

**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E INOVAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**Fernando Gonçalves Rezende**

**DA BENGALA BRANCA À CAIXA PRETA:  
O APARELHO TÉCNICO COMO POSSIBILIDADE DO REGISTRO DA LUZ NA  
CRIAÇÃO FOTOGRÁFICA DO DEFICIENTE VISUAL**

**SOROCABA/SP**

**2024**

**Fernando Gonçalves Rezende**

**DA BENGALA BRANCA À CAIXA PRETA:  
O APARELHO TÉCNICO COMO POSSIBILIDADE DO REGISTRO DA LUZ NA  
CRIAÇÃO FOTOGRÁFICA DO DEFICIENTE VISUAL**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Celso da Silva

**SOROCABA/SP**

**2024**

### Ficha Catalográfica

Rezende, Fernando Gonçalves  
R356d Da bengala branca à caixa preta : o aparelho técnico como  
possibilidade do registro da luz na criação fotográfica do deficiente  
visual / Fernando Gonçalves Rezende. – 2024.  
98 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Celso da Silva  
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade  
de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2024.

1. Fotografia. 2. Fotografia - Filosofia. 3. Fotógrafos - Brasil. 4.  
Pessoas com deficiência visual. 5. Maia, João - Crítica e  
interpretação. I. Silva, Paulo Celso da, orient. II. Universidade de  
Sorocaba. III. Título.

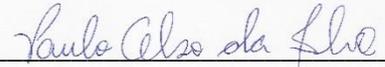
**Fernando Gonçalves Rezende**

**DA BENGALA BRANCA À CAIXA PRETA:  
O APARELHO TÉCNICO COMO POSSIBILIDADE DO REGISTRO DA LUZ NA  
CRIAÇÃO FOTOGRÁFICA DO DEFICIENTE VISUAL**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovado em: 28/02/2024

**BANCA EXAMINADORA:**



---

Prof. Dr. Paulo Celso da Silva  
Universidade de Sorocaba - Uniso



---

Prof. Dr. Jorge Miklos  
Universidade Paulista - Unip



---

Profa. Dra. Miriam Cristina Carlos Silva  
Universidade de Sorocaba - Uniso

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Deus por me guiar nessa trajetória. À Universidade de Sorocaba, Uniso. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela oportunidade de bolsa. Ao Prof. Dr. Paulo Celso da Silva pela incrível orientação, dedicação e paciência nesses 24 meses. Aos professores Doutores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba pelo empenho nas aulas. Ao Prof. Dr. Jorge Miklos pela gentileza de fazer parte da banca, agregando para o desenvolvimento da dissertação, bem como à Profa. Dra. Miriam Cristina Carlos Silva, por todas as observações que deram enorme contribuições ao trabalho e, também, pelas aulas no terceiro semestre, nas quais tive a oportunidade de enxergar a fotografia por meio da poesia. Ao meu coordenador e Prof. Me. Luiz Carlos Rodrigues, pela confiança depositada em mim para fazer parte do LabCom. Do mesmo modo, o amigo Prof. Me. Luiz Guilherme Leite Amaral, por se dispor na revisão do texto. Ao fotógrafo João Maia, pela maciça contribuição desde o primeiro contato em ser a essência dessa pesquisa. À minha esposa, Cléia Rezende, pela paciência e amor. Também ao meu filho, Gabriel Rezende, por se tornar a imagem de motivação para eu seguir em frente. À minha irmã, Ivonete Gonçalves, por cuidar do Gabriel nos momentos da minha ausência, pois estava me dedicando à pesquisa. Bem como meu cunhado, Fabiano Santir, cunhada Jaqueline Lopes e, da mesma maneira, ao Cícero Lopes e a Maria Ap. Lopes, que também cuidaram do meu filho com o mesmo carinho.

A mente que se abre a uma nova ideia jamais  
voltará ao seu tamanho original.

*Albert Einstein*

## RESUMO

A presente pesquisa apresenta resultados de estudos com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo contexto são as práticas fotográficas. Como objeto de investigação, trazemos a fotografia de João Maia, fotógrafo paraolímpico deficiente visual. Assim sendo, para alicerçar nossos estudos e analisar as imagens de Maia, nos apoiaremos nos conceitos flusserianos na obra *Filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Para Flusser, os recursos técnicos são limitantes, e o fotógrafo que não conhece os programas contidos no interior da caixa preta é um funcionário da máquina. Neste cenário, as imagens concebidas se apresentam como código de comunicação que são mediações entre o homem e o mundo. Sendo assim, a presente pesquisa tem como objetivo investigar o uso do aparelho técnico pelo fotógrafo paraolímpico cego, bem como procurar responder se João Maia é funcionário do aparelho fotográfico ou subverte-se dos programas integrados no interior da caixa preta. Para tanto, nos apoiaremos na fenomenologia de Edmund Husserl, Walter Benjamin nos apoia na história europeia da fotografia e, também, acerca da reprodutibilidade técnica. Roland Barthes nos ampara na questão da linguagem fotográfica. No que se refere a percepção dos sentidos de como João Maia cria suas imagens técnicas, nos sustentamos na teoria da Gestalt com Max Wertheimer. Christoph Wulf, nos sustenta em relação ao poder da imaginação que cria uma complexa evolução neurológica humana na qual a fantasia desempenha um papel singular na cognição cerebral. Da mesma forma, no esteio de Norval Baitello Júnior, escolhemos três obras para compreender conceitos sobre a criação fotográfica. A metodologia que optamos para o desenvolvimento da pesquisa foi a qualitativa. Para analisarmos as imagens do fotógrafo paraolímpico, nos apoiamos em sete fotografias que Maia nos cedeu para realizarmos a análise. Fotografias essas que foram concebidas pelo fotógrafo nas paraolimpíadas do Rio 2016 e em Tóquio, 2020. Para esta empreitada, Barthes, Baitello Júnior e Wulf nos sustentará em seus conceitos imagéticos. Apresentamos também a entrevista realizada com Maia, em abril de 2022, para entendermos sua criação fotográfica no sentido auditivo e no tatear da caixa preta na qual podemos evidenciar aperfeiçoamento nesses dois sentidos humano, bem como, João Maia, por meio da percepção, consegue se orientar no espaço-tempo para conceber imagens técnicas. A pesquisa é relevante por tratar das práticas fotográficas de um deficiente visual, cujo resultado nos leva a concluir que a visão fisiológica seria dispensável no ato de fotografar.

**Palavras-chave:** Vilém Flusser; caixa preta; funcionário; João Maia; fotografia.

## ABSTRACT

This research presents results of studies supported by the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel (CAPES), whose context is photographic praxis. As an object of investigation, we bring the photography of João Maia, a visually impaired Paralympic photographer. Therefore, to base our studies and analyze Maia's images, we will rely on Flusserian concepts in the work *Filosofia da Caixa Negra – Essays for a future philosophy of photography*. For Flusser, technical resources are limiting, and the photographer who does not know the programs contained inside the black box is an employee of the machine. In this scenario, the conceived images present themselves as a communication code that are mediations between man and the world. Therefore, the present research aims to investigate the use of the technical device by the blind Paralympic photographer, as well as seek to answer whether João Maia is an employee of the photographic device or subverts the programs integrated inside the black box. To do so, we will rely on the phenomenology of Edmund Husserl, Walter Benjamin supports us on the European history of photography and, also, on technical reproducibility. Roland Barthes supports us on the issue of photographic language. Regarding the perception of the senses of how João Maia creates his technical images, we rely on the Gestalt theory with Max Wertheimer. Christoph Wulf, supports us in relation to the power of imagination that creates a complex human neurological evolution in which fantasy plays a unique role in cerebral cognition. Likewise, based on Norval Baitello Júnior, we chose three works to understand concepts about photographic creation. The methodology we chose to develop the research was qualitative. To analyze the Paralympic photographer's images, we relied on seven photographs that Maia gave us to carry out the analysis. These photographs were conceived by the photographer at the Paralympics in Rio 2016 and in Tokyo, 2020. For this endeavor, Barthes, Baitello Júnior and Wulf will support us in their imagery concepts. We also present the interview carried out with Maia, in April 2022, to understand his photographic creation in the auditory sense and in the groping of the black box in which we can evidence improvement in these two human senses, as well as how João Maia, through perception, manages to orient in space-time to design technical images. The research is relevant because it deals with the photographic practices of a visually impaired person, the result of which leads us to conclude that physiological vision would be dispensable in the act of photographing.

**Keywords:** Vilém Flusser; black box; employee; João Maia; photography.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Judô.....	23
Figura 2 - Vôlei Sentado.....	24
Figura 3 - Goalball.....	25
Figura 4 - Natação .....	26
Figura 5 - Ciclismo .....	27
Figura 6 - Corrida (400 metros).....	28
Figura 7 - Corrida .....	29

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 DOS JOGOS PARALÍMPICOS AO REGISTRO IMAGÉTICO DO FOTÓGRAFO PARALÍMPICO .....</b>	<b>15</b>
2.1 Jogos Paralímpicos ou Paraolímpicos: uma breve história .....	15
2.2 O fotógrafo cego que concebe a luz: processo sensorial e a práxis da fotográfica (caixa preta).....	17
2.3 A distribuição fotográfica do fotógrafo com cegueira.....	21
2.4 Construção imagética: as fotos do fotógrafo cego.....	23
<b>3 PARA (RE) PENSAR A IMAGEM .....</b>	<b>31</b>
3.1 Deficiente visual apresentado segundo a Fenomenologia.....	31
3.2 Mídias primária, secundária e terciária.....	33
3.3 Walter Benjamin: pequena história da fotografia.....	35
3.4 Filosofia flusseriana: caixa preta .....	40
3.5 A reprodutibilidade de Walter Benjamin.....	45
3.6 Conceitos barthesianos .....	50
3.7 Conceitos flusseriano na pós-história .....	55
3.8 Conceitos flusseriano no universo das imagens técnicas .....	59
3.9 Ver e perceber: Qual a alteridade no esteio da Gestalt? .....	61
3.10 Permeando entre a imagem e a imaginação.....	64
3.11 As imagens pelos conceitos Baitelliano .....	73
3.12 Iconofagia: a appetite imagética .....	79
3.13 Evgen Bavcar: a luz e o cego.....	81
3.14 Propagação comunicacional por meio da eletricidade e o serpentear de cabos elétricos.....	84
3.15 Sobre glúteos, cadeiras e imagens .....	86
3.16 As três concepções da verdade .....	92
<b>4 CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>99</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A bengala é um recurso de orientação e mobilidade para pessoas com deficiência visual. Dados os variados graus de visão residual, a bengala utilizada difere em duas cores, neste sentido, a cor branca identifica a pessoa totalmente cega. Posto isto, esta pesquisa parte do interesse de investigar a práxis fotográfica da pessoa com deficiência visual, João Maia, como fenômeno comunicacional. Entretanto, para se chegar até esse recorte, isto é, o desejo de pesquisar usando a fotografia como mote, surge minha própria experiência como fotógrafo, repórter fotográfico e técnico do laboratório de comunicação da universidade de Sorocaba (Uniso) que, em determinados momentos da escrita, se confunde com minha própria trajetória profissional e, também, de que maneira cheguei até fevereiro 2024.

Por fazer parte de uma família na qual a maioria trabalha ou trabalhou no setor industrial, considerei que esse, também, fosse meu caminho profissional a ser percorrido. Ingressei no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) realizando quatro cursos a fim de ingressar na indústria e logo alcancei meu propósito cuja função foi auxiliar de montagem. Em 2006 iniciei o curso superior na Uniso em Gestão da Produção Industrial. O interesse pelo setor industrial no decorrer do curso cresceu e meus planos eram finalizar a graduação de três anos e, eliminando matérias, cursar também engenharia de produção. Em 2009, no último ano do curso, eu e mais 8,4 milhões de trabalhadores, no Brasil, fomos vítimas do desemprego motivado pelas consequências da crise financeira mundial de 2008.

Estava fora do mercado de trabalho, contudo, não descartei em seguir em frente mirando outras oportunidades do setor industrial. Entre algumas entrevistas de emprego sem sucesso, investi em um equipamento fotográfico para me distrair neste período onde estava buscando, incansavelmente, me recolocar no mercado de trabalho. Neste mesmo período, soube de um núcleo de fotografia que iria acontecer na cidade de Votorantim (SP), onde pessoas interessadas na 8ª arte se reuniam, toda quinta-feira, para discutir fotografia e trocar experiências. O encontro era conduzido pelo repórter fotográfico Bruno Cecim, que na ocasião trabalhava em um jornal impresso na cidade de Sorocaba (SP), na função de fotojornalista. Logo no primeiro encontro, Cecim nos apresentou as práticas do cotidiano em fotografar para a mídia impressa e, de imediato, fiquei interessado na possibilidade de desenvolver o mesmo trabalho em um veículo de comunicação. Continuei participando dos encontros e, misturando os conhecimentos dos encontros com a busca autodidata, desenvolvi algum conhecimento técnico e artístico nas práticas fotográficas.

