é um trajeto que eu nunca faço a pé. Me sentindo liberta... é um exercício que eu acho difícil em São Paulo que tem tanta informação visual, e aí que a gente vai se perder (inaudível) o que eu fotografei.

Bruna: Eu também tenho essa dificuldade de postar imediatamente. Só que eu entendo que a gente está jogando errado o *Instagram*, porque o Instagram é para ser instantâneo, né? Você fazer e já postar.

Mulher 2: Verdade...

Bruna: Eu fico pensando: eu acho que estou burlando a regra do aplicativo, porque a ideia é você postar no momento, né.

Mulher 2: Eu achei legal isso, porque me tirou do conforto para postar na sequência. Às vezes eu tiro imagens, mas eu não fiz nada para postar.

Bruna: Mas como que você escolheu... sua escolha? Qual foi seu critério?

Mulher 2: A primeira imagem (inaudível).

Bruna: Mais alguém quer falar?

Este participante fotógrafo amador arquiteto, há um tempo:

Homem 2: A primeira vez da experiência de sair em grupo, na verdade, eu acabei ficando sempre o último da fila não sei se eu estava lerdo ou se a turma estava adiantada, mas é.. Em alguns momentos a gente se enturmou novamente, mesmo o ato de fotografar sendo um ato solitário, você estando em grupo, a visão é sua, me senti legal por estar vendo, por isso, né de estar com mais pessoas na mesma atividade que eu. Aí justamente quando chegou na Paulista eu voltei a ficar totalmente solitário num sentido, mas noutro sentido não. Eu imaginei: eu 'tô aqui sozinho fisicamente, porque a turma se dispersou, mas estou fazendo parte do grupo, tem um objetivo é voltar ao Instituto Moreira Salles e apresentar o trabalho. Foi diferente das outras vezes que estive na Paulista sozinho. A Paulista oferece... de fotografar gente, eu não tenho muita facilidade de fotografar. Eu tenho um bloqueio em relação a isso, talvez por achar que eu estou invadindo, não sei. Mas me senti mais à vontade fotografando na Paulista porque estava fazendo parte de um grupo, mesmo estando fisicamente solitário. Eu sabia que tinha que voltar pra cá, e teoricamente 'tá no grupo.

Bruna: E o que que isso é diferente do seu trabalho como fotógrafo profissional?

Homem 2: Olha, como fotógrafo eu não percebi muita coisa, não. Eu tenho uma tendência a fotografar arquitetura, né. A diferença de fotografar foi essa: que quando eu voltei novamente, entrei na Paulista, eu mesmo estando sozinho eu me sentia parte de um grupo, porque sabia que estava todo mundo espalhado, de repente aqui... Talvez eu me senti mais à vontade. Acho que é isso.

Bruna: Mais ou menos para você o fotógrafo é um trabalho solitário?

Homem 2: Na composição, de buscar composição, eu não senti diferença. Busquei.. independente de..sabe? Foi uma coisa mais física mesmo, entendeu? Do que... em relação a inspiração, em relação ao olhar. O olhar continua, aquele olhar meu. É isso. Agora é lógico, a gente vai vendo a foto dos outros integrantes você vai vendo coisas interessantes. Isso é legal, isso é legal!

Bruna: Mais alguém quer falar?

Mulher 3: É sempre muito agradável sair em grupo, nesse caso faz parte de alguma coisa, né. E eu pela primeira vez, eu perdi o medo. Carregar a câmera, e celular no bolso, e fiquei bem à vontade. Não fui roubada, e consegui tirar fotos, fui bem cara-de-pau de chegar pra pessoa: posso te fotografar? Pode! Então foi uma delícia!

Outro participante de fora da cidade, mas que veio especialmente para participar da oficina de caminhada fotográfica. Arquiteto, pesquisador acadêmico, seu

interesse se dava pela proposta de registrar a cidade, numa saída em grupo para um dos pontos importantes de São Paulo, ainda que ele já conheça bem a região.

Homem 3: Complementando o que você falou, o que eu achei interessante, assim... é que o exercício ele... eu senti que a gente passou por fases nessa caminhada, da gente sair junto e aí andou um bando de 15 pessoas..

Homem 2: Eu tô habituado a vir na Paulista, eu tô habituado, sozinho com a câmera, né. Só que dessa vez a sensação de estar na Paulista é um sozinho não sozinho, porque eu estava fazendo parte de um grupo que, ainda disperso, eu fazia parte.

Homem 3: Você ainda tem que cumprir horário, tem que 'tá aqui..

Homem 2: Exato..

Homem 3: Mas o que eu estava pensando assim, refletindo é que a gente saiu num grupo grande de pessoas, a gente acaba tendo uma visão que se afunila, eu acho.. a gente 'tá todo mundo junto e todo mundo olha, aí você olha também. Que é interessante, mas que ao mesmo tempo te dispersa. Você perde o..

Homem 2: Dispersa...

Homem 3: É você perde um pouco da sua visão para olhar a do outro. Então, por exemplo, a gente 'tava passando pela Bela Cintra, tinha a vista do Instituto por trás, tem aquela abertura, todo mundo resolveu fotografar aquela abertura...

Homem 2: É isso que acontece.. quando eu vejo, por exemplo, eu 'tava, eu tinha ideia de fotografar aquela carretilha de ferro com corrente. Eu olhei a carretilha, mas eu vi que outra pessoa estava de olho na carretilha eu saí fora. Se eu estivesse sozinho eu iria fotografar a carretilha, como também vi outros elementos que eu nem imaginava fotografar e eu vi pessoas fotografando e deu uma foto muito bonita. Também tem esse outro lado, né. Talvez de você despertar alguma coisa que normalmente não te desperta, não sei...

Homem 3: Eu fiquei pensando assim.. aí depois que cada pessoa foi encontrando seu lugar ali, aí ficou um grupinho de três pessoas, de quatro pessoas.. aí eu senti que eu tive mais... não mais liberdade, mas assim o meu olhar foi se abrindo assim...até que a gente chegou que o grupo mesmo dispersou. A gente 'tava passando atrás do MASP, né, que cada um parou se interessou, atravessou a rua, foi filmar lá embaixo, foi filmar o MASP, cada um de um lado, pra a gente se encontrar e aí se dispersar mesmo... Gente, cada um vai pro lado que quiser. E eu acho que isso ajudou, assim, um processo

que vai apurando, que ... essa primeira andada em conjunto você acaba percebendo algumas coisas que acho que você não ia perceber, se interessando por coisas que você.. sei lá, geralmente você não vai interessar. Eu como arquiteto, eu tenho uma certa visão, eu já tenho um contato bastante intenso com São Paulo, então eu conheço muita coisa e aí é... andar com outras pessoas também desperta esse meu interesse, porque eu ando por São Paulo solitariamente assim.. eu tenho amigos, mas quando eu venho, eu venho por alguma coisa específica, eu venho fazer alguma coisa, então eu já tenho esse meu trajeto, eu já sei para que ângulo que eu vou olhar para aquele prédio que é lindo...

Homem 2: É a primeira vez que você participa de grupo, não?

Homem 3: De grupo? Não..

Homem 2: Sim, caminhadas...

Homem 3: Não, eu já participei de uma outra oficina só que era na República. E aí eu acho que já cheguei na Paulista com outra visão.. o que eu fui fazendo junto ao grupo já me deu uma outra perspectiva. Eu tenho essa tendência muito de... de filmar cotidianos assim, movimento e eu acho que consegui captar isso bem, assim... eu acho que, eu... dessa vez.. eu geralmente me interessava muito pela arquitetura barra [/] pessoas, tudo junto, mas acho que dessa vez o movimento foi o que me inspirou...

Homem 2: Todo arquiteto tem um viés de fotógrafo, não tem jeito..

Homem 3: [risos] Ah, não!

Homem 2: Não cara! Eu tenho vários amigos que ou eles trancaram lá faculdade arquitetura, ou completaram arquitetura, mas não desenvolvem a profissão.. é... fotógrafos. É interessante isso, é interessante..

Homem 3: Eu tenho interesse, mas eu não tenho a técnica, mas assim..

Homem 2: [risos] mas no caso você estava fazendo vídeos, né..

Homem 3: É, eu 'tava fazendo vídeos..

Homem 2: Mas também com o celular fotografando?..

Homem 3: Sim.. eu fotografo de vez em quando.. Mas só pra *Instagram* essas coisas assim, eu confesso que não tenho interesse pela técnica..

Homem 2: Sei...

Homem 3: Me interessa, mas eu não tenho..

Homem 2: O importante é o olhar, né

Homem 3: ..de me aprofundar e fazer cursos, eu tenho interesse pelo olhar..

Homem 2: Uma das exposições da Bataglia... qual o primeiro nome dela? Que está aqui embaixo? Bom, Bataglia..é uma fotógrafa..

Aleatório: Aqui: Letícia

Homem 2: Italiana? Ela fala em um dos vídeos dela, ela é muito espontânea em relação à luz, né.. geralmente a luz do dia, pelo jeito ela não se preocupa muito com a técnica. Se bem que ela fotografou coisas que eram bem jornalísticas, bem do dia a dia, que não precisava ficar se preocupando com técnica. Era aquele momento, né.. que geralmente..

Homem 3:.. que é o interesse do *Instagram* também, né, dessa coisa de ...

Homem 2: E ela confessa que não se preocupa muito com a técnica. Você não tem interesse pela técnica, você aprende só o suficiente pra você não decepcionar no resultado..

Homem 3: Que é o que eu acho que a arquitetura geralmente faz, assim...porque o arquiteto tem uma visão ...

Homem 2: Se preocupe, se ocupe, não é se preocupe.. se ocupe pelo menos de saber aquilo que você precisa saber para não se decepcionar com o resultado... e aí você vai tranquilo.

Homem 3: Sim..

Homem 2: Eu acho, é minha opinião .. mas é legal. Só que é realmente, é o que você falou a sensação que eu tive hoje não, não como olhar, é válido o que você falou: o pessoal te instiga ali a atravessar a rua, a olhar o outro lado.. eu já tenho um.. talvez um defeito, de evitar o que os outros fazem. Eu tenho esse defeito, de evitar o que os outros fazem. Se o outro atravessou, eu falo não, não vou atravessar. Ele teve a iniciativa é um direito dele. Como eu vejo algumas pessoas olhar pra um elemento... se eu tinha ideia de fotografar, eu mesmo vou, principalmente se fizer parte do mesmo grupo. Eu não vou, ele viu primeiro, e está fotografando... é minha ideia.

