
De fotografia a imagem: experiência, produção de sentido e imersão na era do tautismo e da tecnocultura¹

Anelise Angeli DE CARLI²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Este artigo analisa a produção de sentido em imagem na comunicação contemporânea tomando como casos exemplares dois eventos recentes do fotojornalismo brasileiro (fotos de Lucas Landau e Francisco Proner Ramos). No contexto descrito do tautismo (Sfez) e do novo regime de visibilidade do *bios* virtual (Sodré), a função desempenhada pela imagem se atualiza, adicionando a ela a lógica da imersão e fazendo-a despedir-se de vez do papel único da representação. Na esteira da compreensão da fotografia como “catalisadora simbólica” (Barros; Wunenburger), ponderamos a respeito do engajamento provocado pelas duas fotografias em questão, propondo pensar esses casos como “gatilhos de experiência” do fotojornalismo capazes de romper com o tautismo da tecnocultura.

Palavras-chave: imagem; imaginário; fotojornalismo; tautismo; tecnocultura.

Tautismo, tecnocultura e civilização da imagem

As três “metáforas constitutivas” das tecnologias de informação e comunicação (TIC) – máquina, organismo e Frankenstein – dão origem, na proposição de Sfez (2000, p. 26), a três visões de mundo, devido à “invasão” pelas comunicações “das práticas políticas, sociais, culturais e econômicas” (SFEZ, 2000, p. 29). Na primeira definição histórica da comunicação, a representação, o autor aponta que, diante da ascensão da técnica, o discurso da razão é evocado: a máquina é um objeto a ser utilizado pelo sujeito que, logicamente, está apartado dela. É a oposição dualista cartesiana e o modelo de transmissão da Mass Communication Research. Numa segunda esfera, a definição adequada é a expressão: toma-se o mundo técnico como ambiente “natural” da humanidade e, agora, através da metáfora do organismo pode-se pensar o corpo como meio, colocando em igual relação de forças os conteúdos e as condições de expressão dadas pelo meio – própria da perspectiva materialista da comunicação.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, integrante do Imaginalis – Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário; bolsista da CAPES; e-mail: anelisedecarli@gmail.com.

Com ao advento da recente fase das TIC, no entanto, percebe-se um enfraquecimento das duas explicações³ em benefício de uma terceira visão de mundo em que a tecnologia se torna ao mesmo tempo a ferramenta e a possibilidade de comunicação, resumindo-se no famoso conceito do tautismo, criado pelo autor. Nesse momento de intensa tautologia e autismo, a comunicação pode ser definida, afirma Sfez (2000, p. 13) por seu caráter de “verdade totalitária”, em que há uma confusão entre a realidade representada e a realidade expressa.

O papel de mediação social das comunicações se atualiza com o advento das TIC, transformando as relações sociais, explica Sodré (2002), o que define o tempo histórico da tecnocultura. Nesse momento, as práticas de comunica o se confundem com o desenvolvimento das tecnologias que as possibilitam. Para Sodré (2002), com o advento da midiatiza o e de uma nova cultura material, o *bios* midiático – a ordem social da era das telecomunica es – torna-se equivalente ao *bios* virtual, criando as condi es para a ascensão de um novo regime de visibilidade com a estetiza o generalizada das práticas sociais (SODRÉ, 2014).

As perspectivas de Sodré (2002, 2014) e de Sfez (2000) evidenciam uma crítica de acento heideggeriano, em que podemos perceber a questão da técnica como um fen meno essencialmente relacionado ao *ser*, isto  , uma forma de pensamento – poderíamos dizer grosso modo – que dota o mundo de sentido. O desenvolvimento da tecnologia está, então, ligado a formas características de nossa cultura organizar e dar sentido ao mundo, não sendo a questão da técnica sua própria origem ontológica. Considerando que “a essência da técnica [...] não   de modo algum algo técnico”, Heidegger (2007, p. 376) indica que o advento da técnica como modo organizador do mundo moderno está relacionado a uma mudança paradigmática no século XVII e que vem se desenvolvendo desde então. A virtualidade das m dias e a estetiza o das comunica es podem ser consideradas faces contemporâneas da concretiza o dessa ideologia da técnica.