Meses depois, ainda procurando ocupação na indústria, em paralelo, tentava galgar uma possibilidade de ingressar no jornal impresso. Oportunidade que conquistei no jornal matutino, Diário de Sorocaba, no qual pude aprender e desenvolver a prática de fotografar durante sete anos, seis dias por semana nas mais diversas editorias. Do ano 2011 até março de 2017, me dediquei completamente ao fotojornalismo. Neste tempo, em paralelo como *freelancer*, atuei como setorista de Sorocaba e região para agência de notícias Futura Press, quando tive a oportunidade de ter minhas imagens publicadas nos principais jornais impressos e *sites* de notícias em todo o país como, Estado de São Paulo – Estadão, Folha de S. Paulo, G1, Jornal Agora, Revista Veja, jornal Correio Braziliense, entre outros. Tive a oportunidade de ter minhas fotografias vencedoras no Prêmio Jornalístico ASI-Schaeffler de Direitos Humanos, promovido anualmente pela Associação Sorocabana de Imprensa (ASI) em parceria com o Grupo Schaeffler nos anos de 2012, 2013, 2014, 2015, 2016 e 2017.

A partir de 2018 me dediquei exclusivamente à minha empresa de fotografia cobrindo eventos como o Agrishow, a terceira maior feira internacional de tecnologia agrícola realizada em Ribeirão Preto (SP), eventos corporativos em multinacionais, campanhas políticas etc. No início do ano de 2021, surgiu o convite para fazer parte do laboratório de comunicação da Uniso onde, atualmente, sou responsável técnico do estúdio fotográfico, cubro fotograficamente eventos acadêmicos na universidade e também contribuo fotografando pautas para a revista Uniso Ciência que é um projeto de divulgação científica da Universidade para compartilhar com o público o resultado das pesquisas desenvolvidas nos Programas de Pós-Graduação da Instituição. Por meio das fotografias de minha autoria publicadas na revista Uniso Ciência, tive a oportunidade de ter duas imagens premiadas no Concurso Jornalístico e Publicitário da Prefeitura de Sorocaba, na categoria jornal impresso, melhor fotografia jornalística nos anos de 2022 e 2023. Neste sentido, enxerguei uma possibilidade de trazer toda minha experiência fotográfica e desenvolver uma pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura voltada para a fotografia.

Sendo assim, chegamos à pesquisa do mestrado e, como obra basilar, os argumentos do filósofo tcheco-brasileiro, Vilém Flusser (2022), acerca do funcionário do aparelho técnico o qual, na teoria filosófica proposta pelo autor, existe uma graduação em que funcionário e aparelho não estão na mesma hierarquia de importância. O filósofo levantou, a partir desse ponto de partida, a tese de que ao fotógrafo faz necessário ocupar o topo desse organograma para, assim, poder conceber imagens de cunho informativo ou artístico. Caso contrário, o fotógrafo ficaria à mercê dos programas contidos no âmago do aparelho (caixa preta), sendo mero funcionário e obedecendo às ordens dos programas outrora programados pela indústria

fotográfica. Posto isso, a presente pesquisa mostra resultados sobre o manuseio da pessoa com cegueira em relação ao equipamento fotográfico pelo qual cria imagens técnicas, logo, surge o paradoxo: o deficiente visual também pode ser considerado um funcionário, como sugere Flusser?

À luz da filosofia flusseriana, compreende-se que o fotógrafo-funcionário é a pessoa que trabalha em função do equipamento fotográfico. Na prática, o aparelho técnico domina o operador visto que, os programas contidos no interior da caixa preta, direcionam o fotógrafo. Para inverter essa hierarquia funcional, Flusser propõe a subversão do retratista contra os programas no âmago da câmera a fim de buscar os melhores resultados sobre o plano. Neste sentido, temos como exemplo João Maia, fotógrafo paraolímpico que mesmo com as privações oriundas da própria cegueira, alcança resultados próprios no ato de produzir fotografias.

Considerando que em nossa sociedade visual, se acredita que é necessário enxergar para fotografar, Maia nos oferece um paradoxo ao fragmentar o tempo, ou seja, capturar a imagem em frações de segundo. À complexidade de obter resultados fotográficos nas mais variadas modalidades paraolímpicas, temos como temática a caixa preta tornando-se prolongador de órgão. Para tal empreitada, nosso objetivo é compreender a lacuna entre o aparelho-operador, logo, aparelho/instrumento fotográfico-fotógrafo e chegarmos em uma possível resposta à pergunta: Tendo em vista que Flusser aborda o fotógrafo de maneira genérica, que será um funcionário do aparato caso não consiga ultrapassar os ditames das programações, podemos analisar da mesma forma para um fotógrafo cego?

Para chegarmos a uma possível resposta para tal indagação, além de Flusser, apoiaremos-nos também na fenomenologia de Edmund Husserl (2006) para teorizar João Maia como fenômeno comunicacional, pela via das percepções.

Acerca da estrutura da pesquisa, a princípio vamos conhecer a história das paraolimpíadas. Jogos que o fotógrafo João Maia, se destacou mundialmente: Rio, 2016 e Tóquio, 2020. Em seguida vamos entender como o deficiente visual trabalha seus sentidos, tato e audição, para criar imagens técnicas, logo, a sua distribuição/publicação em vários países. Na sequência, trataremos da análise das fotografias que Maia criou munido de aparelho técnico e apresentar os resultados na sua prática fotográfica. Seguimos para a história da fotografia no esteio de Walter Benjamin (2020), teorização da caixa preta (Flusser, 2022) e a reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2020). Entender a alteridade em ver e perceber pela Gestalt de Max Wertheimer (1977), e permear entre a imagem e a imaginação nos apoiando nas ideias de Christoph Wulf (2013).

Posteriormente, compreendemos as correntes teóricas de Norval Baitello Júnior (2005) nos guiando no conceito de iconofagia, ou corpos que devoram imagens. Por fim, chegamos em uma possível análise filosófica e imagética sobre as *práxis* do fotógrafo. Não obstante, que os resultados alcançados por meio desta pesquisa, possam ir além dos muros da universidade e chegar até a comunidade, não só no que diz respeito aos deficientes visuais, mas também no poder público e nas iniciativas privadas a fim, de alguma maneira, incentivar o repensar trazendo maior investimento para esse público. Que tenhamos outros João Maia ocupando-se, não só da arte de fotografar, mas também em qualquer outra área que a pessoa com cegueira queira galgar profissionalmente. A proposta é a de não segregar o deficiente de um modo geral e sim os inserir na sociedade contribuindo para o crescimento das inúmeras áreas do conhecimento. Entretanto, antes de iniciarmos o processo de teorização da presente pesquisa, entender sobre a vida, mas, principalmente, o fotografar cego de João Maia, se faz necessário conhecer como, quando e onde foram e são feitos os jogos paralímpicos.

## 2 DOS JOGOS PARALÍMPICOS AO REGISTRO IMAGÉTICO DO FOTÓGRAFO PARALÍMPICO

### 2.1 Jogos Paralímpicos ou Paraolímpicos: uma breve história

Entre o século XIX para o século XX a prática de esportes entre pessoas com alguma deficiência, foi se tornando comum a partir do momento que a medicina britânica passou a buscar novas maneiras de oferecer aos deficientes mais funcionalidade, logo, melhor qualidade de vida. Em 1944, o Reino Unido inaugurou um hospital localizado em Stoke Mandeville, que ficou conhecido como *Spinal Injuries Centre* sendo voltado para o tratamento de lesões medulares dos soldados feridos na segunda guerra mundial, tendo como responsável, o médico alemão Ludwig Guttmann. Tais lesões são caracterizadas por condições como a paralisia temporária ou permanente de músculos, membros e sistema nervoso autônomo, podendo ser marcada, também, por perda de sensibilidade. No comando do Dr. Guttmann, a instituição decidiu implantar práticas esportivas como ferramenta de reabilitação dos pacientes.

A partir de 1948, foi estabelecido uma competição dentro do próprio hospital que ficou conhecida como *Stoke Mandeville Games*. Essa competição tornou-se anual e passou a receber atletas de outras nacionalidades a partir da década de 1950. Dez anos depois, em 1960, foi decidido por transferir os Jogos de *Stoke Mandeville* para Roma, capital italiana que sediou as Olimpíadas. Com mais de 400 paratletas de 23 países diferentes, é considerado o primeiro Jogos Paralímpicos da história. Em 1964, a competição também foi realizada na cidade-sede das Olimpíadas, que naquele ano era Tóquio. Entre 1968 e 1984, os Jogos Paralímpicos foram praticados em cidades diferentes das cidades-sede dos jogos olímpicos, pois, os comitês dessas cidades não demonstraram interesse em organizar o evento paralímpico. Foi a partir de Seul, na Coreia do Sul, em 1988, que os Jogos Paralímpicos ganharam maior visibilidade. Na capital coreana, os atletas paralímpicos tiveram permissão para usar as mesmas estruturas dos atletas olímpicos, contribuindo assim para a sua ascensão.

Um ano depois, precisamente no dia 22 de setembro de 1989, o Comitê Paraolímpico Internacional (CPI) foi fundado como entidade sem fins lucrativos em Düsseldorf, na Alemanha, para atuar como órgão dirigente do movimento paralímpico no âmbito global. Desde então, os Jogos Paralímpicos têm ganhado cada vez mais espaço midiático, logo, mais atenção do público tendo em consequência o interesse em grandes marcas do segmento esportivo patrocinando os atletas paralímpicos. Atualmente as Paraolimpíadas são compostas por 22

modalidades, sendo elas: Atletismo, Badminton, Basquetebol em cadeira de rodas, Bocha, Canoagem, Ciclismo, Esgrima em cadeira de rodas, Futebol de cinco, *Goalball*, Hipismo, Judô, Levantamento de peso, Natação, Remo, *Rugby* em cadeiras de rodas, *Taekwondo*, Tênis de mesa, Tênis em cadeira de rodas, Tiro, Tiro com arco, Triatlo e Voleibol sentado.

As modalidades das Paralimpíadas incluem atletas com deficiências motoras, amputados, cegos e pessoas que sofreram paralisia cerebral. Os jogos possuem, também, modalidades para paratletas com deficiência mental. Posto este breve contexto histórico do evento que permitiu que as fotografias criadas pelo fotógrafo com deficiência visual, João Maia, fossem vistas por mais de 30 países, seguimos, neste instante, para nosso objeto de pesquisa.

## 2.2 O fotógrafo cego que concebe a luz: processo sensorial e a práxis da fotográfica (caixa preta)

Do pré-projeto até a definição do nosso objeto de pesquisa, vários recortes foram considerados, porém, quando conhecemos, à princípio, a história de vida de João Maia, posteriormente seus feitos, principalmente seu desempenho como fotógrafo na cobertura fotográfica nas paraolimpíadas, neste momento sabíamos o quão grande seria o desafio para uma possível explicação perante este paradoxo que se confundiu com nossa pergunta norteadora: O fotógrafo paralímpico, João Maia, com deficiência visual, é funcionário da máquina ou se subverte aos complexos programas no interior da caixa preta ocupando-se no topo dessa hierarquia? Neste contexto, para entender suas práxis no ato de conceber imagens, outrora, fomos conhecer a vida, mas principalmente, seu lado profissional e nos empenhamos na pesquisa, nos apoiando nas teorias da comunicação imagética.

Maia é idealizador e fundador da Fotografia Cega (<https://fotografiacega.com.br/>). Um site onde o fotógrafo agrupa seu portfólio, bastidores da criação das suas imagens, entrevistas e divulga suas exposições. É palestrante e ministra workshops de fotografia, acessibilidade e palestras motivacionais. Participou da Campanha Canon 2019 “Um natal para acreditar”, palestrou no Instituto Moreira Salles/2020, e também no escritório central Google São Paulo, entre outros locais. É conselheiro da Fundação Dorina Nowill para Cegos. Participou de exposições coletivas, nacionais e internacionais, entre elas a exposição do Brasília Photo Show, nos anos de 2018 e 2020. Realizou exposição fotográfica na cidade de Yokohama, no Japão, em 2019. Maia é licenciado em história. Assim sendo, para mais detalhes sobre nosso objeto de pesquisa, nos apoiaremos na entrevista que realizamos com João Maia no dia 14 de abril de 2023 e também usaremos a entrevista disponível no You Tube.

Indagado em entrevista para a CANON COLLEGE, João Maia responde como se tornou deficiente visual.

Eu me tornei deficiente visual em 2004, aos 28 anos. Isso ocorreu devido a uma uveíte bilateral, uma inflamação em alto grau que destrói todo o olho. Nesse caso, houve um descolamento de retina e perdi completamente a visão do meu olho direito. Já no olho esquerdo, tive uma lesão no nervo óptico, resultando em baixa visão. enxergo apenas uma pequena relação de cores e muitos vultos (A fotografia [...], 2019).