Homem 3: Mas é que também existe um lance (inaudível) de tipo ele olhou alguma coisa, mas talvez você tenha olhado também de uma outra perspectiva, né.

Homem 2: É.. é...pode ser, pode ser..

Bruna: (convidando outros para que mostrem suas imagens na projeção e comentem, se quiserem.)

Mulher 2: Essa é minha... Pensando no que você colocou assim, como foi a experiência eu acho que fotografar é uma experiência de flamar mesmo (inaudível) hoje teve um gosto especial porque e eu acho que tem a ver um pouco com o que eles falaram, tem uma coisa de você conseguir olhar o mesmo lugar com um olhar diferente. Continuar descobrindo coisas pra mim é um pouco difícil, eu 'tô um pouco saturada de passar na Paulista, sinceramente. Isso não impediu que eu viesse na... isso não é uma questão. E talvez por isso... no fim tirei da janela do IMS, mas é porque eu tirei pelo celular só pra gente... Eu fiz umas outras fotos, que está na câmera, quando chegar em casa eu posto, que eu acho que dizem mais da experiência que eu tive hoje, que foi fazer um caminho mais inesperado. Eu fotografo...eu sou arquiteta, eu fotografo muito... eu fotografo muito parede, mas hoje foi bem invertido. Eu estava bem ligada no movimento, nas pessoas... a câmera tem um pouco mais essa pegada assim...é.. e eu acho que tem a ver um pouco com o modelo que a gente fez. A gente ter começado, por trás... e essa coisa do movimento, mais espontâneo... o próprio pessoal, tem essa muvuca aqui da Paulista, vem um monte de gente para o lazer. Mora meio aqui perto, 'tá almoçando, 'tá uma rotina mais domingueira. Digamos assim eu acho, né. E aquilo pra mim foi realmente um estímulo, né.. é..acho que é isso...gostei.

Aleatório: Legal!

Bruna: Só tem uma [imagem]?

Mulher 2: Não tem um monte, depois eu posto....[explica que separou as fotos, mas vai escolher melhor porque sempre acha uma tristeza escolher.]

Homem 4: É a primeira vez também que eu .. ano passado.. três meses ... como fotógrafo porque e ele começou a falar sobre fotografar no Rio de Janeiro... e cada vez que ele tirava...fotos. Ali eu comecei a me interessar, né, a gostar. E eu tirei essa foto lá... essa caminhada.. outras fotos também. Eu sou bem calmo, não sou de conversar muito, mas eu gosto de...achei essa experiência bem válida. Agora o celularmas eu acho que a solução mais....que eu moroque é na Zona Leste, né, onde eu moro não tem muito esse tipo de....

Homem 5: ... primeira vez que eu saio só com celular. Fui testar com câmera formal ou só com celular ... o celular é muito mais ágil para você ver .. a câmera é um pouco mais ... Diferente a experiência. Então, foi.... interessante.

Aleatório: Você usou só o celular?

Homem 5: Só o celular...

Aleatório: Que é algo que você não costumava fazer?

Homem 5: É algo que eu não costumava fazer.... celular da última geração... interessante

Bruna: Daí você escolheu essa imagem...

Homem 5: Não teve nenhum motivo especial... 5 imagens... acho interessante ver as texturas, o metal, esse círculo..

A Mulher 3 contou estar aposentada e que fotografava de forma amadora. Mostrou sua câmera reflex analógica e o celular antes da saída.

Mulher 3: Uma das coisas legais dessas coisas que vocês estavam falando de sair em grupo, essa questão dos olhares, de atrair, de todo mundo olhar a mesma coisa... é também por um lado é chamar atenção. Porque é legal assim no sentido de fotografar (inaudível) de olhar, né. Quando sai em grupo você tem essa possibilidade. Você começa olhar para onde o outro está olhando você aprende com isso também, né

Homem 5: Essa aí achei interessante do Kobra, lá do viaduto. Ali peguei um detalhe bem pequeno do grafite, mas acho que tem uma ... do *flâneur*... com a câmera que 'tá segurando, andando pela cidade ... achei interessante assim, mas acho que representa bem essa questão do *flâneur*. Essa achei interessante o cara com um celular e aí.. personagens

Mulher 2: Você estava pensando... quando fotografou a primeira vez pelo celular mudou pra você?

Homem 1: Mudou nessa questão da (inaudível) mais fácil do que você pegar a câmera e sacar, tal.. é uma experiência diferente, porque você não 'tá olhando aqui, você 'tá olhando no... Quando você 'tá olhando no olho você esquece das coisas ao redor, você consegue ver o que está acontecendo a seu redor... é diferente..

Bruna: Mas você achou isso bom?

Homem 1: É, achei bom...interessante

Outro homem: ... quando estava entrando aqui no IMS achei interessante o personagem ????

Bruna: Só tem essa? Colocou mais

Mulher 2: coloquei mais... é que tem mais imagens que me atraiu, pensei em que colocar as do começo do trajeto e outra do fim...é.. Eu acho bonito...Na verdade, foi interessante, foi um momento que eu 'tava assim tentando achar alguém do grupo, que eu não tava encontrando ninguém, aí eu vi um monte de pessoas assim...em torno daquele.. não sei dizer se é um buraco, aqui em frente ao IMS. Pensei que podia encontrar alguma pessoa do grupo ali fotografando. Eu tava vendo que tava um movimento ali no entorno, assim as pessoas olhando. Aí eu pensei: nossa! o que será que 'tá acontecendo? Eu acredito que eles estavam começando a se preparar para alguma apresentação...??? não sei se eles fazem isso com frequência ali, né. Mas achei super bonito..

Homem 3: Nessa foto a preocupação visual, vamos dizer assim, você...somente fotografar a pessoa que 'tava fazendo essa acrobacia?

Aline: Eu queria fotografar o movimento dela..

Homem 3: Mas eu 'tô vendo uma coisinha a mais que às vezes acontece comigo: apareceu o par do tênis ali

Homem 2: interessante..

Homem 3: Às vezes eu fotografo uma coisa e quando aparece mais um elemento eu falo: caramba! esse elemento 'tá fazendo toda a diferença na foto.. não sei, olhando assim...

Mulher 2: Eu não quis cortar o sapatinho ali.. essas coisas da fotografia também são interessantes.. na hora a gente não percebe o que faz quando fotografa, só na hora que eu estava escolhendo qual imagem que eu vi a frase que 'tá lá atrás...

Aleatório: Muito massa...

Mulher 2: E o sapatinho eu quis deixar mesmo.. é o limite, do limite porque eu 'tava pensando outra coisa, sabe assim... pessoal, posição..mas é isso assim... Mas o que me atraiu de início assim foi ver o que estava acontecendo, essas coisas .. achei que ia encontrar alguém do grupo ali. Depois que encontrei você, né, Laís?

Homem 4?: É... pelo menos ???

Aleatório: Em que sentido?

Homem 6: Pra começar a gente 'tá acostumado a ir nuns horários para encontrar a cidade vazia e a gente foi num horário que a cidade está cheia demais. Acho que quando chegou ali no viaduto, foi o único lugar que eu me senti assim???? não tinha silêncio, mas tinha um pouco menos de ... de... diferente... eu não tinha pensado nisso se fosse assim??? fiz uma foto só daquela banda de blues lá e acho que foi ????

Bruna: postou?

Homem 6: Não, era de filme...

Bruna: Tem mais? Postou só essa, ou tem mais alguma?

Homem 6: tem mais uma

Aleatório: teve um (inaudível)

Mulher 2: uma pergunta: pode postar?

Aleatório: Se a pessoa tiver bonitinha, pode...

Homem 7: Eu na verdade gosto de tirar foto assim.. eu vejo a situação . Não sou de ficar me programando muito, assim. Então eu vi.... Aí eu vi e falei: pô! Fotografei ela. E outra é do skatista que eu acho que ... que eu me identifico muito, eu ando de *skate*. Aprendi a fazer tele... na verdade tirei foto acho que de uns 10 skatista, mas acho que essa ficou a mais legal. O cara passa em lugares, remando .. falei: ah, vou fazer a foto dele.

Bruna: E você fez com o celular?

Homem 7 : Não, com a câmera.: É..aí passei para o celular e joguei para o Instagram.

Mulher 3: Me inspirei

Bruna: Mas fala alguma coisa sobre a imagem...

Mulher 3: Acho que foi uma experiência (inaudível) nunca tinha fotografado a Paulista antes, e também em grupo,(inaudível)são vários olhares diferentes..

Aleatório: a foto do fotógrafo tentando se esconder da câmera

Guilherme: Já pedimos desculpas.. [risos] Você fez a foto do Arita Burguer, a foto que ??? do melhor hamburguer dele

Aleatório: A gente passou no ??

Guilherme: É. Logo antes do .. da esquina que tem o Atenas, meio que em frente a um café que chama (inaudível) é assim... uma outra ... muito bom.

Uma participante que trabalha na área de *design*, tem um perfil no *Instagram* para seus trabalhos profissionais e outro pessoal.

Mulher 5: Eu tenho dois perfis. Esse é o pessoal, que eu gosto mais tem (inaudível) e arte . Então, eu gosto de tirar foto de pessoas... Aí tem um homem, na escada

Aleatório: tem aquele (inaudível).

Mulher 5: Ah, é.. tem aquele... Aí da experiência eu achei muito legal aquela... eu acho que não conhecia, sempre tinha passado... Na passagem tirei várias fotos [risos] achei muito legal os grafites, ... Foi uma experiência interessante. Também gostei daquele viaduto... daquela última (inaudível) Eu sempre gosto de sair com mais gente ... porque dá mais segurança, a gente fica mais tranquilo, e a gente fica tão focado em tirar a foto, na cena que não presta atenção, fica muito exposto, né. E sair com mais gente, ajuda um pouco, né?

Bruna: Você tira fotos de pessoas para o trabalho?

Mulher 5: Eu tiro e geralmente eu mostro, e se a pessoa pede pra apagar...

Mulher 2: Ele foi super gentil... ele saiu para que todo mundo pudesse passar..

Mulher 8: É.. passar...é que eu 'tava ???? assim

Bruna: Tem mais alguma?

Mulher 5: Eu acho que é só...

Dois dos participantes se apresentaram como um casal em que ele havia se interessado pela oficina por ser entusiasta da fotografia, faz fotos em viagens, e convidou a namorada para aproveitar o passeio de domingo. A mulher não entendia sobre técnicas fotográficas, nunca tinha feito uma saída ou algo do tipo, no entanto, devido a um imprevisto de trabalho, ao qual ele precisou atender via telefone

praticamente o tempo todo da caminhada, ela aproveitou para participar ativamente da caminhada fotografando junto ao grupo.