O universo descrito por Sfez (2000) e Sodré (2002) nos parece povoado pelas *hyper-images*, conceito de Pinotti (2017b) para designar o tipo de produ o visual da era da intera o virtual com traços de hiper-realismo que tem seu último grito na

³ Essas defini es são, contudo, apenas conceituas, pois, segundo Sfez (2000, p. 65) as maneiras de pensar as práticas comunicativas coexistem e “se harmonizam”.

imersão⁴. Na cultura visual contemporânea, a função de representação desempenhada pela imagem dá lugar à “presentificação da presença”, pois, segundo Pinotti (2017a), essas imagens funcionam “negando a si mesmas” como “imagens de algo” e se apresentando como sendo a própria realidade que representam. A troca dessas duas noções (de representação para presentificação) não é somente uma operação intelectual *a posteriori*, isto é, uma análise do comportamento das imagens para Pinotti (2017b), a relevância de investigar as consequências dessa atualização está no fato de que altera efetivamente nossa experiência da imagem.

Se estamos convivendo no ambiente desse novo regime de visibilidade guiado pela estetização e pela virtualidade, em que só se propaga a repetição tautológica do mesmo, como a comunicação por imagem se efetiva? Para podermos entender a produção de sentido relacionada à imagem na comunicação contemporânea e pensar no papel da fotografia nesse cenário, vamos lançar mão de dois casos recentes em que o fotojornalismo brasileiro causou impressão internacional e propor leituras do seu modo de funcionamento.

Preto, branco e vermelho

Nos primeiros dias de 2018, jornais do Brasil e do mundo republicaram a fotografia de Lucas Landau (Figura1) após uma polêmica sobre ela tomar conta das redes sociais virtuais. A fotografia foi alvo de inúmeros comentários⁵ que apontaram a cena como uma síntese da problemática relação entre raça e classe no Brasil. A primeira onda de elogios pelo trabalho de “crônica social” do fotógrafo logo deu lugar a uma crítica pela interpretação que tomou o menino anônimo como necessariamente menino pobre. Sabe-se que as características raciais e socioeconômicas são tomadas como equivalentes no país “[...] seja na mentalidade popular, seja no pensamento erudito” (GUIMARÃES, 2012, p. 71), por efeito da colonização, do racismo estrutural e das diferenças de acesso ao mercado de trabalho e à educação formal. Em meio à polêmica, o repórter explicou que estava a trabalho fazendo a cobertura da festa de Réveillon de Copacabana quando presenciou a cena e resolveu registrá-la. Até o momento da grande repercussão, ele não havia falado com o menino ou nenhum responsável por ele.

⁴ VR (*virtual reality*), VE (*virtual environments*) e UX (*user experience*) são termos do mundo anglófilo em grande recorrência nos estudos estratégicos do campo da comunicação.

⁵ Ver washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2018/01/03/the-new-years-eve-photo-that-shook-brazil.



Figura 1: Lucas Landau/Reuters, Rio de Janeiro, Réveillon 2017/2018.

O debate social que se armou ao redor da fotografia do Réveillon evidencia – além da necessária preocupação com a questão racial no país – a força impressionante que a fotografia no campo do jornalismo possui. A foto desobedeceu ao *discurso do mesmo* presente nas coberturas das festas de Réveillon, principalmente em se tratando do litoral carioca, e assim rompendo em parte com o tautismo. Isso em parte porque, apesar de oferecer uma cena diversa do esperado, a narrativa produzida foi tomada a partir das categorias previamente disponíveis aos leitores: as ligações evidentes entre raça e classe no país. Esse processo no qual encaramos um evento singular através de categorias explicativas pré-existentes é a maneira através da qual a cultura funciona e se atualiza, segundo Sahlins (2003).