Maia segue dizendo que precisou reaprender a fotografar valendo-se de outros sentidos como a audição pois enxerga apenas cores e vultos até 1.5 metros de distância. Neste sentido, vale ressaltar que a distância que os fotógrafos se posicionam para cobrir as modalidades esportivas, é várias vezes superior à distância máxima que Maia consegue enxergar, que é de um metro e meio. Neste sentido, podemos dizer que não existe a possibilidade de o fotógrafo

cego avistar o que está acontecendo, logo, sua cegueira, por essa perspectiva, é total. Mesmo assim, Maia consegue pensar na cena, compor e fotografar. Questionado sobre se valeria a pena fotografar sem ver o resultado, Maia destaca a importância do elo entre o querer e o poder e a conexão que as fotografias dele geraram entre as pessoas, ainda ressaltou o sentido auditivo para direcionamento da lente, fazer o clique e registrar o momento: “Vale porque eu quero e porque eu posso. E assim a gente se conecta com as pessoas. A fotografia para mim é uma linguagem. A minha composição tem que passar por essa questão sonora. Eu vou ter algum retorno sonoro que daí eu vou dizer, esse é o momento” (A fotografia [...], 2019).

Destacando-se com suas histórias de superação como fotógrafo, Maia foi presenteado com uma câmera otimizada para cegos, com acessibilidade por meio de leitura das funções por arquivo de voz embutidos no cartão de memória, portanto a câmera “fala” e ajuda o deficiente visual, que pode ouvir as funções do equipamento “Eu sempre falo que a minha máquina fotográfica é a extensão do meu corpo” (A fotografia [...], 2019).

Em seu portfólio, estão retratos de indígenas e jogos em estádios, mas seu tema favorito são os paratletas. João conseguiu credenciais para fotografar as Paraolimpíadas do Rio 2016 e segundo ele “se apaixonou” (Entrevista [...], 2023), repetindo o feito no Japão em 2020. O fotógrafo não cobriu as Paraolimpíadas de Inverno em Pequim (2022) pois não encontrou patrocínio a tempo, mas já se prepara para as provas de Paris, em 2024. A forma como trabalhou nas suas duas participações cobrindo as paraolimpíadas, sendo o primeiro fotógrafo cego a realizar duas olimpíadas. João contou que antes de fotografar, um assistente o acompanhou para descrever o cenário e ajustar algumas configurações da câmera, dizer o nome do atleta, a posição na raia, a descrição da roupa do atleta etc. A partir daí, segundo Maia, é tudo sensorial.

Como as modalidades esportivas, sem exceção, são compostas por seguidos movimentos rápidos pelos participantes, Maia principia seu método fotográfico pelo foco automático: selecionando o modo de focagem no “ai servo” (o foco acompanha o atleta em movimento independente da profundidade de campo) “travando” o foco no esportista e assim alcançando o resultado desejado. Uma vez com o foco realizado, a câmera emite um aviso sonoro (*bip*) confirmando que o autofoco foi concluído e auxiliando o fotógrafo para dar sequência na captação da imagem. Como o foco faz parte de um conjunto de ações deliberadas pelo fotógrafo, Maia segue para o modo de velocidade do obturador e abertura do diafragma.

Apropria-se dos seus sentidos como tato e audição para se encontrar no ambiente e realizar os cliques. O fotógrafo memorizou todos os botões da máquina e usa os outros sentidos para compor as imagens. O apito que dá início à prova, o barulho que os pés dos atletas fazem ao bater na pista, os gritos dos torcedores. Todos os sons e sensações do ambiente são levados

em consideração para a percepção antes da decisão em fazer a foto. Neste ponto, o manejo que o fotógrafo carece de empregar suas habilidades a fim de descobrir as potencialidades que o aparelho oferece. Penetrar na caixa preta em busca do seu ‘branqueamento’, logo, entender o programa que se encontra no interior da caixa e usá-lo de modo que o fotógrafo venha a imperar nesse jogo de permutação, sendo assim, não ser proletário do programa. Tarefa essa árdua mesmo para aqueles que se apropriam de uma melhor condição da visão para desenvolver o processo de representar o mundo por meio da comunicação imagética, podemos pressupor a adversidade que João Maia precisa galgar para conceber imagens rompendo paradigmas e, talvez, responder se o fotógrafo em questão é ou não funcionário da máquina. E para conseguirmos responder a essa pergunta, chegamos ao momento de compreender como Maia se utiliza da prática fotográfica explorando sua metodologia sensorial até chegar a pressionar o botão obturador da sua caixa preta. Porém, antes, se faz necessário ressaltar que outrora do início da deficiência, Maia era atleta profissional disputando campeonatos e chegando ao torneio nacional de atletismo. Neste ponto, entendemos a importância da sua experiência prática como esportista, vivenciando em primeira pessoa, no qual, traz à tona seu importante traquejo para entender o que está acontecendo nas mais diversas modalidades paralímpicas. Mesmo não enxergando com sua turva visão, o fotógrafo entende a evolução e as particularidades de cada prática a serem desenvolvidas pelos atletas que também estão acometidos por alguma deficiência.

Usando equipamento da Canon®, João diversifica o modo fotográfico entre o “TV” (prioridade para velocidade do obturador e/ou “AV” (prioridade para abertura do diafragma) dependendo da quantidade de luz que chega até os paratletas. Com a ajuda dos demais fotógrafos que se aglomeram em um único espaço dedicado exclusivamente para cobertura fotográfica, Maia os questionam sobre a intensidade da luminescência, seja ela natural em ambiente aberto durante o dia ou em ginásios fechados com iluminação artificial. João destacou, também, a quantidade sequencial de fotos (fps - fotos por segundos), pois, é habitual que os fotógrafos de desporto, mesmo sem deficiência visual, usem o máximo de fps que o equipamento oferece.

Dessa forma, as chances de fragmentar o tempo no ápice do movimento esportivo são maiores. Maia, com seu próprio equipamento, dispõe de uma lente objetiva 70-200mm (f4), uma 50mm fixa (f1.2) e um corpo de câmera 7D. Ambas da marca Canon®. Entretanto, para a cobertura dos jogos do Japão de 2020, o núcleo de equipamentos do evento, disponibilizou para João o que há de mais moderno em câmeras para cobrir desporto: lente 400mm fixa (f 2.8) e um corpo fotográfico EOS-1 X Mark II, ambas da marca Canon®. Utilizando o modelo Canon

7D®, Maia conseguia fazer 10 fotos por segundos, já com a EOS-1 X Mark II® fornecida pelo comitê paralímpico, o fotógrafo cego conseguiu atingir até 20 quadros por segundo em altas velocidades do obturador, alcançando maior eficiência na prática fotográfica e obtendo resultados satisfatórios. Embora tenha um equipamento de ponta, João Maia descreveu seu comportamento corporal em fotografar, atentando-se ao toque em seu equipamento e usando a percepção sensorial para não desviar sua atenção nas frenéticas provas. Maia usou um monopé (similar ao tripé fotográfico) para apoiar a pesada lente de 400mm no solo tendo uma melhor ergonomia para fotografar. Uma vez com todos os detalhes técnicos e operacionais do equipamento ajustados para cobrir imagneticamente o evento esportivo, Maia começa seu trabalho fotográfico capturando as representações do real para mostrar ao mundo por meio da distribuição. Mas como isso é feito?

### 2.3 A distribuição fotográfica do fotógrafo com cegueira

Para que suas imagens sejam distribuídas para os meios midiáticos, Maia relatou que as fotos são comercializadas para agências de notícias como a francesa *Agence France-Presse* (*AFP*). Considerada uma das mais prestigiadas no mundo pelos veículos de comunicação, *AFP* é uma das três principais agências de notícias internacionais e a única europeia. Implantada em 151 países, incluindo locais remotos, onde outras agências e veículos não estão presentes, esta rede oferece aos seus clientes (receptores das fotografias como as de João Maia) uma cobertura noticiosa, abrangente e uma grande variedade de assuntos como o evento esportivo, que aqui destacamos, as paraolímpicas. O fotógrafo deficiente visual, segue dizendo que as agências de notícias entram em contato solicitando determinadas imagens para ilustrar jornais impressos, revistas, redes sociais e sites especializados no segmento esportivo, em contrapartida, Maia é compensado de forma monetária por suas fotografias.

Outra maneira de alcançar grandes números de receptores, é expor as imagens, também em agências, entretanto essas especializadas em fotojornalismo (profissional que, por meio da fotografia, oferece informação clara e objetivada com imagens). A agência brasileira Futura Press, de âmbito nacional, é exclusiva para distribuição de fotografias derivadas do segmento, dentro da fotografia: fotojornalismo. A dinâmica consiste da seguinte forma: o fotojornalista se cadastra no site da agência com seus dados e desenvolve seu trabalho como um correspondente da sua região pertencente. A agência pauta o profissional ou, da mesma maneira em factuais depois de realizar os registros fotográficos, gera o *upload* (envio) das imagens acompanhado da retranca (nome que se dá à reportagem para identificá-la internamente) no próprio site. Sem demora, a agência disponibiliza as imagens técnicas para os mais diversos veículos de comunicação em um ambiente específico em sua página na internet para os possíveis interessados na foto-notícia.

Uma vez que a imagem é comercializada e multiplicada, parte do valor é destinado para a agência e a outra fatia é transferida para o fotógrafo, autor da imagem. Neste momento, depois de tratarmos da maneira com que as imagens do fotógrafo com cegueira chegam até seu destino final, isto é, os receptores, conheceremos e faremos uma possível análise imagética emergindo como um meio de investigação para a compreensão da complexidade existente entre o espaço e suas significações. Nesse sentido, é possível trazer luz às experiências vividas e percebidas pelos sujeitos que formam as relações no/com o mundo. Desta maneira, propomo-nos a engajar em uma análise imagética a partir do conceito de aparelho de Flusser (2022), buscamos identificar como João Maia produz as suas fotografias e se ele é ou não um funcionário do

aparelho. O objetivo primordial desta investigação reside na busca por uma solução plausível a esse paradoxo aparente. Para tanto, se faz necessário refletir imagetivamente sobre as sete fotografias produzidas pelo fotógrafo cego.

## 2.4 Construção imagética: as fotos do fotógrafo cego

Figura 1 - Judô



*Foto: João Maia (Rio, 2016)*

A Figura 1 teve seu registro nos jogos paraolímpicos Rio 2016, na modalidade Judô, categoria deficiente visual. João conseguiu fragmentar o tempo captando o exato momento em que a atleta deficiente visual consegue imobilizar a adversária. Constatamos o segundo plano com desfoque acentuado, evidenciando o primeiro plano que revela todo o movimento de pernas, expressão facial atribuída ao esforço físico em realizar o movimento do golpe e o estirar da adversária de quimono branco ao chão. Neste frame, Maia atribuiu ao sentido auditivo para encontrar o instante ideal do tempo a ser “congelado”. Sussurros e gritos provindos dos atletas contribuíram para o entendimento do desdobrar da luta, direcionar sua lente e assim poder escolher, dentre os inúmeros acontecimentos, o mais importante para ilustrar o duelo. Com esse registro fotográfico representado pela Figura 1, nas paraolimpíadas na cidade do Rio de Janeiro, em 2016, João teve sua história contada por mais de 30 veículos de imprensa pelo mundo: Jornais impressos, revistas, redes sociais, sites especializados no segmento esportivo, destacaram o feito do fotógrafo com deficiência visual. Na sequência, comentaremos a Figura 2:

Figura 2 - Vôlei Sentado



Foto: João Maia (Tóquio, 2020)

A Figura 2 foi capturada nos jogos paraolímpicos de Tóquio 2020, na modalidade vôlei sentado, categoria deficiente físico. Segundo João Maia, utilizou o modo fotográfico TV, dando prioridade para a velocidade do obturador. Enxergando apenas borrões coloridos de até a um metro e meio de distância, Maia conseguiu capturar o movimento da bola indo em direção à atleta paraolímpica, atribuindo movimento à fotografia e usando a regra dos terços: posicionando o assunto principal na terça parte esquerda do quadro, deixando os outros dois terços mais abertos. No segundo plano podemos reconhecer as demais atletas agrupadas também se aquecendo para o início da partida contrastando uniforme amarelo com o fundo vermelho e, em formas paralelas, a arquibancada mais ao fundo. Porém, o que mais chamou a atenção no plano, são os feixes das luzes artificiais que o fotógrafo cego captou: a cintilância provocada pelos refletores caracteriza uma expressão artística indo além do trivial fotográfico e cativando o olhar daquele que espreita a imagem. Por isso, a Figura 1 consegue informar, precisamente, todo o contexto imagético do momento que antecede o confronto das equipes.