Homem 8: Bom, minha experiência foi interrompida pelo trabalho.. difícil.. [risos] coincidentemente o pessoal da empresa acabou me ligando, pessoal do Itaú. Mas é o seguinte, de qualquer forma essa foi na hora que (inaudível).

Aleatório: Tirou muito?

Aleatório: ... o que importa não é quantidade mesmo

Mulher 6: ... foi ele, só que quando ele recebeu a ligação ...

Homem 8: .. foi estranho vir sem câmera.. (inaudível)...levo sempre que viajo, gosto de fotografar as cidades quando faço turismo. E foi interessante só com celular. Saí poucas vezes para tirar foto mesmo...e estamos em São Paulo. A caminhada parece ser mais tranquila... são detalhes que no dia a dia a gente não vê

Bruna: Você falou de gostar de fotografar quando viaja. Qual é a diferença de turista e fotografar sua cidade?

Homem 8: A gente (inaudível) eu faço muito pouco turismo na minha própria cidade .. às vezes a gente sai de carro...algumas ruas...é meio estranho passa vários motoqueiros ali, em grupo dá um pouco mais de segurança.

Mulher 6: Eu achei que (inaudível) fecharem a questão do grupo bem interessante, a gente não tem mais o hábito de andar por São Paulo e fotografar, isso é uma coisa fluida no grupo. No início eu me senti um pouco assim: o que que será? ... aonde eu tenho que olhar? Pra mim funcionou o oposto assim, ...tanto que a foto que eu tinha gostado (inaudível).

Bruna: Mesmo a gente falando que não tinha proposta, né?

Mulher 6: Exatamente! [risos]...tanto que eu falei pra ele... qual era a minha proposta aí eu vi que eu fui pra onde eu tinha mais o hábito, a minha proposta interna seria fotografar movimentos de resiliência da natureza, nesse caos. Mas eu já percebi que foi ... foram aquelas que foram assim, surgiram dessa proposta (inaudível) mas coisas assim mais segura. Não consegui ..

Aleatório: Uma curiosidade na sua foto: você fez esse movimento de propósito?...porque no celular é difícil controlar isso, né.

Homem 8: É tem um modo de colocar velocidade, essas coisas ...

Aleatório: ahh...entendi

Bruna: Quem fez foto ou filme, não sei, se quiser colocar na própria câmera pra gente ver...

Aleatório: O *laptop* por ser público não acho seguro...

Mulher 7: Mas na Paulista é sempre um grande desafio ... MASP, bláblábla'. você sempre é surpreendido....

Aleatório: Nossa.. só agora eu entendi o que que é..

Bruna: O que achei interessante é que só o Thiago colocou legenda..

Aleatório: minha bateria está acabando.. [risos]

Aleatório: Alguém quer mostrar alguma coisa?

Algumas conversas paralelas se focaram na dificuldade de transpor as imagens pela aparelhagem (câmera, laptop, internet).

Aleatório: Mas segura né.. mas fiquei presa, levei camera analogica, fiquei focando nela.. o celular aqui, mas também só tirei 5 fotos com ela...acabei tirando essas 2 e mais uma ...

Guilherme: Só precisam preencher aí os dados. A coisa que eu fiquei mais feliz é que, exceto por dois, todos os outros voltaram. Não sei se é porque as bolsas estava todas presas aqui ou se realmente queriam voltar. Mas acho que isso é a primeira vez que acontece, de todas as caminhadas. Na verdade assim... no primeiro *flâneur*, a gente tinha uma figura, que era o Simão, ele nunca voltava porque ele sempre se perdia, ficava de papo com as pessoas [risos]. Mas aí tudo bem, é outro problema...não é que ele não tinha intenção, não é que ele fugia é que ele ficava pra trás mesmo. Mas nas caminhadas que a gente fazia ???? as pessoas vão se dispersando e começa meio cedo acho que a fome vai batendo... pelo menos pra mim, quando bate o sono me dá maior mau humor. Mas eu gostei. Fiquei bem feliz quando todo mundo chegou no *hall*..

Aleatório: O pessoal já estava almoçado..

Guilherme: É o pessoal já estava almoçado... esse horário foi bom por isso. Isso é verdade..

Aleatório: Isso é importante também

Bruna: Depois coloquem mais coisas... não se limitem a hoje. Vão postando e marcando.

Aleatório: Mas vocês organizam caminhada geralmente?

Guilherme: A gente... teve época que a gente foi mais assim...frequente. A gente marcava assim, tipo 8 da manhã, nessa padaria Santa Tereza, nos fundos da Igreja da Sé, nos domingos, e dava um rolê pelo centro. A gente fez isso várias vezes. Aí acho que encheu um pouco o saco, tentou fazer umas coisas diferentes. Aí a gente fez algumas que a gente não convidou todo mundo, que era umas coisas mais assim sensíveis, mas é... sei lá. Mas é uma coisa meio formal, assim... a gente vai avisando no facebook e no Instagram.. diga!

Mulher 7: eu me interesseo pelas coisas mais sensíveis. Porque assim.. desde ??? como alguma coisa que direcione a narrativa, talvez.. qualquer tipo de coisa.. eu sinto falta, para não ficar tão aberto.

Mulher 6: As duas coisas são interessantes. O foco e a falta também

Guilherme: A gente tava até falando mais cedo, né.. porque ... com a outra amiga que veio, que teve um almoço antes, não ficou porque tinha um outro compromisso. E daí ela reclamou que a que saía da padaria era muito flex, muito cada um tinha seu horário, ninguém ia tomar uma cerveja depois e falar como é que tinha sido, como 'tá rolando aqui. E aí, engraçado, ela junta pessoas que gostam de lá .. às vezes nem fotografa, estão lá pra sair com a câmera e fazer foto. e conversar muito com outros, e às vezes tem gente que fica discutindo sobre fotografia, como revela o filme, como faz isso. E daí ela falou" é, isso é muito chato que nem o quê.. eu falei, é mas se a gente faz a caminhada desse jeito assim a gente consegue incluir essas pessoas também. E de repente elas numa caminhada podem descobrir outras coisas, né. E..?? mas porque tem pessoas que curtem muito, assim, elas falam sempre .. então às vezes quando vai numa caminhada as pessoas às vezes adiciona uma foto de um trabalho que é maior. E assim, cada caminhada você vai adicionando uma experiência. E você vai começando a ter um trabalho que você guardando, cria uma coleção, que você vai crescendo. Então, para algumas pessoas uma caminhada no centro é legal. E a da padaria acho que a gente já conseguiu fazer para todas as ruas que tem perto da padaria. De cada uma ia por um caminho. E teve um dia, até que foi engraçado, a gente falou assim a gente vai repetir o caminho da terceira caminhada. E daí ninguém que estava lá tinha estado na terceira, então perfeito, porque pra eles era um caminho novo. Mas é... essa coisa de organizar caminhada é gostoso por isso, assim...que eu acho que ajuda pessoas que não tem esse ímpeto de pegar e sair para fotografar. Por exemplo, eu sei lá... eu pego e

saio para fotografar sozinho, sei lá. Força do hábito, mas eu sei que tem gente que tem dificuldade. Isso acabou se tornando uma coisa normal.

Mulher 6: Isso não (inaudível) a gente. A gente vê a foto e vai lá só faz o que já tava na cabeça, e daí esse movimento que foi proposto no grupo foi oposto. Então vamos ver o que que você encontra, né, procure a foto. E não veja onde ela está.. por isso que acho que o foco e a falta de foco acho interessante pra gente ??? você saber fazer a fotografia nos dois momentos: quando você tem uma proposta do que você fotografa e quando você só 'tá andando e

Guilherme: E engraçado você falou de resiliência ?? Há uns 6 anos atrás eu comecei a perceber que tinha umas plantas crescendo na Avenida Santo Amaro, assim... numa brechinha do ponto estava nascendo uma goiabeira, não sei não sei que... isso é uma constante na Santo Amaro porque o corredor é feito de blocos que tem muito espaço entre eles, junta aquela poeira, umidade, não sei que e brota alguma coisa. Daí depois de 6 anos eu fiz um rolê, eu fui até depois do Borba Gato, na Nove de Julho, e eu voltei a pé assim um dia do Borba Gato até em casa

Aleatório: Nossa!

Guilherme: E eu fiz várias fotos, fiz na época com filme colorido. E olhei praquilo tudo depois e falei: blé! não gostei. E daí no início desse ano algumas outras plantas tinham crescido assim, demais, tinha uma arvorezinha perto do Burguer King, esquina da Hélio Pelegrino, que estava com dois metros e meio já. E isso assim, onde passa o carro, e ela encostadinha assim. Daí eu saí para fotografar há duas semanas atrás eu fiz assim um rolê, perto de casa, fiz umas fotos. Daí uma semana atrás eu saí de novo. E daí esse fim de semana, é...eu saí de carro ontem de manhã porque eu queria voltar para fazer mais uma foto, da Santo Amaro... da Nove de Julho até a Avenida Morumbi 'tá pintada de branco e foi tudo arrancado. E daí assim, faz parte. Já aconteceu antes e agora os caras deixaram todos os toquinhos, então se chover daqui uma semana vai estar tudo verdinho de novo. Mas é engraçado assim.. mas é... há seis anos atrás quando a gente ... fui com uma amiga, agora eu tinha marcado pra ir de novo no Borba Gato e voltar com um amigo assim... daí assim é bem focado. Fazer uma coisa assim... e..

Aleatório: Seis anos atrás você não tinha (inaudível).

Guilherme: É..essas duas saídas agora, é.. eu achei que 'tava chegando perto porque eu fiz um esquema de ficar no chão, de fotografar debaixo pra cima, então as árvores ganharam uma... um poder, assim...que antes eu não tinha sacado. E... mas ainda vou deixar elas crescerem de novo.

Aleatório: É, elas crescem, né.

Guilherme: É.. elas não param. Daí quem quiser pode olhar o Passagens.wordpress.com, daí vocês vão ver também os ensaiozinhos dos outros *posts*... desse *blog* cada *post* é editado por cada participante dessa outra oficina. E daí a gente faz um *link* de cada um, quem já fechou de novo o Instagram a foto vai sumir Quem já fechou? [risos] O wordpress é muito bom para você colocar conteúdo de outros, é muito bem ... Então eu fiz uma coisinha rápida só pra... nosso encontro aqui e... é isso. Estamos todos bem?

A conversa foi finalizando com conversas paralelas sobre a dificuldade de criar contas e perfis no *Instagram* e postar as fotos.