As questões técnicas da produção fotográfica também, no entanto, tiveram papel essencial para explicar o efeito que a fotografia causou. Como bem explica Machado (2015), o ângulo de tomada tem implicações incontornáveis para o efeito de sentido de uma foto. A visão da cena materializada pela fotografia pronta está em estreita relação com a *tomada de posição* do fotógrafo no evento em que esteve presente. Por estar

contida num corpo posicionado, a visão fornecida por um ângulo específico designa uma presença específica – que está à frente, ao lado ou acima, por exemplo, do assunto sobre o qual narra. A foto de Landau se utiliza de uma forma de composição clássica – como a da foto de Cartier-Bresson no comício em Paris em 1954, para lembrar o exemplo de Machado (2015, p.123). Quando o ângulo de visão posiciona-se lado a lado de um dos elementos dessa oposição, faz com que a fotografia, e, portanto seus futuros espectadores, também *escolha um lado* (MACHADO, 2015). A visão estereotipada que garantiu ao menino a condição de carência social devido à cor de sua pele se posicionou – vejamos bem – *ao lado* dele, pois, no suposto conflito de classe evidente entre ele e os festeiros do Réveillon, os comentários da primeira fase da polêmica evidenciavam a “denúncia” de abandono que a fotografia cronicamente estaria fazendo.

Além disso, o corte que a fotografia opera no espaço é, como explica Dubois (2012), definidor da prática, tanto quanto são as relações estabelecidas entre o conteúdo dentro e fora de campo. Se a legenda, o conhecimento sobre o espaço referencial (praia de Copacabana) e o indício dos jogos de olhar (DUBOIS, 2012) nesta foto dão fortes indicações de que o menino olhava para os fogos de artifício, poderíamos ainda adicionar que, por efeito de completude visual, tendemos a prolongar o espaço da narrativa que circunda o personagem principal. Isto é, o enquadramento pode nos fazer imaginar que a quantidade de pessoas na praia era muito maior do que aquela fatia contemplada pelo quadro. Se passar pela nossa cabeça a ideia de que o menino é como vários outros meninos que existem – e talvez tenha sido isso que motivou os elogios à “crônica” –, ainda assim, contra ela, estarão um número ainda maior e ainda contrastante de pessoas, alheias a ele, comemorando o Réveillon.

Outra fotografia também marcou forte presença na imprensa e nas redes neste ano: a foto que Francisco Proner Ramos fez em abril deste ano da saída do ex-presidente Lula após seu último discurso informando que cumpriria o mandado de prisão da Polícia Federal (Figura 2). A cena resumiu uma manhã de rituais de despedidas organizado pelo Partido dos Trabalhadores em frente ao local histórico da militância de Lula, a sede do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, transmitido ao vivo pela televisão e pela internet. A foto foi publicada nos principais jornais do país e do mundo, como The New York Times, Le Monde, El País, The Guardian e Al Jazeera, além de em milhares de postagens em redes sociais virtuais. Não nos concentraremos aqui na potência política dessa representação, mas é preciso evidenciar que a dentro os

milhares de fotografias e vídeos produzidos nesse evento, a fotografia de Ramos foi a escolhida pelo público, ela “viralizou” na internet, o que nos leva a crer que suas características singulares (ângulo, cores, composição, simbólica) devem fazer parte da explicação de sua propagação.



Figura 2: Francisco Proner Ramos/Farpa Foto, São Bernardo do Campo, 2018.