Como de praxe, para ajudar nas informações ao leitor, a legenda vai auxiliar a fim de complementar as informações na imagem. Posteriormente, seguimos para a Figura 3:

Figura 3 - Goalball

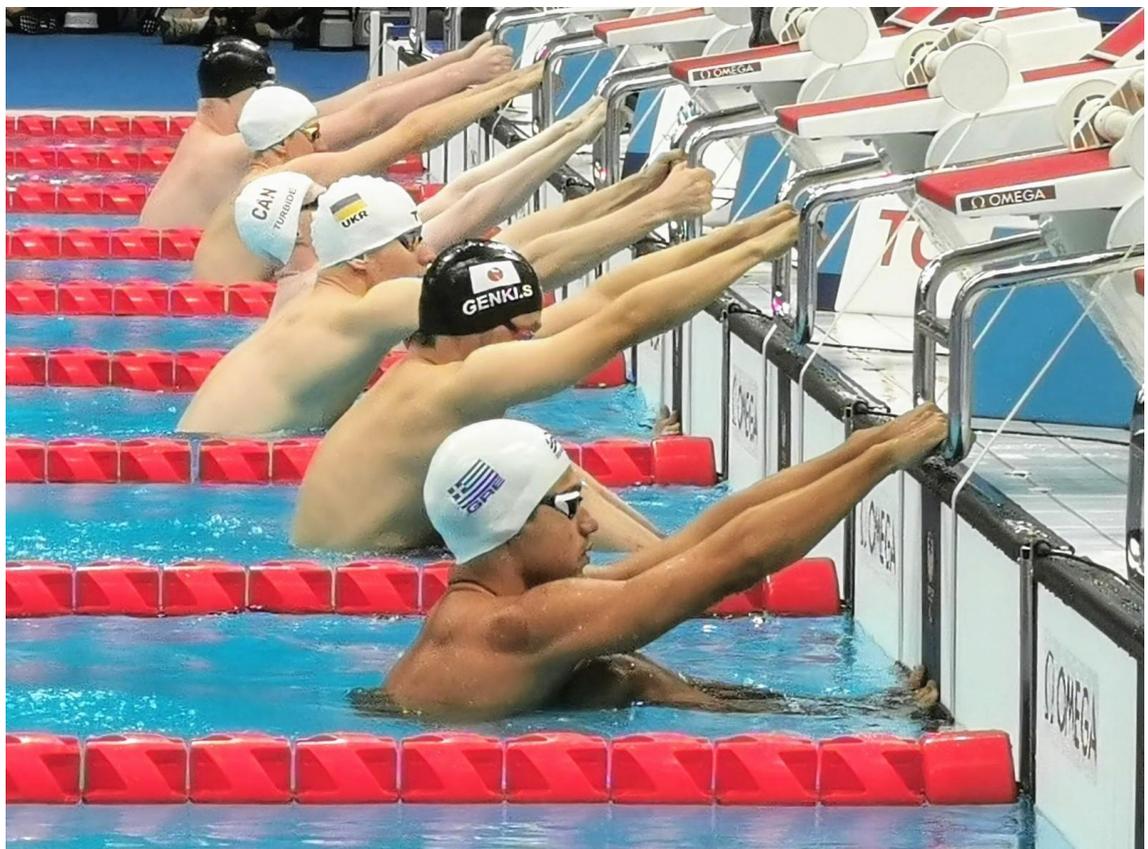


*Foto: João Maia (Rio, 2016)*

Na Figura 3 cuja modalidade é Goalball, categoria deficiente visual, jogos paraolímpicos Rio 2016. Este esporte é baseado nas percepções tátil e auditiva, por esse motivo, não pode haver ruídos provindos das arquibancadas no ginásio durante a partida para não dificultar a posição dos paratletas no espaço bem como para ouvir o som do guizo, uma espécie de chocalho, posicionada no interior da bola. Tal regra do silêncio não se aplica quando ocorre gol até o reinício da partida e também nas paradas oficiais. Este mesmo som provocado pelo guizo que orientam os paratletas, João Maia utiliza da mesma maneira para se orientar no espaço e, assim, apontar sua lente na direção correta onde está acontecendo a disputa no limite das quatro linhas da quadra poliesportiva. No tocante a Figura 3, percebemos a movimentação dos paratletas em defender sua meta para que não aconteça o gol adversário. Orientados pelo chocalho, se jogam em direção da bola e, assim, podem desvia-la lateralmente mudando a direção e evitando o gol, logo, não alterando o placar. Nesta frenética movimentação que,

segundo Maia, apenas se ouvem os gemidos dos paratletas provenientes do próprio esforço físico e o chacoalhar do guizo, notamos de imediato que a fotografia se caracteriza de cunho informativo, nos levando a entender toda a dinâmica contendo no lance em questão. No canto superior esquerdo da imagem, é visto uma pessoa (camisa azul) da comissão técnica ou, possivelmente, o técnico. Entretanto, com suas características do movimento físico e gestual, mostra-se o quão está emocionante a partida e, por conta disso, nos passa essa mesma sensação. Concebemos também, um pouco mais ao fundo, outros envolvidos da comissão técnica assistindo o lance compondo a imagem. Um pouco mais atrás, a torcida assistindo atentamente o acontecimento em volta a inúmeros gestos corporais fazendo parte de todo o contexto fotográfico. Porém, o que mais chama a atenção nesse quadro, é a precisa composição fotográfica no que se diz respeito ao enquadramento: o paralelismo horizontal inferior na imagem em relação a borda da foto com a linha branca que divide a cor azul com o marrom. Esse posicionamento, de maneira subjetiva ao olhar, nos traz a sensação de equilíbrio e simetria. Dando prosseguimento, atentarmos agora para a Figura 4:

Figura 4 - Natação



*Foto: João Maia (Rio, 2016)*

Ilustrando como Figura 4, na modalidade natação, categoria deficiente visual, da mesma forma outrora a Figura 3, notamos o paralelismo em relação às raias de separação também chamadas de bóia de raia, balizas ou raias anti-turbulência que se destacam na cor vermelho contrastando com o azul da água em relação a parte inferior à imagem. A profundidade de campo composta pelos seis atletas paralímpicos, faz com que nossos olhos percorrem toda a imagem dando a sensação de organização perante e conformidade imagética. Completando o conjunto harmônico, a linha da borda da piscina na cor preta na diagonal onde os nadadores estão se apoiando, se diverge das linhas horizontais vermelhas criando, não só um contraste entre cores, mas também contrastando nas formas geométricas. Pelo leve desfoque entre os nadadores, embora não tenhamos essa informação, mas nos leva a crer que seja uma abertura do diafragma (f) mediana, possivelmente oscilando entre os valores de f/10 à f/13. Tendo isto levando em consideração que a foto foi feita através de uma teleobjetiva com 400mm fixa. Adiante, neste momento, para a Figura 5:

Figura 5 - Ciclismo



*Foto: João Maia (Rio, 2016)*

Na Figura 5, na modalidade ciclismo, categoria deficiente visual com baixa visão, embora pouco informa que se trata, popularmente, como corrida de bicicletas, podemos caracterizar essa foto como abstrata, isto é, arte não objetiva, que não tem uma representação

precisa de uma realidade visual, mas usa formas, cores, texturas e movimentos gestuais para alcançar seu efeito. Também podemos classificar como foto conceitual: tipo de composição fotográfica que dá um novo sentido que transcende a capacidade do autor com em “imortalizar” identidades, lugares e momentos. Entretanto, tal conceito nos últimos anos, está sendo muito usado para classificar qualquer tipo de imagem. É importante salientar, que o conceito vem por meio do fotógrafo transcendendo para as imagens que ele compõe. Para alcançar essa vertente fotográfica, se faz necessário anos de prática fotográfica. Entre outras palavras, no campo da metáfora, trata-se da impressão digital do fotógrafo na imagem. Sendo assim, identificamos na Figura 5, o misto de cores provocado pela baixa velocidade do obturador, igualmente, o movimento de arrasto que nos atribui a sensação de velocidade com que os ciclistas estão se desenvolvendo. Não obstante, a imagem não nos informa muito, uma vez que a proposta do fotógrafo não era gerar foto informativa e sim de cunho artístico. Continuamente, chegamos na penúltima imagem a qual faremos uma análise da imagem e, diferente das anteriores (exceto a Figura 2), quando os registros foram feitos nos períodos em que os jogos estavam sendo realizados, na Figura 6, o momento do clique é feito antes do início da prova.

Figura 6 - Corrida (400 metros)

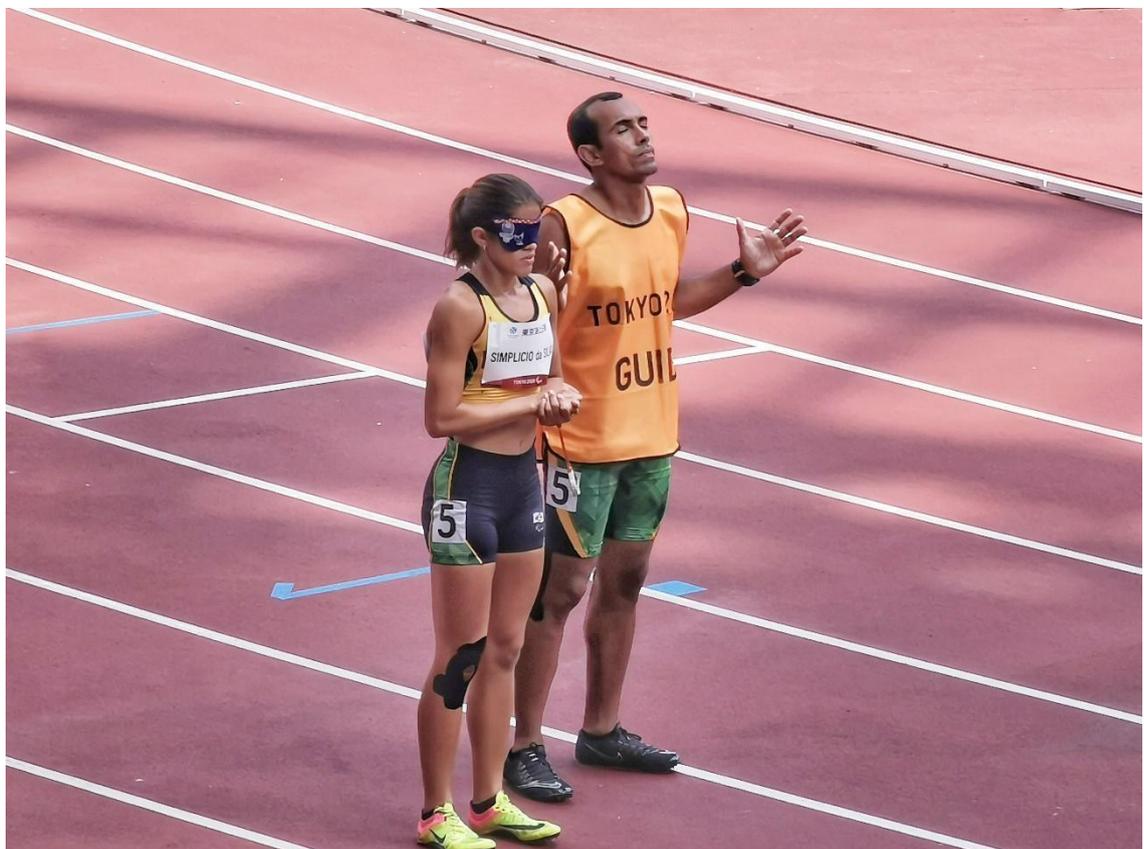


Foto: João Maia (Rio, 2016)

Ilustrando como a Figura 6, modalidade corrida 400 metros, categoria deficiente visual e guia, João Maia teve a sensibilidade de perceber que o evento já estava acontecendo antes mesmo do início das modalidades, sendo passível de boas imagens, isto é, aproveitar as oportunidades antes do início das provas e sair da trivialidade concebendo boas fotos, sejam elas informativas ou artística. Com esse flagrante fotográfico, João registrou um momento de concentração ou, possivelmente, a velocista paralímpica e seu atleta-guia estavam orando minutos antes de iniciar a prova. Vale ressaltar que o atleta-guia é um personagem indispensável nos desportos paralímpicos fazendo o papel de guia e de auxiliar o atleta com deficiência visual. Muitas vezes a imagem não necessita de uma composição com alta complexidade estética para prender a atenção do receptor. A exemplo da Figura 6, Maia conseguiu, fora do ápice esportivo, uma cena singular caracterizando todo um contexto de meditação no qual os gritos da torcida dão lugar ao silêncio. Na sequência, optamos por escolher para nossa última análise, outra imagem que também ilustra o acontecimento fora do momento da prova. Nesta ocasião, o fotógrafo cego fotografou segundos depois do término da corrida.

Figura 7 - Corrida



*Foto: João Maia (Rio, 2016)*

Chegamos na última imagem sendo representada pela Figura 7: modalidade velocista na categoria deficiente visual e guia. Se na Figura 6, Maia fotografou momentos antes do início

da prova, nesta ocasião, o fotógrafo cego paraolímpico captou segundos depois do término da corrida registrando o instante em que todo atleta, seja paraolímpico ou não, sonhou em vivenciar a vitória. Os braços levantados com o sorriso no rosto caracterizam um misto de sentimento em meio ao cansaço. O velocista paralímpico em primeiro plano com um desfoque acentuado no segundo. Percebemos um pouco atrás, possivelmente, seu atleta-guia. O apogeu retratado por Maia resume o momento da glória esportiva em estar entre os primeiros. Posto esse fenômeno comunicacional por meio das imagens do fotógrafo paraolímpico com deficiência visual, João Maia, seguiremos agora nos empenhado em teorizar tal fenômeno acerca da fenomenologia, isto é, um ramo contemporâneo da filosofia que vai tentar explicar as questões filosóficas como percepção do ser humano para com o mundo. Para essa empreitada, nos apoiaremos no conceito da fenomenologia do matemático e filósofo alemão Edmund Gustav Albrecht Husserl (2006).