Registros fotográficos.
Oficina 2



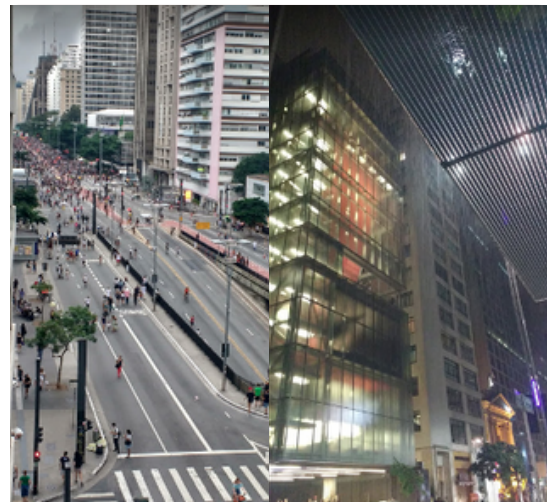
Painéis no IMS.
Crédito: Bruna Queiroga



Conversa na sala do IMS.
Crédito: Guilherme Maranhão



Caminhada imediações da Avenida Paulista.
Crédito: Guilherme Maranhão



Vista e fachada do prédio IMS.
Crédito: Bruna Queiroga



← #flaneurpaulistacultural :