A fotografia de Lula, do ponto de vista da composição em fotografia, tem seu maior vetor de sentido no ângulo de tomada, pois é ele que rompe radicalmente com a “estabilidade da representação” (PICADO, 2009, p. 144) do fotojornalismo. A altura do ângulo de visão escolhido é a *plongée* total, quando a câmera é posicionada de maneira superior ao assunto fotografado a ponto de criar uma perspectiva verticalizada. A palavra, não à toa, descreve o movimento do olhar que opera um “mergulho” no assunto, a partir de cima, fazendo com que o assunto fotografado “para baixo”. O *plongée* total transforma a perspectiva no que se costuma chamar de “olho uraniano” ou “ponto de vista de Deus”.

Também a repetição de cores nesta fotografia e a miniaturização dos personagens ajuda a dar uniformidade ao elemento numeroso da cena, reforçando a

informação a respeito do ambiente onde se passou o evento (o vermelho que sabemos ser o do partido) e criando uma linha de coerência entre narrativa descrita pela informação verbal e pela visual. Tanto quanto no caso anterior, nosso olhar tende a prolongar para além das bordas da foto a massa de pessoas e reforçar a relação entre duas partes, constituinte dessa cena.

O que há para além de ver?

Para historiadores da arte como Didi-Huberman, o gesto é um vetor de sentido fundante quando pensamos sobre nossa percepção das imagens visuais, pois ele é uma resposta, uma expressão do corpo facilmente reconhecida e, quando reconhecida, impressa de emoção e significado instantaneamente. Tanto que, para Didi-Huberman (2016), a história da arte – e aqui encaixamos a fotografia – pode ser contada como a história [da representação das expressões coletivas] da emoção, tomando a ideia de *Pathosformel* de Warburg. Por mais que haja muitas hipóteses a respeito de como viemos a saber sobre o sentido de certas expressões de emoções, é certo que nosso conhecimento a respeito delas adiciona outras camadas de sentido à fotografia: o menino abismado, com os olhos largos e a boca entreaberta é um pouco de todos nós que já estivemos encantados com algo, paralisados pelo testemunho da maravilha, e essa memória nos diz que esse encantamento traz algo de fragilidade. Mas no caso da foto do ex-presidente, embora a expressão do seu rosto não esteja visível, ela é presumível, pois sabidamente compreendemos a inquietação que deve ser resultado de ter o corpo elevado e conduzido por uma multidão, com o risco da queda pelo desequilíbrio por ação da gravidade e com a falta de firmeza proporcionada pela falta de pés no chão.

A origem do nosso conhecimento do sentido de certas representações visuais está, para os estudos do imaginário (DURAND, 1997), ligada ao conhecimento imediato advindo do corpo contra o mundo. O homem da “civilização da imagem”⁶ reage a esse mundo superpovoado de visualidade com um repertório não muito distante do homem que só tinha as constelações na noite escura e as pinturas nas cavernas: o sistema

⁶ O termo “civilização da imagem”, utilizado por, dentre outros, Aumont (2013), descreve o ambiente (comunicativo) contemporâneo em que se intensifica a produção e a proliferação das imagens (visuais). Esse ambiente é caracterizado pelo termo “cultura visual”, que descreve um processo que começa com a fotografia e desde então tem alterado nossa “visão de realidade”, de tal maneira que se tornou a necessidade de criação de um campo transdisciplinar de pesquisa dedicado somente a isso (PINOTTI; SOMAINI; 2016).

imaginário⁷. A experiência de enfrentar a gravidade, de sentir se mexerem as vísceras, de sentir desejo: esses reflexos do corpo dão origem, na teoria durandiana (1997) a três ordens simbólicas que se materializam em práticas narrativas, ou práticas de criação de sentido, e, assim, dão a ver visões de mundo que as constituem⁸.