### 3 PARA (RE) PENSAR A IMAGEM

#### 3.1 Deficiente visual apresentado segundo a Fenomenologia

Outrora, nas filosofias empiristas, os pensadores estavam voltados em tentar conceber o conhecimento como algo que advém da experiência vivida de cada um. A partir do século XIX, com o surgimento da psicologia e o entendimento de que existe uma subjetividade em cada indivíduo, precisava-se compreender a singularidade das pessoas:

"Essência" *designou, antes de mais nada*, aquilo que se encontra no ser próprio de um indivíduo como *o que* ele é. Mas cada um desses "o quê" ele é, pode ser "*posto em ideia*". A intuição empírica ou individual pode ser convertida em *visão de essência (ideação)* - possibilidade que também não deve ser entendida como possibilidade empírica, mas como possibilidade de essência. O apreendido intuitivamente é então a essência *pura* correspondente ou *eidós*, seja este a categoria suprema, seja uma particularização dela, daí descendo até a plena concreção (Husserl, 2006, p. 35-36).

Em outras palavras, o fenômeno não se refere a algo espetacular que possa acontecer no sentido de "fenomenal", mas sim a toda e qualquer coisa ou situação que aconteça no mundo exterior. Isto é, tudo que é posto para nós é um fenômeno, ou seja, tudo aquilo que apreendemos, assimilamos ou compreendemos, pelos meus cinco sentidos, é um fenômeno. Por exemplo, ao ouvir o som do despertador, é um fenômeno auditivo, logo, ao abrir os olhos e procurar o despertador para desativá-lo, acontece outro fenômeno: do sentido da visão. O cheiro do café com suas notas sensoriais, podendo listar: as florais, as cítricas, as frutadas, as achocolatadas, e muitas outras, é o fenômeno olfativo. É importante salientar que o fenômeno se faz necessário ter aparição para despertar nossos sentidos nos dando a consciência do que estamos recebendo e/ou percebendo. O próprio mundo é um fenômeno e precisa ser desvelado descobrindo-o do véu do misterioso, fazendo com que tenhamos a consciência outrora desconhecida. Neste sentido, não conseguimos ter consciência no vazio, no desabitado de coisas, objetos ou pessoas. E sim, a consciência do saber parte de algo ou alguém sendo uma consciência mutável quando, por exemplo, tomamos conhecimento de uma situação boa ou ruim, nos adaptamos essa consciência ao momento e vivemos todas as sensações resultantes dela. Nos transcendemos, isto é, um aspecto que pulsa no mundo como uma alteração radical da atitude natural: Epoché. Husserl diz que:

Acrescente-se ainda a nossa terminologia o seguinte. Motivos importantes fundados na problemática epistemológica, justificarão que designemos a consciência "pura", da qual tanto se falará, também como consciência transcendental, da mesma maneira que designaremos como *έποχή* transcendental a operação por meio da qual é alcançada

[...]. Falaremos, por isso, e até preponderantemente, de reduções fenomenológicas (ou, antes, unificando-as, da redução fenomenológica, tendo em vista a unidade de seu conjunto) (Husserl, 2006, p. 85).

Em outras palavras, é a suspensão do juízo, também conhecida pelo termo grego *epoché* ou *epokhé* (ἐποχή) que, na etimologia da palavra é “colocar entre parênteses” a prática de não concordar nem rejeitar uma determinada proposição ou juízo. Esta suspensão do juízo, segundo o autor, seria o erguer, o içar o auto levantar do ser humano e enxergar o mundo de cima para baixo conseguindo uma maior visão do mundo como fenômeno. Segue dizendo que: “Entender tais modificações ou [...] efetuar a orientação fenomenológica, elevar reflexivamente à consciência científica o que é propriamente específico a esta, assim como às orientações naturais [...]” (Husserl, 2006, p. 35). Embora não tenhamos nos aprofundados na fenomenologia de Husserl, até porque não é do ensejo da pesquisa, conseguimos elucidar resumidamente a ideologia ao ponto de entender o fenômeno comunicacional concebido pelas imagens do fotógrafo com cegueira, João Maia, por meio da *epoché*. Todavia, da mesma maneira com os demais teóricos, retomaremos com a fenomenologia husserliana junto ao fenômeno das práxis fotográfica de Maia em um momento conclusivo. Deste modo, é notório que, quando falamos de imagem ou fotografia, estamos nos referindo a uma vertente midiática para se chegar até a massa, logo, se faz necessário instruir-se das três mídias: primária, secundária e terciária. Para nos amparar teoricamente, seguiremos no esteio de Norval Baitello Junior (2012).

### 3.2 Mídias primária, secundária e terciária

O homem das cavernas, com seu cérebro rudimentar, presumivelmente se comunicava por meio de gestos, posturas, gritos e/ou grunhidos provindos do corpo na intenção de transmitir informações a seu semelhante. Milhares de anos depois, mesmo com nossa evolução na estrutura cerebral e também cognitiva, no que se refere ao pensamento, a linguagem, a percepção, a memória, o raciocínio, em outras palavras, que fazem parte do desenvolvimento intelectual, nos prevalecemos dessa mesma comunicação corporal conceituada como a primeira mídia do homem; mídia primária: capacidade do corpo humano em transmitir informações com a capacidade de registrar uma grande quantidade de conteúdo. Seria impossível imaginar a comunicação entre os indivíduos sem o uso mídia primária nas diversas formas de linguagem corporal, logo, também, se inclui facial como: choro, alegria, raiva, paquera, vergonha, gestos, olhares ou as inúmeras facetas que o corpo mostra, dentro das particularidades de cada indivíduo, podendo-se comunicar. Baitello Júnior completa dizendo que:

[...] as infinitas e ricas possibilidades comunicativas da mídia primária, lembrando a expressividade dos olhos, testa, boca, nariz, postura da cabeça e movimentos dos ombros, andar, postura corporal, tórax e abdômen, mãos e pés, sons articulados e inarticulados, odores, cerimoniais, ritmos e repetições, rituais e, por fim, as línguas naturais (naturalmente inclui-se aí a linguagem verbal falada) (Baitello Júnior, 2001, p. 2).

Contudo, a mídia primária pode e deve ser oferecida por outros meios a fim de chegar em um número maior de receptores. Neste ponto, trataremos na mídia secundária que, segundo o autor, se caracteriza no transporte por meio de dispositivos que passam e repassam informações na intenção de comunicar. “Assim, constituiriam mídia secundária as máscaras, pinturas e adereços corporais, roupas, a utilização do fogo e da fumaça [...] os bastões, a antiga telegrafia ótica, bandeiras, brasões e logotipos, imagens, pinturas e quadros, a escrita, o cartaz, o bilhete, o calendário” (Baitello Júnior, 2001, p. 3), ou seja, tudo aquilo que o homem possa usar para se comunicar apropriadamente por outros meios. Apesar disto, na perspectiva de continuar a ampliar a comunicação, com o intuito de atingir cada vez mais grupo maior, serviço realizado, também, pela indústria cultural estreitamente ligada ao consumo, foram criados aparelhos que estabelecem a comunicação entre os corpos. Neste sentido, emissor e receptor necessitam de algum tipo de aparelho para concretizar transmissão de informações. “Contam aí a telegrafia, a telefonia, o cinema, a radiofonia, a televisão, a indústria fonovideográfica e seus produtos, discos, fitas magnéticas, cd’s, fitas de vídeos, dvd’s, etc” (Baitello Júnior, 2001, p. 4). Desta forma, seguindo a linha do autor, podemos atualizar transferindo para a modernidade

(uma vez que o texto foi escrito no início deste século), o impulsionar comunicacional que a *internet* pode migrar para outros equipamentos, como as *smart TVs* e os *smartphones*. As chamadas plataformas de *streaming* onde têm aglomerado de opções de filmes, séries e documentários das mais variadas categorias. Bem como os *smartphones* com aplicativos que nos transporta para realidade virtual. As fronteiras continuam as mesmas e, politicamente, mais fechadas ainda. Empiricamente, não diminuiu fronteira nenhuma. Mesmo se a gente pensar em “fronteiras culturais”, elas também estão mais acirradas, vide as múltiplas campanhas contra o xenofobismo. E até mesmo as câmeras fotográficas digitais com rápida possibilidade de transmissão de arquivos em alta resolução usando outros aparelhos técnicos para o envio ou, também, nos modelos mais recentes, a rede social como o Instagram já vem configurada de fábrica no próprio corpo da câmera viabilizando ainda mais a disseminação imagética *online* podendo ser compartilhado simultaneamente com outras redes sociais como *Facebook*, *Twitter*, *Tumblr* e *Flickr*. Assim sendo, podemos perceber a evolução tanto do homem bem como a da tecnologia, embora, todo esse desenvolvimento humano e tecnológico, segundo Baitello Júnior:

[...] o advento da mídia secundária não suprime nem anula a mídia primária que continua existindo enquanto núcleo inicial e germinador. Assim também, a mídia terciária não elimina a primária nem a secundária, mas apenas acrescenta uma etapa à anterior (Baitello Júnior, 2001, p. 4).

Depois de apresentarmos nosso objeto de pesquisa como fenômeno comunicacional por meio da criação imagética, explicar o fenômeno junto à teoria da fenomenologia, enveredar pelas mídias primárias, secundárias e terciárias e percorrer pela história do evento que lançou João Maia e suas imagens para o mundo, as parolimpíadas, se faz necessário resgatar a história da própria fotografia, uma vez que é por meio desse processo centenário que Maia concebe imagens técnicas. Posto isto, nos apoiaremos no ensaio de Walter Benjamin: A Pequena história da fotografia.

### 3.3 Walter Benjamin: pequena história da fotografia

A Pequena história da fotografia é, consideravelmente, um texto pequeno, porém com profunda pertinência para resgatar a história da fotografia. Vários pesquisadores estavam empenhados em fixar as imagens permanentemente derivada da *câmera obscura* usada por pintores, entre eles Leonardo Da Vinci, desde o século 15. Quando Niépce, no século XIX, conseguiu por meio da química fixar a imagem, tal invenção mudou o rumo das ilustrações que até então eram ações realizadas apenas por artistas munidos, entre outros dispositivos, pincel e tinta. Sendo assim, no início da invenção da fotografia no ano de 1826, o francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) recobriu uma placa de estanho com betume branco da Judéia que tinha a propriedade de se endurecer quando atingido pela luz. Nas partes não afetadas, o betume era retirado com uma solução de essência de alfazema. “[...] no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegará, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visaram o mesmo objetivo: fixar as imagens da câmera obscura que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo” (Benjamin, 2020, p. 91).

Antes, no século XV, o cientista, matemático, engenheiro e pintor, Leonardo da Vinci, já recorria à câmera escura para auxiliar em suas pinturas. A câmara escura de orifício é uma evidência direta de um dos princípios da óptica geométrica: o princípio da propagação retilínea da luz e da independência dos raios de luz. Ela consiste basicamente em uma caixa de paredes paralelas opacas e pintadas de preto. Niépce se apropriou do mesmo método de Da Vinci e usou uma combinação química para assim conseguir produzir a primeira fotografia. Em 1829 substituiu as placas de metal revestidas de prata por estanho e escurece as sombras com vapor de iodo. Este processo foi detalhado no contrato de sociedade com Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Niépce morreu em 1833 deixando sua obra nas mãos de seu sócio. Daguerre foi pintor, cenógrafo, físico e inventor francês e em 1837, criou o Daguerreótipo: processo fotográfico a ser anunciado e comercializado ao grande público.

O Estado interveio, em vistas das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta, e, depois de indenizá-los, colocou a invenção no domínio público (...). O físico François Arago (1786-1853) defendeu a descoberta de Daguerre no dia 3 de julho de 1839 na Câmara dos Deputados (Benjamin, 1931, p. 91-92).

Em virtude da apresentação pública do Daguerreótipo na Academia de Ciências da França, Paris, no dia 19 de agosto de 1839, a data foi escolhida como Dia Mundial da Fotografia. Entretanto, segundo Benjamin, com o anúncio da nova descoberta, foram criadas condições para o seu desenvolvimento contínuo levando-o, principalmente para aristocracia e a burguesia, grupo social com maior poder aquisitivo que tinha o anseio de apossar-se da “magia” de

fragmentar o tempo por meio do aparelho inédito e singular. Com tudo, o autor segue dizendo que tal processo desencadeou um fenômeno negativo:

Com isso, foram criadas as condições para um desenvolvimento acelerado, que por muito tempo excluiu qualquer investigação retrospectiva. É o que explica por que as questões históricas, ou filosóficas, se quiser, suscitadas pela ascensão e declínio da fotografia, deixaram durante muitas décadas de ser consideradas (Benjamin, 2020, p. 91).