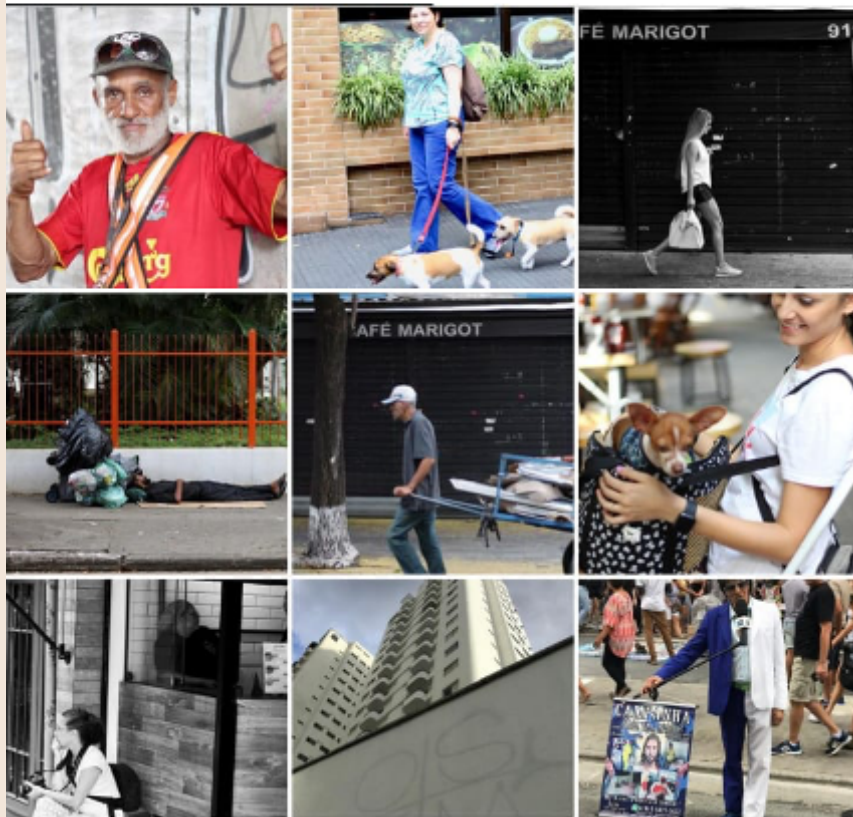
Menos de 100 publicações

Seguindo

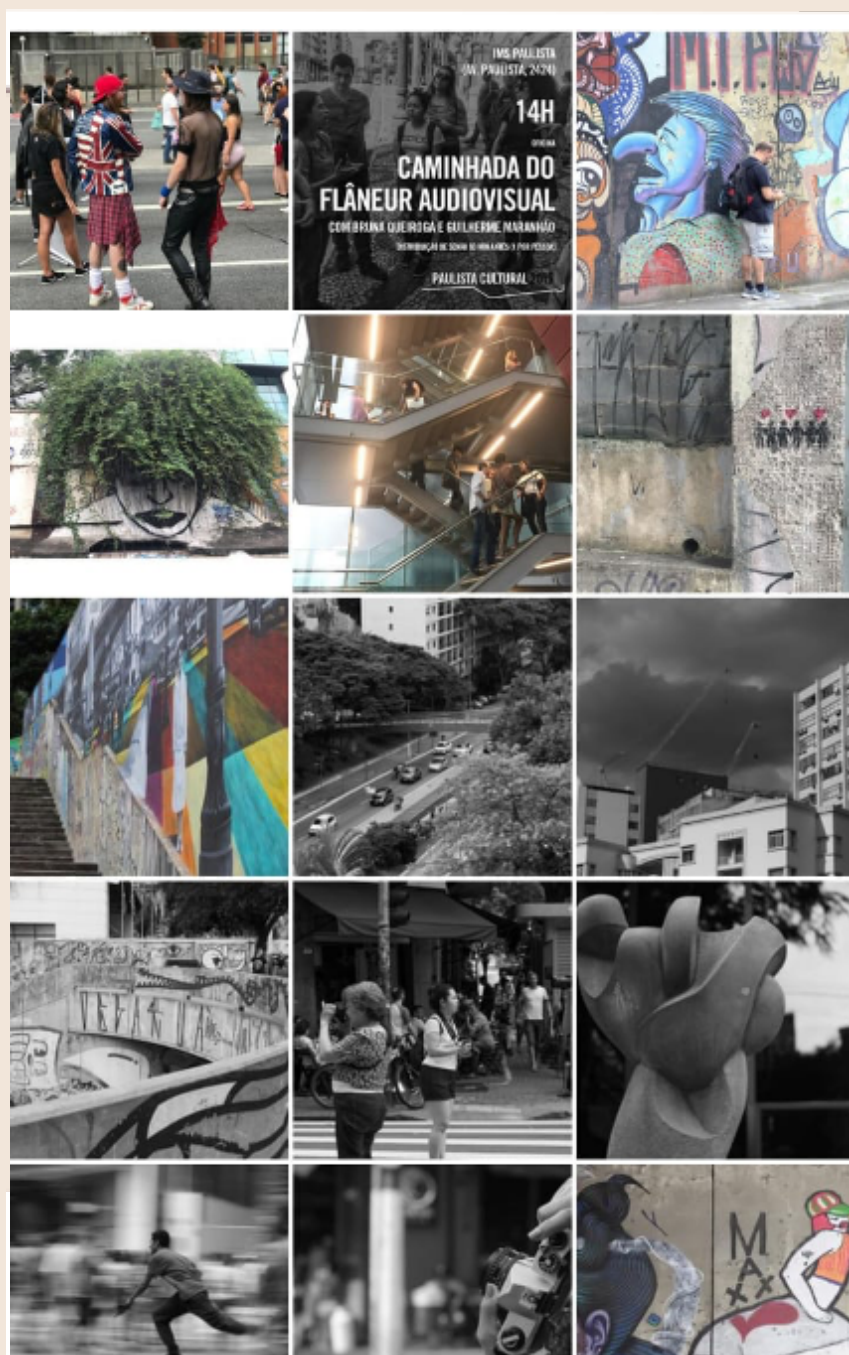
Seguido por allinenakamura

Mais relevantes

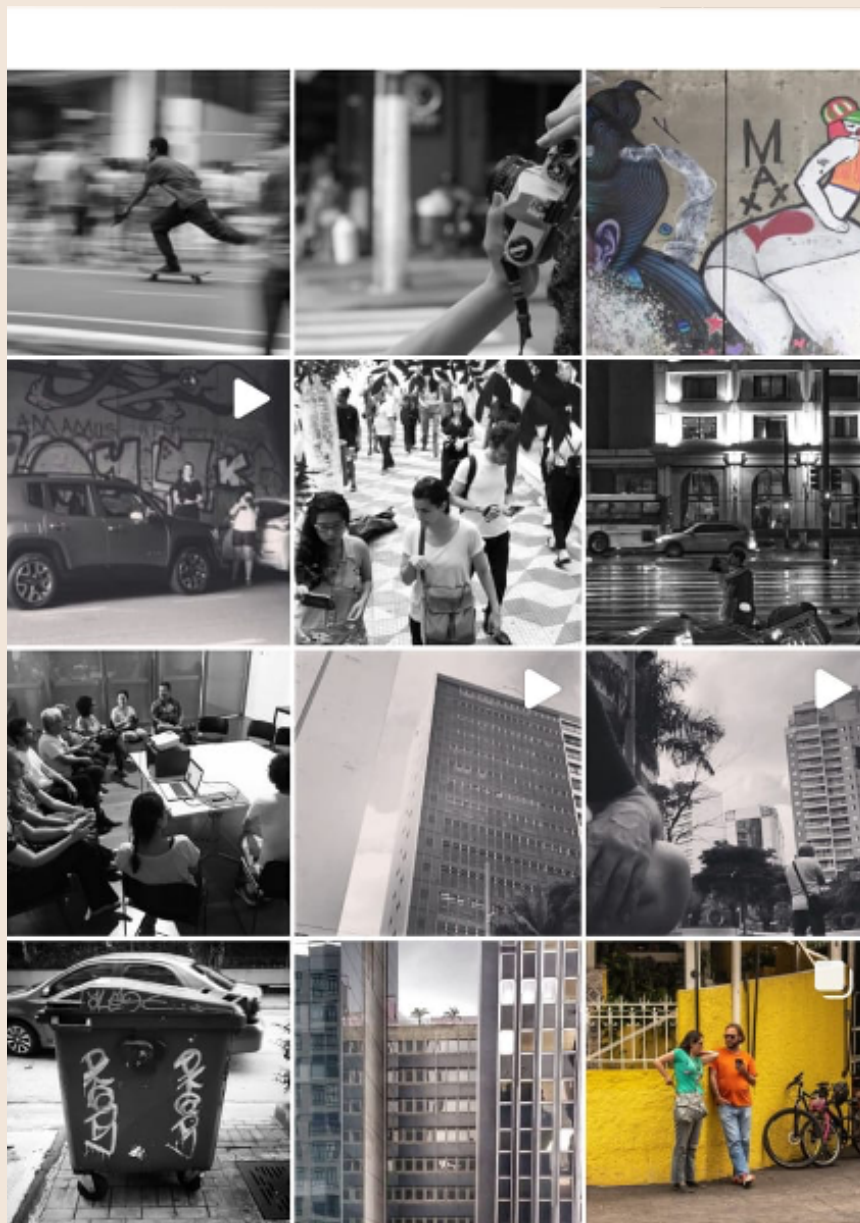
Recentes



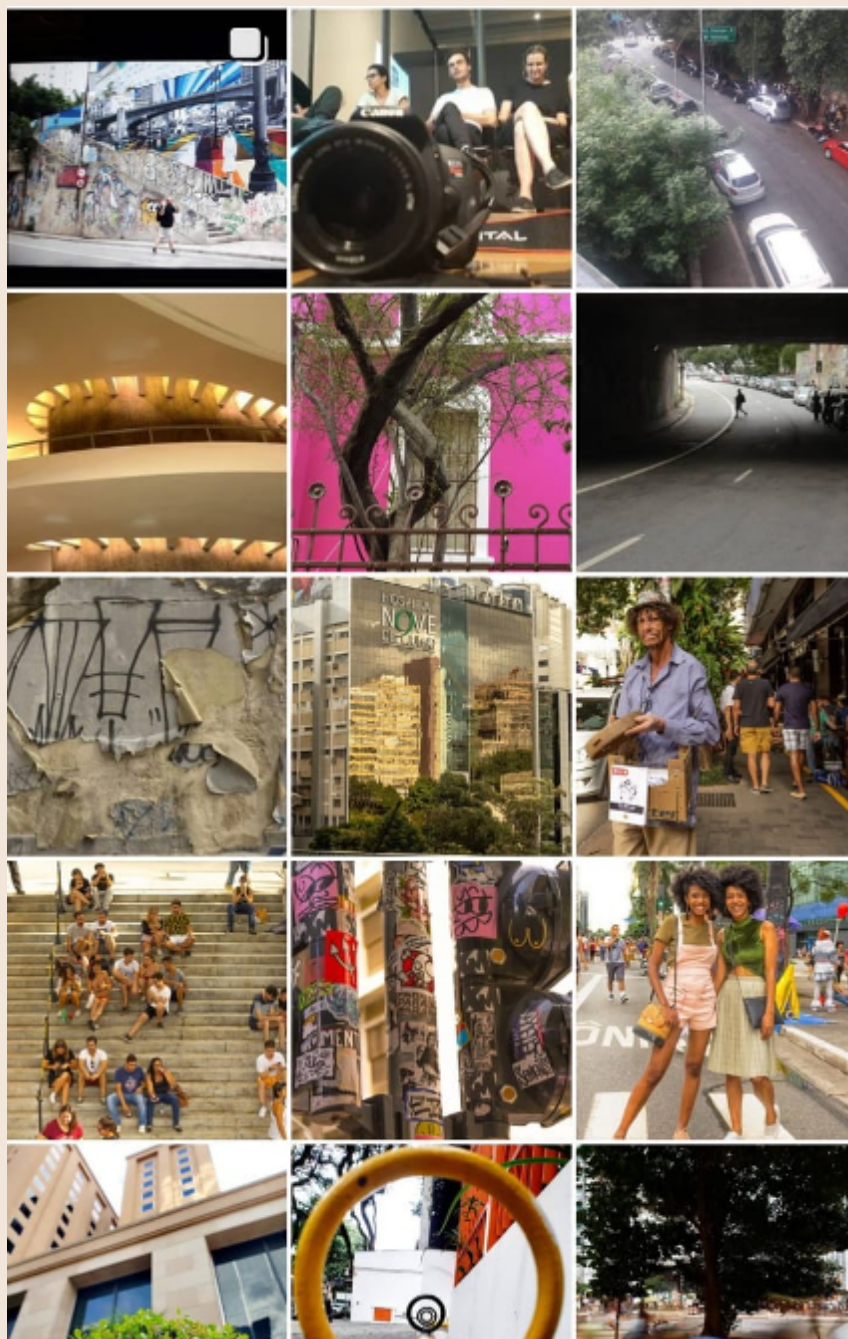
#flaneurpaulistacultural
Créditos: aleatórios.



#flâneurpaulistacultural
Créditos: aleatórios.



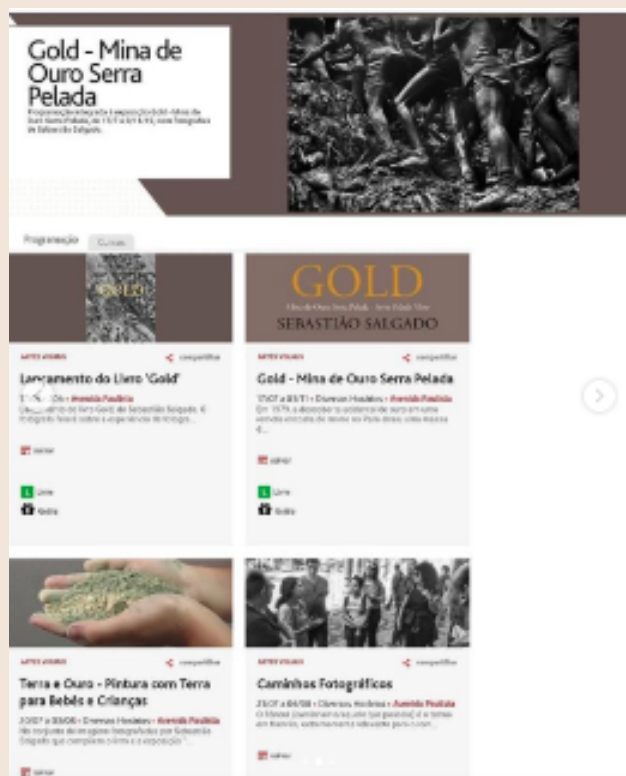
#flaneurpaulistacultural
Créditos: aleatórios.



#flaneurpaulistacultural
Créditos: aleatórios.

OFICINA 3

Caminhos Fotográficos



Cartaz de divulgação digital



Abertura da exposição de Sebastião Salgado.
Crédito: Bruna Queiroga



NOTAS



Sesc Paulista
Avenida Paulista, 119



28 de julho, 04, 18 e 25 de agosto de 2019.
10h às 13h.



8 inscritos.
Perfil dos participantes: 18 a 60 anos, estudantes universitários,
fotógrafos experientes e iniciantes, aposentados, casal de turistas.



4 saídas.



Rotas:



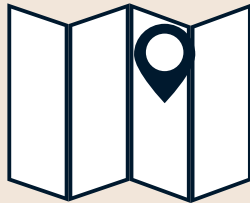
28/07



04/08



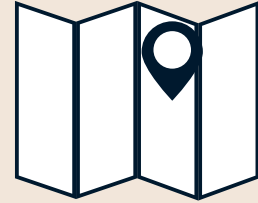
18/08



Rota aleatória
pela Av. Paulista



25/08



Rota aleatória
pela Av. Paulista

Oficina 3 | Caminhos Fotográficos

Do cenário. Última oficina das caminhadas fotográficas: julho de 2019. Estava atrelada à exposição do fotógrafo Sebastião Salgado, *Gold - Mina de Ouro Serra Pelada*. Aconteceu no Sesc Avenida Paulista e dessa vez ministrei sozinha. Da mesma forma que as outras oficinas, não havia critérios de participação exceto pela maioria. Com 30 minutos de antecedência as pessoas poderiam se inscrever. Foram quatro saídas nas manhãs de domingos, pelos arredores do Sesc Paulista. Diferente da oficina anterior, começamos, dessa vez, pelo final da Avenida Paulista, próximo ao Metrô Paraíso.

Aconteceram aos domingos pela manhã. No primeiro dia, algumas pessoas já aguardavam em frente ao prédio antes de abrir quando eu cheguei. Passei pela portaria e fui direto para a sala no oitavo andar, onde aconteceriam outras oficinas no mesmo dia. O ar-condicionado climatizava um ambiente diferenciado da rua, muito perceptível já que o dia estava ensolarado e prometia ser quente. Bem diferente do prédio antigo da caminhada que fizemos no centro de São Paulo, onde as janelas eram bem grandes que permitiam a entrada o sol suave, rebatido pelas árvores do fundo, e um ar fresco.

O prédio do Sesc Paulista é todo envidraçado nos seus 17 andares, e possui um terraço com mirante, motivo de longas filas todos os dias. Os andares foram construídos com a ideia de visibilidade de dentro para fora e fora para dentro, inclusive nos espaços de aulas. Da sala envidraçada do oitavo andar com luz artificial, alguns objetos tapavam a vista, mas ainda assim era possível ver parte do entorno do edifício, mas não ouvir: alguns prédios bem altos com arquitetura atual se mesclando com os casarões antigos; a antena bem grande visível de várias partes da cidade; e ainda era possível ver um pedaço da avenida.

Arrumei a sala com o computador, mesa e cadeiras dispostas em meio círculo. As pessoas se inscreveram na recepção e foram encaminhadas para o local. Entrando, escolheram aleatoriamente seus lugares. Os primeiros a entrarem, eu já os tinha visto na fila lá embaixo. Foram Lucas e João. Jovens na casa dos 20 anos, entraram, sentaram próximos à porta, e aguardaram. Depois chegaram Luís e Karlis, ocupando o meio, também os vi lá fora. Depois o restante dos inscritos foram pegando outros

lugares. Eu estava na sala organizando o material eletrônico, computador e monitor, e assim que todos ocuparam seus lugares perguntei se gostariam de se apresentar dizendo seu nome, sua relação com a fotografia, qual objetivo buscavam com a oficina. As falas iniciaram por Juliana dizendo ter suas inseguranças de fotografar sozinha na rua e se considerar amadora, iniciante, que investiu em equipamento e gostaria de ter mais experiência fotografando na rua. Depois foi a vez de Maria e Emmanuel, um casal de turistas brasileiros, ela jornalista já tinha certa intimidade com a fotografia, ele entusiasta da fotografia analógica, mas levaria o *smartphone* para registro também. E, então, Karlis, que fotografa há muitos anos, e Luís, que a fotografia é uma prática recente. Priscila, universitária, iniciante na fotografia, conhecedora de fotografia de celular, nas palavras dela, e gostaria de saber o que conseguiria fazer na caminhada. Rodrigo, fotógrafo, buscando mais repertório com oficinas e gostaria de aproveitar uma caminhada dominical. Lucas, disse que se interessou pela oficina por estar em busca de aprender algo em fotografia e convidou seu amigo, João, para acompanhá-lo, já que faziam muitas atividades juntos. Era domingo e João havia se animado a ir junto, mas não era de falar muito, apesar de ter insistido para que o amigo se apresentasse. João não quis falar. Perguntei se ele gostaria de se apresentar, mas acenou com a cabeça, num gesto negativo, e pareceu satisfeito com a apresentação dada pelo amigo.