Essa perspectiva evidencia a necessária participação ativa do sujeito para a construção do sentido, não somente de sua faceta ‘mental’. Como explicam Barros e Wunenburger (2015), o simbólico é condição para o acontecimento da imagem, não um atributo dela. Isso porque a experiência se realiza não na superfície fotográfica ou na mente isolada do espectador, mas no espaço relacional que se instaura a partir do momento em que as formas representadas são percebidas pelo sujeito e criam o espaço no qual ocorre a experiência estética. Logo, podemos estabelecer uma diferença inicial entre o que é percebido e aquilo através do qual a percepção acontece, isto é, a obra de arte (ou a fotografia) e o objeto estético (a porção experienciada da obra)⁹. Parece-nos frutífero aproximar esses dois “objetos” da percepção do pensamento de Durand (1997): enquanto a obra de arte se assemelha ao dispositivo ou mesmo à face superficial (não no sentido pejorativo) da criação, o objeto estético estaria, em paralelo, junto da imagem simbólica (o sentido vivido, que se desprende da materialidade ao mesmo tempo em que depende dela para acontecer).

Quer dizer que além da memória de eventos da realidade percebida – aqueles que estão disponíveis nesses casos através das legendas e reportagens – também tomamos como ferramentas para enfrentar essas “narrativas visuais singulares” (pois são constituídas de cenas únicas de momentos únicos) o repertório simbólico. Somos chamados a completar com a nossa imaginação os fenômenos que advém do mundo e, percebendo-os à medida que os interpretamos, assim produzindo as realidades em que vivemos, ao dotarmos algo de sentido, temos a possibilidade de viver uma experiência – ou seja, damos caráter de realidade a um acontecimento sabidamente provocado e, por assim dizer, falso. É propor que quando uma narrativa (seja foto, seja texto) se torna pregnante de tal modo, ela inflamou outras áreas ao redor e, com isso, passou de signo para símbolo, provocou imersão, tornou-se, por ativar o simbólico, *de fotografia a imagem*.

⁷ Tomar o imaginário como um sistema é uma proposta de Joël Thomas (BARROS, 2016).

⁸ Poderíamos pensar, como uma “técnica” para Heidegger.

⁹ Essa é uma diferenciação elaborada por Dufrenne (CORREIA, 2017).

No entanto, como acrescenta Sfez (2000), o tautismo do nosso tempo pode ser também definido como uma confusão entre os termos signo e símbolo. A ressalva é extrema importância para os estudos da imagem e do imaginário, pois essa é a diferenciação também feita por Durand (1998). Marcando a diferença dos termos, Sfez (2000, p. 333) adiciona que “[...] não se pode ir do signo ao símbolo, da representação ao simbólico, acumulando-se signos atomizados e lhes atribuindo em seguida um “valor” de símbolo”. Logo, se é o símbolo o animador de sentido que possibilita a interpretação, e aí então o manejo de signos, sobre uma narrativa, nesse ponto de vista, para pensarmos sobre a produção de sentido em fotografia não faz sentido isolar suas características formais ou “esquartejá-las” (BARROS, 2015, p.5) em partes constituintes e, portanto, estruturantes das formas possíveis de se narrar através delas. Pelo contrário, na imagem visual em que “tudo é dado de uma vez” (DUBOIS, 2012), a gestação do repertório conceitual diante de uma foto é súbita, quase se confundindo com a ativação do ferramental simbólico.

Na era da estetização das experiências, os ambientes imersivos, segundo Pinotti (2017b) têm por estratégia anular ou pelo menos enfraquecer os limites entre a realidade e a representação, criando um espaço-tempo comum entre o tempo ficcional e o mundo real e confundindo ainda mais as funções visuais e simbólicas, ambas constituintes, mas com especificidades diferentes, da imagem. Se tomarmos a essência imagética da fotografia, percebemos que ela se comporta de modo não muito diferente de outras irmãs da mesma família, como a narrativa mítica e outras atualizações técnicas da imagem (como a audiovisual). As formas através da qual os conteúdos se transformam em objetos sensíveis – quer dizer, tangíveis – são as mais diversas e, no contexto da cultura visual contemporânea, podem ser descritos pelos imperativos da estetização, da virtualização e da imersão.