Mencionado como “ascensão”, Benjamin se refere a invenção feita por Niépce e, posteriormente, aperfeiçoada por Daguerre, em relação à prática de fixar a imagem em placas de prata iodadas. Segundo o autor, tal ascendência nas imagens técnicas, se devem aos primeiros retratistas como o parisiense Gaspard-Félix Tournachon (1820 – 1910) com o pseudônimo de Félix Nadar. O francês, entre outras realizações no âmbito fotográfico, em 1858, conseguiu compor a primeira fotografia aérea de dentro de um balão que, mais tarde, foi utilizada na cartografia: ciência que se dedica à representação do espaço geográfico por meio do estudo, análise e confecção de cartas ou mapas, patenteada pelo próprio fotógrafo. O alemão Carl Ferdinand Stelzner (1805 – 1894) também foi lembrado por Benjamin como responsável pela ascensão fotográfica, assim como francês Pierre Louis Pierson (1822 – 1913). Inicialmente usando o daguerreótipo, Pierson fotografou a nobreza como a Condessa de Castiglione (1837 – 1899) e sua Majestade, o Imperador Napoleão III (1808 – 1973). Outro fotógrafo apontado pelo autor é Hippolyte Bayard (1801 – 1887). Contemporâneo de Nicéphore Niépce e Louis Daguerre, Bayard aperfeiçoou em 1839, por meio da química, processo fotográfico positivo sobre papel que foi divulgado publicamente em 24 de junho de 1839, antes da apresentação do daguerreótipo.

Benjamin diz, em seu ensaio, como “uma bênção bíblica parece ter favorecido esses primeiros fotógrafos: os Nadar, os Stelzner, os Pierson os Bayard, chegaram todos aos noventa ou cem anos” (Benjamin, 2020, p. 97). Entretanto, anos mais tarde, o autor classifica como decadência os resultados fotográficos alcançados pela geração de retratistas que sucederam tais fotógrafos:

Mas finalmente os homens de negócio se instalaram profissionalmente como fotógrafos, e quando, mais tarde, o hábito do retoque, graças ao qual o pintor se vingou da fotografia, acabou por generaliza-se, o gosto experimentou uma brusca decadência (Benjamin, 2020, p. 97).

Neste ponto, quando Walter Benjamin elucida o empobrecimento nos resultados fotográficos, conseguimos perceber a concordância dialógica com outro autor: Vilém Flusser. Benjamin fala sobre a pós-produção fotográfica e Flusser no tocante à própria técnica, pois, para o filósofo checo-brasileiro, “[...] o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos

processos no interior da caixa, é por ele dominado” (Flusser, 2022, p. 44). Ou seja, podemos dizer que quando essa relação homem e máquina é fundada, ao ter um domínio da entrada (*input*) e da saída (*output*), o homem domina o aparelho, todavia, ao não distinguir sua caixa preta, ele também é dominado.

Ainda sobre a decadência, Benjamin segue dizendo, com exemplos, o que os “homens de negócios” empreenderam nos chamados ateliês usando como cenário cortinas, pequenas árvores, cavaletes entre outras ornamentações. Porém, para o autor, o que mais chamou a atenção desses estúdios do século XIX, foram os dispositivos usados para estabilizar a pessoa a ser fotografada, pois, com o processo fotográfico da época, era necessário a longa exposição da placa de prata para fixar a imagem, logo, a pessoa a ser fotografada não podia se mover. Sua analogia foi relacionada, possivelmente, com o nazismo:

Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mesclam ambígua de execução e representação, câmara de tortura e sala do trono, que nos é evocada, de modo tão comovente, por um retrato infantil de Kafka (Benjamin, 2020, p. 97).

Benjamin usa e descreve tal fotografia para exemplificar a decadência e cita, entre outros detalhes, o olhar do jovem com profunda tristeza e o que está ao seu redor é artificial. O autor da fotografia não imaginava que o garoto na imagem seria o futuro escritor de língua alemã da literatura moderna, Franz Kafka (1883 – 1924).

O menino com cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada [...] O menino teria desaparecido desse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para ele (Benjamin, 2020, p. 98).

Depois de transitarmos pelo apogeu e declínio nos primeiros cem anos da fotografia, Walter Benjamin segue seu ensaio com a ascensão citando, primeiramente, o fotógrafo francês Jean Eugène Auguste Atget (1857-1927) que, segundo o autor:

Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência [...] 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 água de um navio que afunda (Benjamin, 2020, p. 100-101).

Depois de ter sido marinheiro, ator e pintor, Eugène Atget, com 40 anos, começou a fotografar as ruas de Paris carregando sua volumosa máquina, um tripé e as placas fotográficas. Fotografou durante 30 anos até a sua morte, em 1927, e despertou o interesse dos surrealistas, do mesmo modo, algumas instituições compraram e expuseram seus trabalhos, como o museu parisiense Carnavalet. “Por outro lado, teremos também que olhar os outros. A obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos” (Benjamin, 2020

p. 103). O autor destaca, também, as imagens do alemão August Sander (1876-1964) quando, na época, as pessoas fotografadas eram majoritariamente a aristocracia, o clero, isto é, um grupo social com maior poder aquisitivo, Sander fotografou pedreiros, cozinheiros... sendo autor de uma das mais vistas obras fotográficas do século passado: *Homens do século XX*.

Após transitarmos pelo apogeu, declínio e ascensão sugerido por Walter Benjamin nos primeiros 100 anos da fotografia, é importante evidenciar que tal ensaio foi baseado, exclusivamente, sobre a história da fotografia europeia. Assim como o feito dos inventores de fixar imagem, Niépce e Daguerre, bem com os retratistas e fotógrafos discutidos por Benjamin. Não obstante, antes de seguirmos adiante com outros autores, se faz necessário debruçar sobre o último pensamento benjaminiano: “A câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador” (Benjamin, 2020, p. 107). Em 1931, quando Walter Benjamin escreveu seu ensaio intitulado como “Pequena história da fotografia”, o autor, por meio das suas pesquisas e as informações que tinha, idealizou o que seria o futuro da fotografia? Certo é, com a evolução tecnológica (como bem citou o autor), no atual momento, os aparelhos fotográficos estão cada vez menores, elevando a quantidade de produção fotográfica, logo, um exorbitante amontoado de imagens são distribuídos diariamente nos mais diversos canais de comunicação. Entretanto, elevar as potencialidades em produzir e reproduzir fotografias, talvez, não significa ter imagens de cunho informativas ou artísticas “[...] o analfabeto do futuro será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? (Benjamin, 2020, p. 107).

Assim sendo, interessa-nos apurar a adversidade encontrada pelo repórter fotográfico em relação ao ato de conceber imagens técnicas por meio do instrumento fotográfico, com a qual a insuficiência visual que, na teoria, poderia inviabilizá-lo de forma operacional no que diz respeito à caixa preta. Logo, procurar compreender o paradoxo estabelecido no percurso entre: o não-ver do fotógrafo cego operando o aparelho até chegarmos na concepção fotográfica provindo do turvo avistar de João Maia. Por essa perspectiva, o embasamento teórico que apresentamos é sugerido pela filosofia de Vilém Flusser, que nos servirá de base teórica. Flusser, em 1983, quando escreveu *Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, buscava formular uma teoria filosófica que compreendesse a fotografia. Embora, provavelmente, não imaginasse que a massificação fotográfica tomaria outros rumos, com o advento das redes sociais, seus pensamentos estivessem mais contemporâneos do que nunca. Seguimos, neste instante, a investigação para encontrar possíveis respostas e elucidar essas e

outras questões que serão levantadas no decorrer da pesquisa, não só por Benjamin, mas também pela própria filosofia flusseriana.

### 3.4 Filosofia flusseriana: caixa preta

Ao que tudo indica, a similaridade entre os conceitos desses dois pensadores (Benjamin e Flusser), evidencia a preocupação de ambos: a crítica fotográfica. E o tcheco-brasileiro, Vilém Flusser, principia sua narrativa no livro *Filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia* (2022), expondo, assim como Benjamin, a história, com tudo, nos anais da imagem:

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação (Flusser, 2022, p. 08).

Flusser indica que as quatro dimensões da imagem são: profundidade, altura, largura e espaço-tempo. E para conceber uma imagem, precisamos abstrair duas das quatro dimensões. Mas como? Afastando-nos da imagem (ou cena) para termos a condição ideal e, assim, podermos decifrar os códigos nela existentes para que, conseqüentemente, o receptor possa unir as dimensões abstraídas em um plano. À capacidade de decodificar, Flusser chama de imaginação e a imagem em questão é “[...] superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente” (Flusser, 2022, p. 78). Neste ponto, Flusser vai manifestar que existem, em sua teoria, dois gêneros de imagens, logo, particularizar cada uma delas, que são: imagens tradicionais ou históricas e imagem técnica.

Desde milênios, o ser humano busca representar seus pensamentos por meio de imagens no plano. Basta ver os desenhos egípcios; as figuras feitas pelos homens pré-históricos nas cavernas se apropriando de diferentes materiais, como: terra, argila, sangue de animais, pigmentos obtidos de plantas, minerais ou carvão vegetal. Para Flusser, estes desenhos são considerados, historicamente, imagens tradicionais. Pré-históricas. Já as imagens que são produzidas por aparelhos tecnológicos como as filmadoras ou câmeras fotográficas, são definidas como imagem-técnica.

No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem deve saber o que se passou em “cabeça”. No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista) (Flusser, 2022, p. 15).

Flusser segue dizendo sobre a complexidade entre a câmera fotográfica e o agente humano (aparelho-operador) visto que, para toda crítica da imagem técnica, propõe-se o “branqueamento” dessa caixa preta, isto é, penetrar no aparelho fotográfico: “[...] brinquedo

que traduz pensamento conceitual em fotografias” (Flusser, 2022, p. 77). E assim poder extrair todas as possibilidades existentes de dentro do aparelho programado pela indústria fotográfica. Tais programas “são jogos de combinação com elementos claros e distintos” (Flusser, 2022, p. 78). Tais jogos estão envoltos à caixa preta e, se não forem compreendidas, logo, empregadas na concepção fotográfica pelo fotógrafo, pode esbarrar-se na entropia: “[...] tendência a situação cada vez mais provável” (Flusser, 2022, p. 77). Deste modo, quando pensamos em imagem-técnica que: “[...] trata-se de imagem produzida por aparelhos” (Flusser, 2022, p. 13). Assim dizendo, fotografias, o receptor aquele que, segundo Flusser, definiu como *Scanning*: “[...] movimento de varredura que decifra uma situação” (Flusser, 2022, p. 78). A prática de interpretar uma fotografia com movimentos circulares com os olhos no plano, espera avistar um fotograma que não contenha o provável e, por assim, será surpreendido com uma imagem de maneira inédita.

Os instrumentos simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente; à flecha, o dedo; o martelo, o punho. São “empíricos”. Graças a revolução industrial, passam a recorrer a teorias científicas no curso da sua simulação de órgãos. Passam a ser “técnicos”. Tornam-se, destarte, ainda mais poderosos, mas também maiores e mais caros, produzindo obras mais baratas e mais numerosas). Passam a chamar-se de máquinas por simular o olho e recorrer a teorias óticas e químicas, ao fazê-las (Flusser, 2022, p. 21)?

Quando Flusser nos apresenta essa analogia com a enxada, a flecha e o martelo em relação à câmera fotográfica, finalizando com a provocante questão, nos faz refletir sobre a permutação sobre a ótica: lente do aparelho que representa o olho humano. E acerca da química, refere-se à revelação fotográfica: processo de transformação da imagem latente registrada no filme fotográfico em imagem visível por meio do processo químico. Já que em meados da década de 1980, quando o autor publicou sua obra, as câmeras com sensor digital, que substituiriam os negativos fotográficos, ainda não tinham se popularizado. Fato esse que ocorreu no início dos anos 2000, surgindo o fenômeno de popularização fotográfica, barateando os custos dos equipamentos, não ter a necessidade da aquisição do chamado filme fotográfico e, principalmente, por se tratar de uma tecnologia na qual o resultado do clique é imediato aos olhos do fotógrafo e do receptor, capazes de serem manipuladas, fácil armazenamento dos arquivos digitais e com grande potencial para serem reproduzidas infinitamente por meio de outros aparatos tecnológicos (impressoras, por exemplo). Entretanto, as câmeras e qualquer outro aparato tecnológico não são neutros e nem naturais. Dependem de condições sociais, econômicas, tecnológicas para poderem ser usadas.

O tamanho do preço das máquinas faz com que apenas poucos homens as possuam: os capitalistas. A maioria funciona em função delas: o proletariado. De maneira que a

sociedade se dividiu em duas classes: os que usam as máquinas em seu próprio proveito, e os que funcionam em função de tal proveito (Flusser, 2022, p. 21)?

Quase dois séculos desde o início da sua comercialização, a câmera fotográfica vem conquistando cada vez mais adeptos em registrar imagens no plano. Talvez aquele que não disponha de tal equipamento, no mínimo, (tendo em vista o poder econômico e aquisitivo de cada indivíduo), tem a funcionalidade à disposição no *smartphone*. Fica evidente a necessidade de uma reflexão filosófica pois, com a crescente quantidade de produção fotográfica, em paralelo, eleva o não refletir na composição no ato de fotografar. Neste sentido, os ensaios de Vilém Flusser, contribui para a comunicação por meio de sua obra sobre a 8ª Arte: a fotografia. Elucidar a importância do pensar fotograficamente agindo como um genuíno fotógrafo sendo que, o oposto, submerge no desconhecimento fotográfico de modo a pressionar o botão obturador sem se preocupar com as inúmeras variáveis existentes no processo de captação da luz. É a representação em um plano que tem como principais objetivos contar histórias, documentar e transmitir mensagens. E se levarmos em consideração a disseminação esse aparelho-canal de mensagem que é a câmera fotográfica, com cada vez mais adeptos para tentar produzir signos via aparelho tecnológico, Flusser nos atenta à quantidade de fotografias que não percorrem pelo crivo da imaginação que, segundo o autor, é “[...] a capacidade de compor e decifrar imagens” (Flusser, 2022, p. 78). Acerca dos preceitos das imagens, Flusser afirma:

Toda imagem técnica devia ser, simultaneamente, conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade). Na realidade, porém, a revolução das imagens técnicas tomou rumos diferentes: elas não tornam visíveis o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra. Neste sentido as imagens técnicas passam a ser “falsas”, “feias” e “ruins”, além de não terem sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas de fundir a sociedade em massa amorfa (Flusser, 2022, p. 18).