Começamos a conversar sobre técnicas fotográficas, no sentido que não seria nosso foco discutir sobre equipamentos, mas se houvesse alguma questão acerca do tema poderíamos discutir em grupo. Precisávamos conhecer quais aparelhos cada um havia trazido pela questão de afinidades tecnológicas, para as projeções. Nas oficinas não há uma determinação preestabelecida sobre equipamento, cada um usa o que lhe parece adequado, damos ênfase nas perspectivas, no olhar.

As pessoas, em geral, gostam desse momento, falam com entusiasmo de suas câmeras. Uma ou outra não acredita que conseguirá fazer fotos com um *smartphone* que possam acreditar satisfatórias para si mesmo. Nessa oficina, havia os que tinham câmeras *reflex* digitais, analógicas e ainda *smartphone*. Priscila, que levava um celular, disse se sentir um tanto inibida com a aparelhagem dos outros, mas ainda assim decidiu realizar sua primeira produção fotográfica em uma caminhada. Ainda perguntou o que era fotografia analógica, ao que André e Emmanuel prontamente

explicaram mostrando suas câmeras. João apresentou sua câmera compacta sem grandes demonstrações: tirou do bolso, mostrou e guardou novamente.

Havia tempos eu não via alguém usar uma dessas em alguma caminhada fotográfica, a preferência é por *reflex* ou celular *smartphone*. Me lembrei que, sem recursos, usei um celular de *flip* - que não tem tecnologia *touchscreen* nem permite aplicativos - para registrar uns dias que caminhei sem rumo pelas ruas de uma grande metrópole, e como as pessoas não entendiam porque não levei ou comprei uma câmera “boa” para fazer as fotos. Pensei se João se inibiria, como a outra jovem, ou se ele tinha já uma preferência estética da mesma forma que escolhi na minha viagem.

Da caminhada. Com o conhecimento do trajeto e todas as combinações para o retorno à sala, saímos para a caminhada. Fizemos dessa forma todas as saídas, exceto na última em que antes de sairmos, eu já havia programado de subirmos até o último andar para desfrutar a vista do mirante. É um ponto turístico bem disputado, é necessário pegar uma senha pois há limite de lotação. De lá, a Avenida Paulista fica visível do início (Metrô Paraíso) ao fim (Metrô Consolação), sentimos o sol e o vento mais fortes. A referência às estações de metrô é porque na Avenida Paulista são pontos de marcação de localização.

Sugeri que fôssemos pelas escadas, mas a maioria preferiu o elevador. O prédio do Sesc Paulista é todo vertical, conceito arquitetônico diferente da maioria das unidades de São Paulo que funcionam com áreas mais abertas onde as pessoas podem circular ao ar livre. No nosso caso, aguardávamos um elevador que possui tecnologia com cálculo de probabilidade de lotação por chamada de andar. Com o tempo de espera grande, alguns foram de elevador e outros por escada.

Com o grupo dividido, aguardamos até que todos estivessem reunidos. Enquanto isso, uma cena inusitada: um morador da vizinhança aos berros com um grupo de bateria que se apresentava em frente à entrada do prédio. O homem reclamava que o barulho incomodava sua mãe acamada. Enquanto nos reuníamos novamente, alguns acompanhavam o desenrolar da discussão direitos públicos x direitos privados. O som tornou-se um motivo de discussão já há muito na região, desde o fechamento para automóveis na Avenida Paulista e liberação para passeio de pedestres aos finais de semana. A avenida inteira tem bandas musicais ou músicos solitários, cada esquina encontrou um estilo.

João, desinteressado da discussão, já havia começado a fotografar o saxofonista com a partitura à sua frente. Vimos depois o enquadramento em sua foto: o estojo do instrumento atrás, no chão encostado na parede e uma sombra generosa de um saxofonista de tênis aparecendo sem mostrar a cabeça.

Nossa rota seguia primeiro sentido Paraíso, início da Avenida Paulista. O grupo achou interessante explorar por aquelas ruas, pois, via de regra, a preferência do dia a dia é pela avenida principal. Para os participantes que vieram de outra cidade, sair da rota turística foi uma boa escolha. Para os que moram na região, foi como observar os acontecimentos que não se observam por costume. Nas fotos, isso apareceu nas imagens com as flores que despontam por ali em meio a tantos prédios ou as construções que sempre aparecem, mas nunca se sabe exatamente como é. Quem mora na região, relatou que gostava mais de determinado prédio ou que nunca havia reparado muito em outro, muito menos reparado nas flores e árvores.

O sol subia e a gente seguia. Contornamos pela rua paralela de trás, para terminarmos na Avenida Brigadeiro Luís Antônio e retornar. Até lá, encontramos ruas tranquilas, algo que mesmo para um domingo naquele bairro era diferente. Passamos por uma praça, onde havia árvores grandes, uma construção de onde era possível ver parte de um viaduto. Lucas e João foram os primeiros a chegar e os últimos a sair.

Fazer uma caminhada em grupo predispõe durações diferentes. Por mais que tenhamos um horário a ser cumprido, cada pessoa tem sua duração de observação, é aleatório. Por mais que o trecho esteja previamente definido, não há qualquer indicação de onde vamos parar e quanto tempo vamos ficar em determinado lugar. Uma cor, uma forma, um som que chama atenção para uma pausa. Ninguém diz que quer parar ou seguir, simplesmente o fazem. Um se movimenta para caminhar, os outros acompanham, se revezando, sem combinar, no comando.

Esses momentos de movimentação são quando surgem as conversas. Conversei com todos durante o trajeto. Sobre seus trabalhos, seus estudos, suas leituras, sobre as curiosidades que surgiram referentes à minha pesquisa em fotografia, sobre alguma dúvida técnica, sobre as curiosidades e conhecimento que eles tinham sobre São Paulo. A cidade tem muito a nos contar de sua história nessas caminhadas.

O mais concentrado era João, não nas conversas e sim na prática fotográfica. Minha tentativa de diálogo com ele foi frustrada pelos rápidos acenos de cabeça para

confirmar ou negar algo. Notei que muitas vezes ele nem apertava o botão da câmera para fazer a foto, apenas observava pelo visor ou pela tela. Não consegui saber, no momento, se já era um hábito ou uma descoberta de como observar o mundo. Porém, confirmado como descoberta depois. Lembrei-me de um comentário do cineasta alemão Win Wenders, no filme *Janela da Alma*, sobre ver o mundo em *frames* através do formato dos seus óculos. Algo que ficou perdido, mas marcado na minha memória.

Seguimos, e a relação de João com o grupo era apenas ouvir e acompanhar, poucas palavras trocadas com seu amigo que por vezes fazia a ponte de conversas entre ele e o grupo. Enquanto atravessamos um viaduto, passava uma nuvem fina que parecia ter nos acompanhado no trajeto. Tomei uma foto quando a avistei no espaço que se abriu entre as ruas revelando uma luz clara que os prédios antes abafavam. Tenho particular interesse pelas nuvens, elas carregam uma mensagem passageira, ainda que seja a chuva. Fazem pensar no efêmero.

Chamou atenção que esse mesmo tema também apareceu nas fotos de João. No retorno à sala, projetamos as imagens de quase todos. A dinâmica era a pessoa escolher as fotos que mais gostaram e contar um pouco como foi durante a captura e o porquê das escolhas ou propor questionamentos. Porém, devido a incompatibilidade de equipamentos, alguns não conseguiram mostrar sua produção. João pareceu um pouco frustrado, ele disse a seu amigo que queria ter mostrado as fotos. Combinamos que poderiam me enviar por *e-mail* e eu publicaria no perfil do *Instagram* que criei para o resultado fotográfico da caminhada (@flaneur_audiovisual). Assim foi feito.

Maria e Emmanuel estavam passando férias em São Paulo e decidiram participar por um dia da saída, com a intenção de conhecer a cidade por outros caminhos. Eles já conheciam a cidade paulistana, “mas é sempre bom conhecer mais um pouco, por ângulos diferentes”, disseram. Eles levaram câmera analógica de filme 35mm, câmera reflex digital e *smartphone*. O mais interessante seria pensar que, se ninguém dissesse quem são os turistas do grupo, ninguém veria diferença no comportamento. Estavam todos procurando suas fotos.

Do compartilhamento. Na semana seguinte, resolvemos melhor a transferência das imagens. O objetivo era ter uma edição mais imediata do que aguardar o tempo de rever as fotos depois. João levou seus cabos corretos para transferir as imagens e ele mesmo se prontificou a ajustar o material para projetar. Não disse nada, apenas sorria. Exceto quando Lucas ressaltou que o prédio

fotografado era o da sua avó, João confirmou com um sim. Suas fotos eram tecnicamente simples, buscavam detalhes e também uma visão de quem olhava quase o tempo todo para cima: as copas das árvores, a nuvensinha que passa no céu ensolarado, as varandas do prédio da avó, onde ele mora. As imagens transmitiam o silêncio e a tranquilidade que ele carregava na sala e na rua. No último encontro, Lucas nos disse que João havia criado um perfil no *Instagram* e pretendia continuar fotografando, e planejava fazer mais saídas pelo bairro.

Priscila e Erika, as mais jovens do grupo, e iniciantes na fotografia. Priscila disse ser sua primeira participação em uma atividade como essa. Erika, era a segunda, participou da primeira oficina no centro, e disse ser também a primeira vez numa saída fotográfica. Ambas com o *smartphone*, mas Erika preferiu utilizar mais a câmera *reflex* digital, como da outra vez. Interessante ver as impressões visuais de quem participa das caminhadas pela primeira vez sem muitas noções técnicas. A preocupação com a parte técnica acaba tirando um pouco a atenção, não pela dificuldade, mas pela preocupação em, talvez, atender um determinado tipo de imagem que considerem padrão.

As pessoas com mais idade, ao contrário do jovem João e seu silêncio intimista, apresentavam um vigor na caminhada que entusiasmou o grupo. Eles são profissionais de caminhadas fotográficas, acompanham várias, conheceram muitos lugares por causa disso. Compareceram com nosso grupo todos os domingos, sem atrasos. Apresentaram imagens coloridas, com movimentos. Karlis tem um olhar de quem está pulsante com a cidade e ele não cansa nem de caminhar nem de fotografar. Assim como Luís que esteve atento a tudo, a todas as conversas e interessado no trabalho de todos.