Ao compreendermos, na esteira de Barros e Wunenburger (2015), a fotografia como “catalisadora simbólica”, percebemos que todas as vezes que olhamos para uma fotografia, o tempo se reestabelece, é como se a experiência da imagem (de qualquer tipo, mas no nosso exemplo, a visual) torna-se todo tempo em tempo presente (BARROS, 2017). É esse funcionamento que Barros (2015) tem chamado como o comportamento mítico da fotografia, justamente porque ela opera com os recursos da imagem. Pensando no ambiente tecnocultura e em termos que os aprazeria tanto quanto

a fenomenologia, a proposta desenvolvida por Barros (2015, 2017) para o estudo da fotografia como sendo a fotografia um *gatilho de experiência*¹⁰.

Quer queiram narrar uma história de contradições ou de união, em ambos os casos o sentido despertado a partir da fotografia – que em breve vai se juntar a ela – é proporcionado pelo acesso a um ou outro simbolismo, sem que qualquer dos dois seja correto ou mais adequado que o outro. É porque o simbólico se apresenta (e ele pode ter sido despertado pelo aspecto formal da fotografia, dividida ao meio, ou pela leitura do texto, não importa a origem) que surgem as possibilidades interpretativas para dar sentido a essas fotos: divisão?; conflito?; tensão?; união?; escolha de lado?.

A presentificação que define o funcionamento da imagem (visual) da imersividade, como vimos, se desenvolve tendo como molde o simbólico. Quer as representações atendam ou não uma forma esperada, estabilizada, é o relacionamento que ela promove com o sujeito que lhes dá a condição de realizar-se ou não. No caso do fotojornalismo, o ambiente em que as imagens circulam e os valores que são automaticamente transferidos a ela, conferem outras probabilidade para a pregnância simbólica: se o sujeito é simpático ao personagem, se o tema da pauta narrada o preocupa etc. Isto quer dizer que mesmo que a foto de Lula se utilize de um ponto de vista pouco experimentado na experiência cotidiana (mas já conhecido pelo repertório das imagens técnicas que hoje estão disponíveis), esse “conhecimento prévio” pode não ser o suficiente para fazer dessa fotografia uma imagem pregnante, o simbólico pode não ocorrer, pois os sujeitos não vão estar engajados na experiência da imagem. Mas, se pelo contrário, há alguma relação com o tema em questão e alguma empatia (positiva ou negativa) em relação ao personagem, a foto pode dar espaço para a evocação de simbolismos diferentes. Mesmo que o mito não seja de forma alguma biográfico (BARROS; WUNENBURGER, 2015), a experiência simbólica da queda, por exemplo, como afirma Durand (1997) pode instaurar uma constelação de imagens que a enfrenta, a eufemiza ou a transforma em outra coisa. A fotografia de Lula levado pelo povo é uma narrativa produzida por um fotógrafo posicionado literal e conceitualmente, logo suas formas de representação estarão impregnadas de um ponto de vista que pode conduzir o acontecimento de um ou outro simbolismo.

¹⁰ Esse termo tem inspiração na proposta do professor e pesquisador Paulo César Boni, desenvolvida no Grupo de Pesquisa Comunicação e História na Universidade Estadual de Londrina desde 2009 (BONI; TEIXEIRA, 2014). Pensar a fotografia como um elemento disparador do “gatilho de memória” dá origem a uma metodologia tem duas etapas: após uma primeira entrevista, o pesquisador apresenta fotografias ao informante com o objetivo de despertar novas memórias e, assim, detalhar ou acrescentar mais informações sobre o tema pesquisado.