Dada importância no sentido em agir fotograficamente, isto é, pensar epistemologicamente nos mais diversos entraves a serem desfeitos no momento da composição fotográfica como: enquadramento, luz, foco, planos e perspectivas, pois, são elementos indispensáveis para triunfamos logo após o pressionar o dedo no botão obturador. Podemos expor que o movimento mecânico que fizemos com indicador, foi a deliberação, sem demora, a finalização da fotografia que já tínhamos pensado em nosso intelecto previamente raciocinado e organizando. Posto intensa complexidade, se faz necessário sinalizar nossa pergunta norteadora: Hipoteticamente, o fotógrafo deficiente visual trabalha para o aparelho fotográfico ou o aparelho é funcionário do cego? Com relação a isso, o autor analisa:

Quando os instrumentos viraram máquinas, sua relação com o homem se inverteu. Antes da revolução industrial, os instrumentos cercavam os homens; depois, as máquinas eram por eles cercadas. Antes, o homem era a constante da relação, e o

instrumento era variável; depois a máquina passou a ser relativamente constante. Antes os instrumentos funcionavam em função do homem; depois grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas. Será isso válido para os aparelhos (Flusser, 2022, p. 18)?

Temos a ciência que para compormos uma fotografia munidos de aparelho fotográfico é indispensável, entre outros sentidos do corpo humano, o da visão. Tal órgão responsável formado pela córnea, a pupila, cristalino e a retina, codificam a imagem e o nervo óptico leva o estímulo para o cérebro. Podemos notar a similaridade com o olho em relação ao próprio equipamento fotográfico: a pupila funciona como o diafragma que controla a entrada de luz de acordo com o ambiente. Na prática fotográfica, o diafragma é composto por lâminas de metal sobrepostas e está localizado na lente que, por sua vez, encontra-se fixada ao corpo da câmera. Essas lâminas abrem e fecham a fim de mudar o tamanho da abertura (valor de  $f$ ). Da mesma maneira que nossa pupila dilata ou contrai em diferentes intensidades de luz, o fotógrafo precisa realizar essa abertura (ou fechamento), via botões de comando, a fim de deixar a iluminação ideal chegar até o sensor digital ou, nas câmeras analógicas, “queimar” a película fotossensível. Em considerações a tais peculiaridades para compor uma fotografia, esbarramos em um paradoxo: a possibilidade do deficiente visual criar imagens técnicas. Neste sentido, Flusser expressa que:

O fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades (Flusser, 2022, p. 23).

E para revelar as potencialidades do aparelho, o autor faz analogia ao movimento de caçar, pois, para Flusser, o gesto de fotografar se assemelha ao do caçador em busca da sua caça. O fotógrafo, similarmente, caça a imagem técnica apontando sua arma no objetivo a fim de capturar seu *spectrum* e o aprisionar no interior da caixa preta (metaforicamente falando). “O fotógrafo caça, a fim de descobrir visões até então jamais percebidas. E quer descobri-las no interior do aparelho” (Flusser, 2022, p. 33). Sendo assim, para captar o ineditismo, é vital que o fotógrafo encontre e desvende os programas localizados no cerne da caixa preta. Funcionar o aparelho em função do fotógrafo subvertendo-se ao aparelho.

Quem observa os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) está observando o movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença que o fotógrafo não se movimenta pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura (Flusser, 2022, p. 29).

Uma vez a imagem concebida, é o momento de sua distribuição.

A divulgação das imagens do fotógrafo que, segundo Flusser, são “[...] as características que distinguem a fotografia das demais imagens técnicas se revelam ao considerarmos como

são distribuídas. As fotografias [...] esperam, pacientemente, ser distribuídas pelo processo de multiplicação ao infinito” (Flusser, 2022, p. 45). Diante desse fenômeno da distribuição fotográfica, o autor segue dizendo que “[...] o homem é capaz de produzir informações, transmiti-las e guardá-las [...]” (Flusser, 2022, p. 45). Acerca das imagens técnicas, podemos encontrar, eventualmente, em cima do guarda-roupas, caixas de sapatos empoeiradas nas quais guardamos memórias fixadas em papéis fotográficos nos mais diversos modelos de álbuns. Tais lembranças foram produzidas por fotógrafos: “pessoa que procura inserir na imagem informações não previstas pelo aparelho fotográfico” (Flusser, 2022, p. 77). Ou, para o retratista entusiasta que não tem a preocupação estética na composição, o funcionário: “pessoa que brinca com aparelho e age em função dele” (Flusser, 2022, p. 77). Outrora, quando gozamos no atual momento, a alternativa tecnológica da imagem digital e o poder de armazenar grandes volumes de informações nos chamados “nuvens”, por exemplo. Na mesma forma, as centenas de imagens capturadas e armazenadas nos aparelhos *smartphone* que, tudo indica, a única preocupação quando efetuamos a compra de um modelo atualizado, é saber a eficiência do micro sensor fotográfico em capturar as imagens. Neste sentido, as imagens técnicas que guardamos independentemente do método têm, talvez, valor afetivo, sentimental ou apreço informativo “[...] simplesmente em função do seu álbum” (Flusser, 2022, p. 50). Entretanto, para fins comerciais e visando lucros, as fotografias tomam outros rumos como sugere Flusser:

O fotógrafo colabora nessa transcodificação da fotografia pelos aparelhos de distribuição (...). Ao fotografar, visa a determinado canal para distribuir sua fotografia. Fotografia em função de determinada publicação científica, determinado jornal determinada exposição (...). Do ponto de vista do fotógrafo, duas razões o movem: primeira, o canal lhe permitirá alcançar grandes números de receptores, pois seu engajamento é precisamente eternizar-se num máximo de pessoas; segundo, o canal via sustentá-lo economicamente, enquanto objeto desprezível, não tem valor de troca (Flusser, 2022, p. 50) [...] é multiplicável. Distribuí-la é multiplicá-las” (Flusser, 2022, p. 47).

Por esta razão se faz necessário aprofundar com maior intensidade no que diz respeito à reprodutibilidade e, novamente apoiado pelas teorias de Walter Benjamin, debruçarmos no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936).

### 3.5 A reprodutibilidade de Walter Benjamin

Outrora a comunicação era gerada por meio da linguagem verbal, gestual, entre outras formas e, com o passar dos séculos, as pessoas desenvolveram meios de guardar estas informações recorrendo à escrita linear. Representar uma ideia fazendo uso de documento físico viabilizou que o conhecimento (ou informação) começasse a se difundir, a princípio na região onde tudo se originou e, conseqüentemente, para o mundo. Mesmo que parte majoritária da população não era alfabetizada, com o desenvolvimento e evolução da escrita, começaram a surgir progressivamente maneiras de se comunicar de forma permanente com as outras sociedades e gerações. Antes que Gutenberg evoluísse a transmissão de conhecimentos, em 1300, 150 anos antes, chegou à Europa o método de xilografia chinês, que, em suma, tratava-se de uma prensa de madeira com escritos em grande quantidade. No século XIX, o dramaturgo alemão, Aloys Senefelder (1771-1834), que buscava um método econômico para peças de teatro e partituras, inventou a litografia: de *lithos*, "pedra" e *graphein*, "escrever".

Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes de que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa – a reprodução técnica da escrita [...]. A xilogravura, na Idade Média, segue-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX (Benjamin, 2020, p. 166).

A contar desse momento, a reprodução tomou outros rumos e viabilizou, de maneira gradativa, a multiplicação da escrita. Acerca da obra de arte, Benjamin diz que “[...] a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens” (Benjamin, 2020, p. 166). Mesmo com a evolução promovida pela prensa chinesa, por volta do século 14 e pela descoberta de Senefelder no início do século XIX, embora o autor não cite o germânico em seu ensaio, o inventor alemão, Johann Gutenberg (1396-1468), revoluciona a comunicação com a invenção de sua prensa, inovando a técnica de impressão.

Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho aprende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral (Benjamin, 2020, p. 167).

Neste sentido, Benjamin elucidava o quão revolucionário esse processo de reprodução por meio de aparelhos técnicos. Há exemplo das ilustrações nos jornais, outrora da invenção, as imagens eram desenhadas individualmente em cada exemplar, logo, com o original podem ser feitas, desde que tenha insumo para tal, a reprodução infinita. As cópias provindas do

original alcançaram qualidade de impressão surpreendente conseguindo manter as características mais notórias, como indica o autor:

Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetivos a tonalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (Benjamin, 2022, p. 167).

Em suma, quando falamos de produtividade técnica, é a possibilidade de reproduzir qualquer informação, texto ou obras de arte e, por mais precisa que seja sua similaridade com a original, não terá elementos sensoriais, tangíveis ou presencial. Todavia, acerca das obras de arte, Benjamin manifesta-se o mote de autenticidade: “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra” (Benjamin, 2022, p. 167). Assim sendo, ocupando-se do clássico exemplo da pintura de Da Vinci, Mona Lisa, o “aqui e agora da obra de arte” sugerido pelo autor, seria a práxis de visitar o Museu do Louvre em Paris, França e, deste como, contemplar a obra original do mestre renascentista. Neste sentido, o pensamento benjaminiano revela que: “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (Benjamin, 2022, p. 167).

De maneira oposta, ainda no exemplo da obra de Leonardo, encontramos infinitas possibilidades de, talvez, apreciar a pintura do Italiano para aqueles que não podem ir até a França. Impressa em camisetas, canecas de cerâmica, bonés, toalhas, sendo vendidas como quadros nas lojas de armários e até em *memes* satirizando a mais notável e conhecida obra de Da Vinci. Dividindo o mesmo conceito benjaminiano, Flusser indica que, do mesmo modo que as pinturas, “[...] fotografias podem ser manipuladas dialogicamente”. Por exemplo: é possível desenhar-se em cartazes fotográficos, bigodes ou outros símbolos obscenos, criando, assim, informação nova” (Flusser, 2020, p. 46).

É no quadro da Mona Lisa que Benjamin propõe a questão da autenticidade: a lacuna entre o ver uma moldura reproduzida tecnicamente ou ir até Paris no Museu do Louvre e contemplar a obra na sua veracidade. Do mesmo modo, ainda na problemática da autenticidade, Benjamin comenta, à vista disso, sobre a fotografia:

Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação -, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lente, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio

original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia. Seja do disco (Benjamin, 2022, p. 168).

Sobre tal argumento, o autor evidencia a objetiva, também conhecida popularmente como lente, o fotógrafo enxerga através dela para compor o fotograma, ajustando as configurações necessárias e triunfando seu *know-how* de escolha. Dentre suas destrezas práticas e teóricas no contexto fotográfico, a melhor composição. Tal fotografia, outrora, foi revelada no quarto escuro, posteriormente com a evolução para a fotografia digital, ampliada e distribuída para os mais diversos fins.

Neste sentido, para o receptor que não fez a fotografia ou não estava presente para acompanhar o *click*, segundo Benjamin, “[...] fuge inteiramente à ótica original” (Benjamin, 2022, p. 169). Isto é, dos olhos de quem não fotografou e só havendo a possibilidade de olhar a foto pela sua reprodução. Aparentemente, o autor não realiza uma crítica negativa sobre tal fenômeno de conhecer uma obra de arte pela imitação técnica, em que pode aproximar a pessoa da concepção artística e diminuindo consideravelmente a distância no sentido de (re) conhecer a obra pela cópia como em um livro de história, por exemplo. Logo, por um outro ponto de vista, a reprodução de texto ou obra de arte, pode se transformar no âmbito do conhecimento. Não obstante, sem o testemunho de presenciar a construção da obra e conhecê-la pela cópia, o pensamento benjaminiano se esbarra com o conceito de aura:

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto 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, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (Benjamin, 2022, p. 170).

A indústria cultural proveu para que as obras de arte se transformassem em objetos comercializados como mercadoria. Ainda que Walter Benjamin não tenha expressado que o ato de reprodução das obras seja uma violação moral ou ética, ficou nítida a inquietação em relação a aura. Para o autor, as obras de arte como pinturas ou esculturas, preservam uma aura por sua autenticidade: observar a unicidade, poder tocar ou cheirar. Fica elementar o entendimento quando o pensamento benjaminiano diz sobre o “respirar a aura dessas montanhas, desses galhos” (Benjamin, 2022, p. 101). Estar presente contemplando a natureza, deitado em uma rede sentindo a brisa quando atinge o rosto, vivenciando um momento singular, vislumbrando a natureza até onde os olhos podem alcançar, ou banhar-se no leito do rio imaginando que a água que mergulha sobre o corpo descoberto de vestes jamais voltará a tocar a pele. Benjamin segue dizendo sobre as consequências da reproduzibilidade e neste ponto acerca de dois valores que, segundo o autor, outrora o de culto e posteriormente o valor de exposição:

Seria possível reconstituir a história de arte a partir do confronto de dois pólos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo, seja outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição (Benjamin, 2022, p. 173).