Foram quatro domingos matinais, com diferentes trechos pelo entorno do prédio. O relato foi baseado principalmente na caminhada do primeiro dia, afinal as outras saídas acabaram por reforçar minhas primeiras impressões. Variamos os caminhos, mas a dinâmica de interações entre o grupo, e entre o grupo e as ruas, permaneceram até o final.

Alguns apareceram esporadicamente, mas a maioria acompanhou até o último dia. Dos que compareceram e tiveram fotos postadas foram treze participantes aos quais agradeço pelo compartilhamento de suas visões de mundo: Karlis, Luís, João, Lucas, Juliana, André, Maria, Emmanuel, Priscila, Rodrigo, Erica, Uelton e Fabio.



Registros fotográficos.
Oficina 3



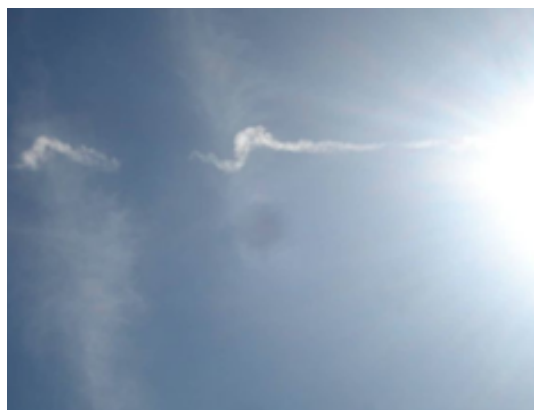
Mirante do Sesc Paulista.
Crédito: Bruna Queiroga