A importância da forma narrativa quando se trata de visualidade é tão importante que seguiremos na questão. Se, pelo contrário, a forma de narrar da foto de Ramos fosse utilizada para construir a foto de Landau, o menino no Rio de Janeiro muito dificilmente teria aparecido como personagem “à margem”, “em face da” multidão. No olhar *plongée* total, em primeiro lugar, sua individualidade estaria quase indiscernível. Se a simbólica esquizomórfica da oposição fosse ativada, poderíamos aqui ver no caso dessa fotografia imaginada, talvez, somente um multidão contra o mar. Se, fazendo um desvio menos drástico, Landau tivesse escolhido outro ângulo de tomada, que olhasse para a cena do lado exatamente oposto, teríamos um menino de costas, de frente para o mar, olhando para o céu cheio de fogos. A foto, essa forma narrativa, teria muito provavelmente despertado outros comentários, mais próximos de um olhar de esperança, encanto, mistério e sagrado, uma simbólica mística.

Várias fotos de Lula foram tomadas no mesmo dia a partir de ângulos diferentes, como os do chão, que o posicionava de frente ou de costas para a câmera. No entanto nenhuma delas encontrou tamanho eco no público – é preciso dizer – favorável ao ex-presidente brasileiro. A forma narrativa que encontrou terreno por concordar com a visão de mundo já em ação, com as suas categorias expressivas dessa comunidade de pessoas, foi a de Ramos.

Quaisquer que sejam os deslances interpretativos, as duas fotografias, de Landau e Ramos, se animam de sentido ao evocarem a dinâmica do um e do múltiplo (BARROS; WUNENBURGER, 2015). Elas utilizam como elemento de composição a forma dos dois elementos opostos¹¹: menino brasileiro e a multidão ou Lula e o povo, as duas mostram de alguma maneira uma dualidade e contradição entre elementos.

Considerações finais

No momento em que nossa relação com as imagens se pauta pela imersividade dada pelo ofuscamento de fronteiras entre representação e realidade (no sentido de conteúdo expressado), poucas narrativas ficam carregadas de tanta potência quanto a combinação própria do fotojornalismo: a metodologia de apuração e os valores do campo do jornalismo junto do poder de síntese da fotografia e das características de narração próprias da imagem. Esses três fatores, alimentados pelas novas regras da cultura visual, rompem com o tautismo, como vimos nos casos das fotos acima, ao se

¹¹ Cujo funcionamento na fotografia já esboçamos em outro lugar (DE CARLI, 2017).

utilizarem de um vetor de sentido próprio da nossa época, a estetização. A estetização é aqui compreendida como o processo através da qual os conteúdos são considerados como elementos dotados de narrativas capazes de evocar o simbólico. Significa dizer que o desenvolvimento das capacidades de expressão e representação da imagem não precisam ser tomado como necessariamente perniciosos, pois, ainda, para dar a eles sentido precisamos do engajamento dos sujeitos como toda narrativa sempre precisou. Os casos exemplares de fotos que tiveram uma grande repercussão nos servem, nesse ambiente superpovoado de imagens, para vislumbrar o modo de funcionamento das imagens hoje. Podemos inclusive pensar que o ambiente de estetização e virtualização amplie as condições de acesso a experiências de imersão – e de simbolismo – para um número maior de narrativas que antes estavam recolhidas a somente algumas partes sobre a qual se podia se falar e ouvir.

Talvez precisemos encarar a imagem da tecnocultura como o menino Zuni sobre o qual conta Lévi-Strauss (2017) que, num misto de astúcia e boa-fé, nos faz perceber que a magia só funciona se o ritual tradicional que reconta o mito for acompanhado de uma encenação deliberadamente produzida para marcar a performance do presente. Pouco importa se as penas que cospe o xamã são mesmo a coporificação do mal retirado do corpo do paciente: as folhas materializam um sistema de crenas de forma tangível e abrem o campo do sensível para a experiência do rito. As penas encenadas são necessárias para a fruição estética da cura. O que o Zuni nos ensina é que não está mais em questão a veracidade ou não dos materiais apresentados da cena do encantamento, mas sim se o sistema através do qual o encantamento se explica é coerente com aquele através do qual ele acontece materialmente.

Transportando esse funcionamento para pensar a fotografia jornalística, ela se torna ainda mais enfeitiçadora por reunir os dois lados dessa lógica imersiva da imagem: ao mesmo tempo em que sintetiza num sistema coerentemente explicado cujas partes compreendemos pelo contrato de comunicação do discurso jornalístico, a forma de encenação e a composição “técnica” dessa imagem atende às exigências do nosso olhar cheio de repertório e do nosso imaginário pronto para se engajar na produção de sentido. Desse modo, se, para Sfez (2000), é urgente que a comunicação se livre do tautismo, isto é, pare de se repetir, talvez narrativas fotojornalísticas singulares e pregnantes simbolicamente mostrem uma maneira possível de *colocar em comum o diferente*.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16ª ed. Campinas: Papyrus, 2013.
- BARROS, A.T.M.P. A fotografia como narrativa mítica. **Anais do 38º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Rio de Janeiro, 2015, p. 1-13.
- BARROS, A.T.M.P. Imaginário: da desvalorização estéril à heurística fértil. In: ROSÁRIO, N.M.; SILVA, A.R. (Orgs.). **Pesquisa, comunicação, informação**. Porto Alegre: Sulina, 2016, p. 221-245.
- BARROS, A.T.M.P. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. **MATRIZES**, São Paulo, v.11, n.1, jan./abr. 2017, p. 1-16.
- BARROS, A. T. M. P.; WUNENBURGER, J.-J. A fotografia como catalisador simbólico – Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v. 38, n. 2, p. 39-59, jul./dez. 2015.
- BONI, P.C.; TEIXEIRA, J.O. A proposta metodológica do uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória. In: BONI, P.C. (Org.) **Fotografia: usos, repercussões e reflexões**. Londrina: Midiograf, 2014, p. 43-65.
- BORGES, A.; FRAGOSO, S. O olhar e a contra-perspectiva. **GeMinis**, v.5, n. 2, 2014, p. 111-128.
- CORREIA, F.C. Obra de arte e objeto estético em Mikel Dufrenne. **ARTEFILOSOFIA**, Ouro Preto, n. 22, jul. 2017, p. 142-153.
- DE CARLI, A. A. Imagem, forma e função: considerações fenomenológicas sobre a fotografia. **Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Curitiba, 2017, p. 1-17
- DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14ª ed. Campinas: Papyrus, 2012,
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- GUIMARÃES, A.S.A. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HEIDEGGER, M. A questão da técnica. **Scientiæ Zudia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-98, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, C. O feiticeiro e sua magia. In: **Antropologia estrutural**. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 167-185.
- MACHADO, Arlindo. Poder e arbítrio do ângulo de tomada. In: **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, p.115-130.
- PICADO, José Benjamim. Do instante ao estado de coisas: formas de estabilidade no discurso visual do fotojornalismo. **Significação**, n. 31, 2009, p. 129-146.

PINOTTI, A. Self-Negating Images: Towards An-Iconology. **Proceedings**, v. 1, n. 9, 856, dez. 2017a, p.1-9. Disponível em: doi.org/10.3390/proceedings1090856. Acessado em: 06/07/2018.

PINOTTI, A. L'écran osmotique: empathie et immersivité. **Journée d'études "L'empathie à l'épreuve de l'interface écran"**, Université Jean Moulin Lyon 3, 6-7 março 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RX5F7XrIXr8>. Acessado em: 06/07/2018.

PINOTTI, A; SOMAINI; A. Um campo di studi transdisciplinare. In: **Cultura visuale: Immagini sguradi media dispositivi**. Torino: Giulio Einaudi, 2016, p. 3-66.

SAHLINS, M. Estrutura e história. In: **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p.172-194.

SFEZ, L. **Crítica da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2000.

SODRÉ, M. **Antropológica do espelho**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, M. **A ciência do comum**. Petrópolis: Vozes, 2014.