Prédio Sesc Avenida Paulista..
Crédito: Bruna Queiroga



Nuvem no céu da Avenida Paulista.
Crédito: Bruna Queiroga



Crédito: João



flaneur_audiovisual ▾ ⊕ ≡



35 Publicaç...
24 Seguidor...
10 Seguindo

flaneur audiovisual



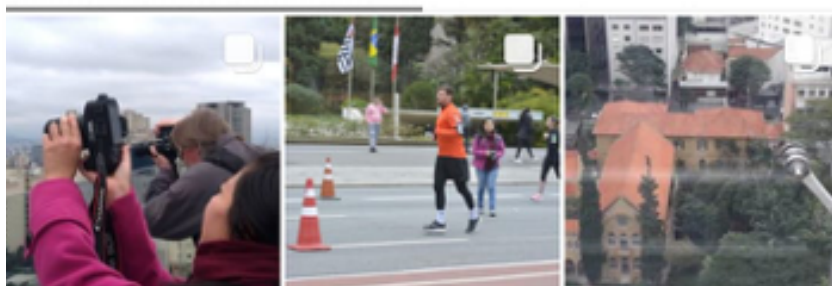
Editar perfil



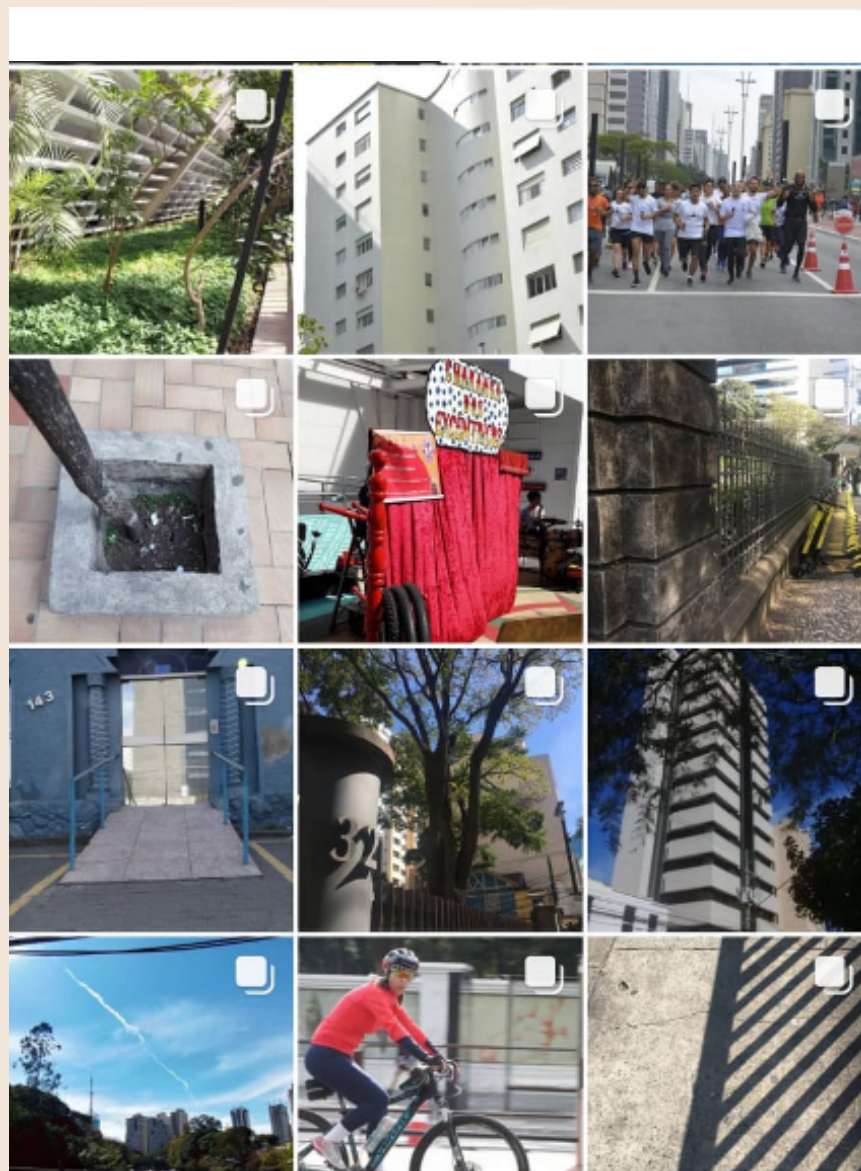
2021 40tena



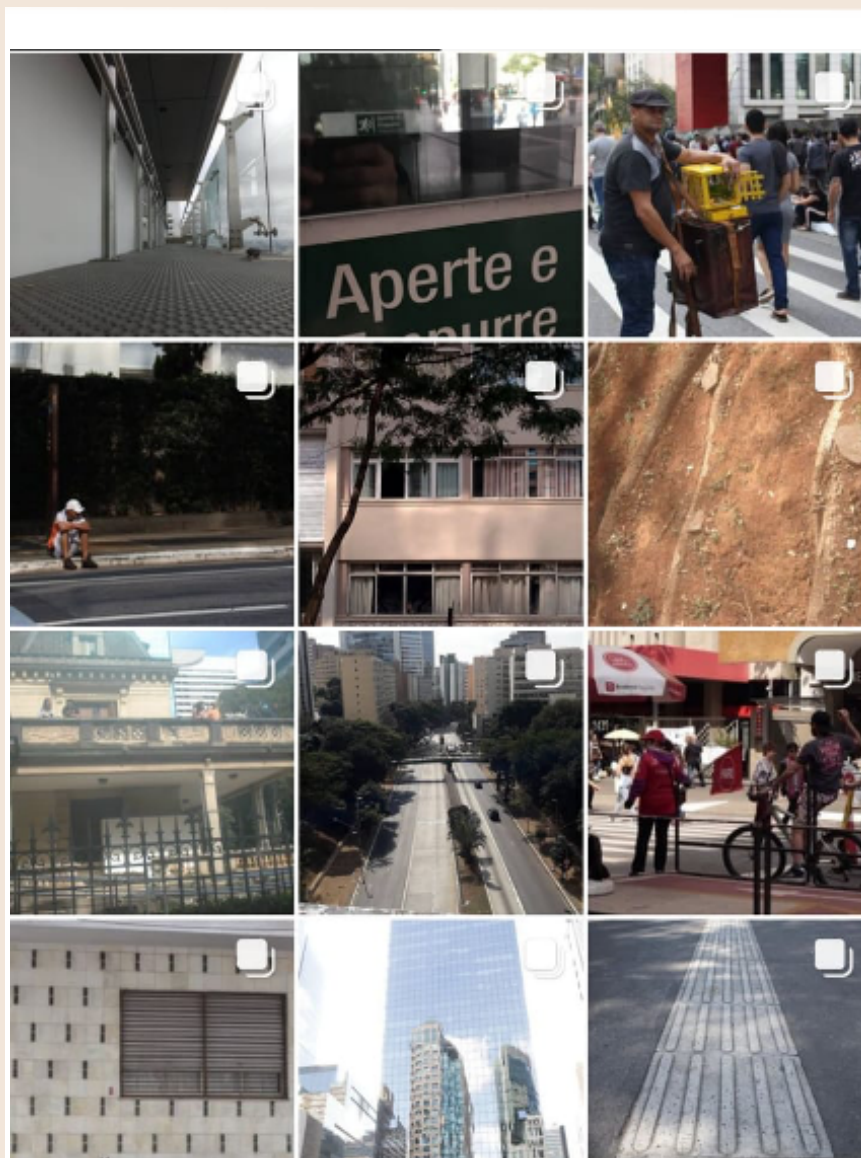
Novo



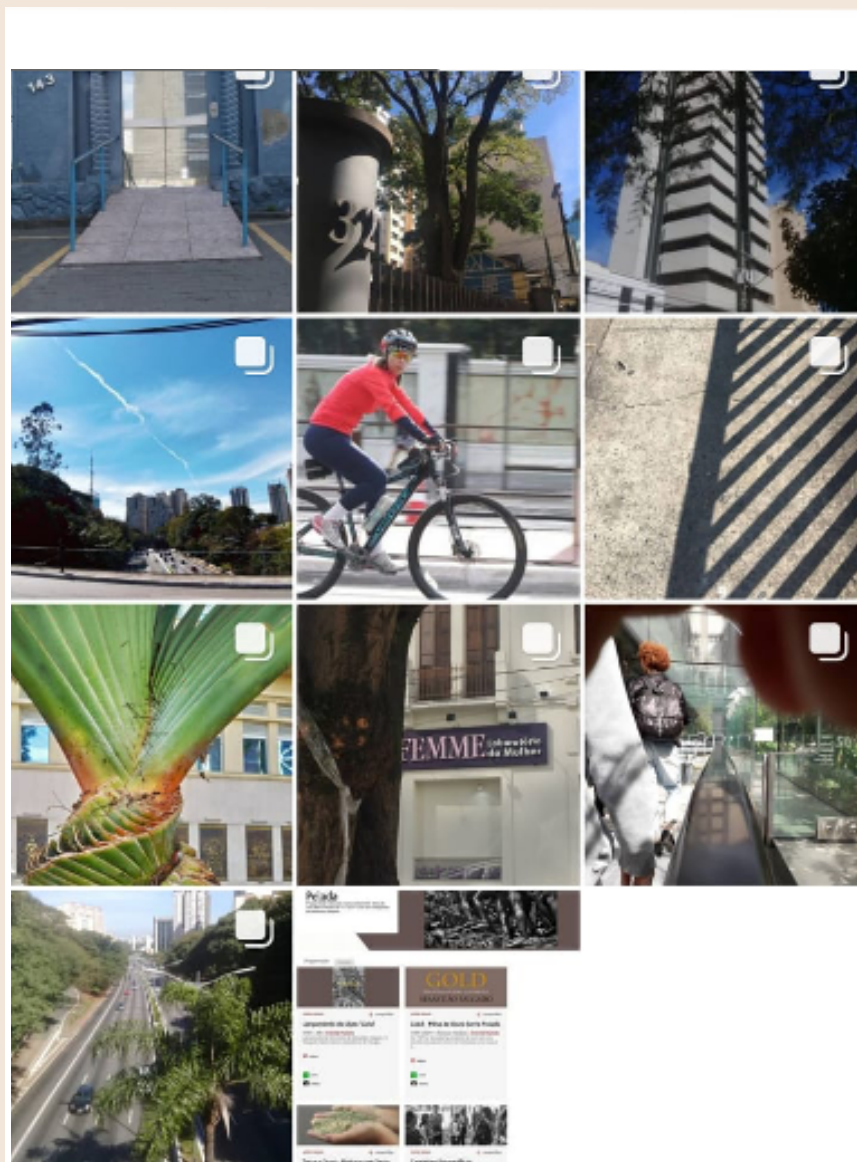
Página da oficina Flâneur Audiovisual, no Instagram
Créditos: aleatórios



Página da oficina Flâneur Audiovisual, no Instagram
Créditos: aleatórios



Página da oficina Flâneur Audiovisual, no Instagram
Créditos: aleatórios



Página da oficina Flâneur Audiovisual, no Instagram
Créditos: aleatórios

Conversas sobre fotografia *mobile*¹

Ricardo Rojas | Fotógrafo brasileiro publicitário e articulador do Mobile Photo Festival

Dezembro de 2017

- Ricardo destaca as diferenças da fotografia de filme, digital e celular:

“Na fotografia de filme a autoria se perde, pois o fotógrafo é responsável até a revelação, a partir daí é operacional. Na transição da fotografia digital para o celular, com muita informação circulando, muita gente olhando o que a gente faz, as pessoas passam a fotografar com mais cuidado.”

- Sobre o tipo de fotografia com celular:

“É tipo de foto para consumo, sobre comportamento, muita venda de mídia, as redes sociais aumentando querem coisas reais. Os responsáveis pela popularização desse tipo de fotografia foi o Instagram, entre 2011 e 2012, principalmente, com iPhone 3GS, um *smartphone* ‘de verdade’ por ter mais qualidade de imagem. O Instagram promoveu um concurso em que os finalistas participam da publicação de um livro.”

“[Em termos gerais] no Facebook vídeo é texto, e a fotografia é a palavra, tudo categorizado pelo algoritmo.”

“No concurso, os jurados avaliam o qualidade do conteúdo [imagético], pela relevância do material, considerando as fotos que fogem um pouco desse padrão visual do Instagram, que não é uma referência clássica. O pesquisador Lev Manovich encontrou um padrão visual no Instagram similar aos da revista Kinfolk, com um apelo minimalista. Esse estilo foi copiado por muito tempo. Mas também tem o comportamento que tem a ver com os costumes, os chineses, por exemplo, fazem muitas *selfies*, moda para se diferenciar, chamar a atenção.”

¹ Imagens fotográficas captadas por plataformas móveis, por exemplo, celulares e tablets.

- Sobre o fotógrafo de imprensa:

O Flamob – Festival e Prêmio Latino Americano de Mobgrafia, teve em 2016 sua primeira edição sediada em São Paulo trazido pelo Mobgraphia. Em 2014, na Copa do Mundo de Futebol que ocorreu no Brasil, fizeram toda a transmissão de imagem dos jogos por *smartphones*, feito até então inédito. O grupo também chamou a atenção mundial por um de seus integrantes ser deficiente visual. Mais do que um concurso anual, seus fundadores pretendem ser uma rede que promove e educa pela fotografia, por meio de projetos sociais que envolvem exposições fotográficas. Este tipo de concurso já existe em vários países: Estados Unidos, Canadá, México, França (“o mais importante”), Rússia, Áustria (“o país ‘hipster’ no Instagram”).

- Sobre a finalidade da fotografia mobile:

“Para as fotografias do universo digital, no concurso o prêmio maior é estar na parede, porque as pessoas dão muito valor, porque materializa [a foto]. O acervo da Mobgrafia, por exemplo, está guardado [em um depósito físico].”

Sandra Pagano (Sandra Moreira) | Fotógrafa brasileira, ganhadora do concurso do Instagram 2016

Dezembro de 2017

Começou a fotografar com celular em 2011, com um Samsung chat GT. Em 2016, começou a participar dos concursos do Flamob, com fotos de paisagem. Em 2017, participou com o Flamob, com um documentário finalista. O jeito de fotografar com celular mudou: “arrisco mais, a câmera inibe, o celular dá liberdade, as pessoas ficam mais tranquilas. Passei também a observar outros fotógrafos, e ver como a luz se comporta.” No mesmo ano, foi segundo lugar em um concurso de fotografia de celular, na Argentina, com uma foto preto e branco. Notou que precisava trocar de aparelho — para um S4mini Galaxi — devido ao uso de aplicativo com *open camera*, já que a câmera nativa não era suficiente. A câmera digital ela usa para outros trabalhos.

Seu objetivo é “chegar em várias paredes”: “a foto nasce quando impressa”. Seu modo de observar a própria produção, “o caminho que está indo”, é imprimir as fotos que publica no Instagram, cerca de 300, espalha todo material para análise, visando que a foto que a levar para final, possuirá materialidade, tamanho grande, “que traz um impacto visual”. Para o concurso do Instagram, trocou o aparelho devido a limitação técnica: “a fotografia quem faz é a gente e não o aparelho, mas há problemas técnicos como baixa resolução, pouca memória, não aguentar foto em movimento, não era a proposta, sem acesso à internet não dá para postar no Instagram”.

Em 2016, participou do concurso “No Mirror”, com um ensaio, e em 2017, foi convidada a publicar sua foto na publicação em livro do Instagram, com editora de Londres, sendo apenas ela e mais um convidado entre os participantes brasileiros. Para ela, nos concursos, a concorrência é grande, o individualismo é acentuado, “o Instagram é dominador para agregar pessoas, é muito grande, é viciante”. Para estar sempre entre os finalistas dos concursos, diz: “arrisca coisas diferentes, estuda, observa, conhece outros fotógrafos, e acima de tudo é ter um bom olhar, tem que gostar, a cobrança é maior, tenho obrigação de fazer cada vez melhor”.

Penna Prearo | Fotógrafo brasileiro

Dezembro de 2017 – Visita à exposição Fotografia Pequenos Formatos Grandes Formatos, Galeria Lombardi, São Paulo, SP.

Fotógrafo desde 1972, Penna Prearo diz que seu trabalho fotográfico passou por muitas mudanças de ferramentas ao longo do tempo. Antes tinha o controle de todo o processo, mas como digital, as mudanças são muito mais velozes, perde-se o controle. Para ele, não há sentido na discussão filme *versus* digital, que ronda os ambientes de fotografia, “é uma discussão bizantina, porque o profissional apenas se adapta [à tecnologia]”.

Muito envolvido com fotografia na cena musical, fez capas de disco de Tim Maia, Elis Regina, e fotos acompanhando uma viagem de Milton Nascimento. Além da música, suas obras autorais, são inspiradas no cinema, na dança e no cinema, e também “na história do anjo caído que sempre me acompanha”. As fotos precisam de um olhar atento para identificar os elementos que surgem na imagem psicodélica, intituladas como filmes de ficção científica, diz ele: *Tribunal das pequenas alterações*, *Cartografia do andarilho*, *Carrossel para um Kubrik solitário*, *Telômios em Atlantis*, *Jornada do alumbramento de Apollo*.

Ele explica que seu “*modus operandis*” é o mesmo, mantendo o estudo de cor, textura, e, principalmente, as interferências: “a diferença é que hoje uso aplicativo [ao invés da interferência em processo de laboratório químico]. Há apenas um ano faz uso do “espertofone” — assim se refere ao *smartphone* —, adaptado com um “tripé de mão” para fixar melhor o celular, Motorola G4Plus, nas mãos, que treme devido o acometimento ao mal de Parkinson.

Prearo mostra com cuidado e carinho suas impressões, feitas a partir do “espertofone”: “o papel fine art traz o que preciso para ver bem [o trabalho]. É preciso imprimir, inclusive em livro, o trabalho autoral, mas o objetivo final é a parede”. Sua *flânerie* é feita a partir do banco do carona do carro, e diz: “deve-e fotografar todos os dias, esse é o trabalho”.

Daniela Picoral | Fotógrafa brasileira especializada em casamentos e família

Mai 2017

Daniela Picoral explicou o funcionamento do Instagram como portfólio profissional. As opções que o aplicativo oferece às páginas profissionais são voltadas à exploração de algoritmos, escolhendo categorias, e análises de acessos. Ter uma página com a finalidade de mostrar o trabalho para conquistar potenciais clientes é um trabalho que exige muita dedicação para acompanhar os tipos de interações, que estão sempre mudando, e ao mesmo tempo, manter-se fiel a seu nicho de trabalho.

Para uma página atrativa é preciso organizar a forma de visualização, que sempre tem algum tipo de tendência, os horários para cada tipo de postagem, e interações reais com o público, mas é preciso também ter outros canais, pois dificilmente consegue-se manter o negócio com imagem visual, apenas em um aplicativo. Há muita concorrência, então, é preciso estar atento às novidades de recursos que o aplicativo lança. Com trabalho todo feito por equipamento digital, suas fotos publicadas nas páginas de portfólios são captadas em câmeras digitais reflex, pois o equipamento está na avaliação profissional dos clientes também, o celular é usado como apoio para divulgação: “Cada categoria de trabalho que faço, precisa de uma página separada, para organizar o trabalho que mostro a um público específico, além da minha página pessoal.”