No que se refere ao valor de culto, o pensamento benjaminiano exemplifica os desenhos traçados pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna. A arte do homem paleolítico está profundamente associada ao campo espiritual e nesse período da história já se procurava fundamentos envolvendo o divino para a vida no planeta. “O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia “[...]. O valor de culto como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote [...]” (Benjamin, 2022, p. 173).

A citação sobre os desenhos dos homens da caverna, neste ponto, na esteira do professor israelense, Yuval Noah Harari, com a obra: *Sapiens. Uma breve história da humanidade* (2014), faremos uma analogia acerca do valor culto de Benjamin. Segundo Harari, a 32 mil anos, foram inventados “[...] barcos, lâmpadas a óleo, arcos e flechas e agulhas “[...]. Os primeiros objetos que podem ser chamados de arte e joalheria datam dessa era, assim como os primeiros indícios incontestáveis de religião, comércio e estratificação social” (Harari, 2014, pp. 25-26). Ainda nesse tempo esculpido em marfim pelo *homo sapiens* na caverna de Stadel, Alemanha, o “homem-leão” (ou “mulher-leão”) notoriamente representa de maneira tangível o pensamento benjaminiano sobre valor de culto. Segundo Yuval, a lapidação desta escultura foi uma revolução nas habilidades cognitivas dos *sapiens* no sentido de conseguir alimentos para a sobrevivência. Confeccionado em marfim, mais compacto que o osso, que forma a parte central das presas de animais, como o elefante, o hipopótamo, mamute e a morsa, o “homem-leão” se tornou um valor de culto pelo *homo sapiens* de forma tão singular que mudou os processos de caça, por exemplo.

Aos poucos os homens da pré-história começaram a divinizar a estátua de 29,6 centímetros toda esculpida no marfim de um único dente de mamute por meio de uma pedra lascada. “O escultor da caverna de Stadel pode ter acreditado sinceramente na existência do espírito guardião do homem-leão” (Harari, 2014 p. 38). Em consequência disso, passaram a acreditar em um mito transformando, entre outras culturas, a da caça: com maior quantidade de pessoas nos grupos, logo, triunfando ainda mais como caçadores. “A capacidade de criar uma realidade imaginada com palavras possibilitou que um grande número de estranhos cooperasse de maneira eficaz” (Harari, 2014 p. 38). Outrora da estátua e comparado depois do valor culto, entre outras habilidades adquiridas, segundo Yuval, as mudanças se deram na capacidade de transmitir maiores quantidades de informações sobre o mundo à volta dos *Homo sapiens*. Aos

poucos foram aperfeiçoando o planejamento e realização de ações complexas, como evitar lesões e caçar bisões. Capacidade de transmitir grandes quantidades de informações sobre as relações dos sapiens com maiores grupos e mais coesos, chegando a 150 indivíduos.

Quase 40 mil anos depois foi classificada como uma das mais antigas esculturas figurativas já conhecidas quando, em 1939 durante as escavações na caverna de Hohlenstein Stadel, na Alemanha, foram descobertos fragmentos da estátua. Outrora da sua descoberta e para o *homo sapiens*, o valor era de culto. Atualmente a estátua homem-leão encontra-se em exposição no museu de arte, arqueologia, história urbana e cultural em Ulm, Alemanha, onde foi já visitada por milhares de pessoas guiadas pelo valor da exposição. Posto isto, podemos perceber a similaridade teórica da estátua produzida pelo *homo sapiens* em relação ao valor de culto e de exposição de Walter Benjamin que exemplifica por meio do retrato:

[...] o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera a primeira vez o valor de culto. (Benjamin, 2022, p. 174).

Segurar um papel fotográfico sentindo odor de mofo cujas marcas do tempo como dobras nas pontas, superfície amarelada e já consumido pelas décadas na qual, no plano, está representando um saudoso parente e poder rememorar inúmeras vivências as quais não podem voltar ou refazê-las. Possivelmente esse é o sentido do pensamento benjaminiano quando se refere aos retratos representados pela face daquele que morreu. Neste sentido, assim como Walter Benjamin, outro autor europeu que também teve relevante contribuição na esfera imagética, foi o francês Roland Barthes. Autor esse que vamos debruçar na obra “A câmera clara - nota sobre a fotografia” (2022).

### 3.6 Conceitos barthesianos

Nesta obra, o semioticista manifesta a singularidade nas fotografias de cunhos documentais, jornalísticas, retratos e pessoais. O francês, já de início, observa que a foto por ser objeto de três práticas, três emoções ou de três intenções:

O *Operator* é o fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através da sua raiz, uma relação como o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (Barthes, 2022, p. 19).

O operador, quem opera ou faz funcionar o equipamento fotográfico, Barthes deixa claro que não pode questionar tal prática pois, segundo o autor, “[...] não sou fotógrafo, sequer amador: muito impaciente para isso [...]” (Barthes, 2022, p. 19). Segue dizendo sobre a química que era usada (fotografia analógica) para revelar a imagem sobre o plano trazendo para o fotógrafo a emoção, não só no momento da captura na prática fotográfica, mas também no quarto escuro sob a penumbra da luz vermelha auxiliando o *Operator* ao expor a imagem no papel fotográfico: “No entanto, dessa emoção (ou dessa essência) eu não podia falar, na medida em que nunca a conheci [...]. Eu tinha à minha disposição apenas duas experiências: a do sujeito que é olhado e a do sujeito que olha” (Barthes, 2022, p. 19). Barthes exprime sua mudança corporal quando percebe que será capturado através de uma lente fotográfica: “[...] a partir do momento que eu sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Barthes, 2022, p. 20). À vista disso, podemos desdobrar no que tange, atualmente, no *ciberespaço*, especificamente nas redes sócias.

Não obstante, na década de lançamento de sua obra, o chamado “*World Wide Web*” (*www*) estava nos primórdios, principalmente no Brasil. Entretanto, o comportamento descrito por Barthes para ser fotografado, não foge da realidade no pré-retrato (ou pré-*selfie*) para ilustrar as mais diversas redes sociais existentes. E para sustentar tal afirmação, apoiaremos no chamado, por Roland, “Foto-retrato” que, segundo o autor: “[...] é um campo cercado de forças. Quando imaginários aí se cruzam, aí se afronta, aí se deformam” (Barthes, 2022, p. 22). Tais imaginários podem ser aplicados na contemporaneidade se observarmos os comportamentos corporais daquele (ou daquela) que será fotografada ou fará um autorretrato (*selfie*). A imaginação do ser fotografado assemelha-se com a do autor que segue dizendo que:

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes, de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar) (Barthes, 2022, p. 22).

Neste sentido, o autor elucida que, quando o indivíduo está de frente a uma objetiva ou até mesmo posicionados com a face para o aparelho *smartphone* disposto a ser fotografado, pode ser aquela pessoa que achamos que somos, como um “faz de conta”; ou como uma ilusão do nosso imaginário; aquela pessoa que outras pessoas gostariam que pensassem que somos como pretensão ou como inverdade; também aquela pessoa que, para quem faz a foto (*Spectator*), acha que nós somos; e/ou aquela pessoa que se adequa para servir em uma arte. Logo, ao sermos fotografados, assumimos outro corpo e outra personalidade, muitas vezes, até de forma involuntária. Seguimos para o segundo das três práticas sugeridas pelo autor: *Spectator*.

Em panfletos, revistas, jornais, *outdoors*, livros, nas telas das TVs, computadores ou nos *smartphones*, as fotografias invadem nossas retinas como um frenesi de imagens. Ao vermos tais imagens, segundo Barthes, somos *Spectator*, ou seja, espectadores: Depois que as observamos saltando pelo crivo da nossa cultura, julgámo-las, logo, decidimos as quais nos chamaram à atenção. Muitas delas se tornam indiferentes no sentido que não nos toca. Perante a imagem, ficamos desinteressados ou indiferentes. O que nos leva a interessar por uma foto, é o sentimento que ela proporciona: desprezo, alegria, empatia, melancolia etc. Por esta razão no tocante ao interesse da imagem que nos causaram sentimentos ou afeto, o pensamento diz que são *Spectrum* que nos fere. É a mira do fotógrafo, como diz o autor: “E aquele ou aquela que é fotografada é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum*” (Barthes, 2022, p. 20). Percebemos neste ponto a similaridade do conceito de Barthes com o pensamento flusseriano que, segundo Flusser, “Quem observar o movimento de um fotógrafo munido de aparelho [...] estará observando movimento de caça [...] Finalmente, no gesto fotográfico, uma última decisão é tomada: apertar o gatilho [...]” (Flusser, 2020, pp. 29-34).

Indicada tal similitude entre os autores, vamos nos aprofundar um pouco na origem e etimologia da palavra *éidolon*: A palavra “*éidolon*” vem do grego antigo, e significava “imagem” ou “fantasma”. Na mitologia grega, era usado para descrever a aparição ou semelhança de uma pessoa falecida. Às vezes é traduzido como “sombra” ou “fantasma”. Na filosofia de Platão, particularmente em suas obras como “Fedro” e “A República”, “*éidolon*” foi usado para se referir a uma cópia ou reflexo imperfeito e transitório da verdadeira realidade.

Platão usou o termo para discutir a diferença entre o mundo material que percebemos com nossos sentidos e o reino eterno e imutável das Formas ou Ideias.

Assim sendo, segundo considerações dos autores, o fotógrafo desempenha função de *Operator* (para Barthes) ou caçador (para Flusser), isto é, operando a câmera fotográfica em busca da “caça” para que posteriormente, os interessados pelo evento paralímpico, possam ser *Spectators*, ou seja, observadores de suas fotos. E para as pessoas, natureza ou objetos que foram fotografados, se tornam *Spectra* da fotografia pois, segundo Barthes: “[...] essa palavra mantém, através de sua raiz um pouco do terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (Barthes, 2022, p. 09). Em outras palavras, com base nos pensamentos barthesiano precedentes, podemos tentar definir os conceitos de *Operator*, *Spectator* e *Spectrum*, respectivamente nesta mesma ordem, em: fazer, observar e sofrer. Entretanto, no que se refere ao *Spectrum* (ou sofrer), faremos um breve aprofundamento para elucidarmos o “sofrer” oriundo do meu entendimento e, para ter sustentação teoricamente, atentaremos quando Barthes diz que “aquele que é fotógrafo é “[...] espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, [...] eu chamaria de *Spectrum*” (Barthes, 2022, p. 19).

Etimologicamente, a palavra espectro se originou a partir do latim *Spectrum*, que significa "visão", "fantasma" ou "aparência". Logo, *eidolon*, na literatura grega antiga, é uma “imagem espiritual de uma pessoa viva ou morta”. Uma vez que as etimologias dos termos foram elucidadas, podemos seguir para expressão, citada pelo autor, simulacro. Para Barthes, *Spectrum* é, também, uma simulação da realidade como um “fantasma” ou uma visão fantasmagórica pois, uma pessoa na foto, não é representada. Muitas vezes não nos reconhecemos em uma fotografia: O que fazíamos? Onde estávamos? O que pensávamos? Somos nós na imagem ou, talvez, um ectoplasma preso ao papel fotográfico ou na imagem digital. Podemos ir além e classificar-nos na fotografia como distorção da existência? Não obstante, a interpretação e representação da distorção da existência em uma fotografia pode ser altamente subjetiva, pois, para produzi-las, usa-se de técnicas como longa exposição, exposições múltiplas ou dupla exposição, por exemplo, para criar imagens surreais ou distorcidas que desafiam as percepções convencionais da realidade. Ou incorporar, na composição fotográfica, elementos simbólicos ou metáforas que representem a distorção da realidade, como vidros quebrados, espelhos deformados ou formas abstratas. Ou ainda, experimente condições de iluminação incomuns ou gradação de cores que evoquem uma qualidade sobrenatural onírica. Seguindo no pensamento barthesiano, agora, no conceito de *studium*.

Uma vez que somos atraídos, tomados pelo interesse e/ou envolvidos pela história da foto como: a estética, composição, os objetos, paisagens ou contextos, que nos leva a olharmos por mais tempo uma determinada imagem, passamos a estudar seu conteúdo. Neste momento, criamos interesse particular em sobre tal fotografia. Essa importância que damos por exemplo, pelo retrato, segundo Barthes, é chamado de *studium*. Citando caso análogo foi, talvez, essa mesma experiência (do *studium*) que os críticos das fotografias produzidas por Maia vivenciaram, por consequência, torná-lo fotógrafo oficial das paraolimpíadas (Rio 2016 e Tóquio 2020). Para o autor:

[...] não via, em francês, palavra que expressasse simplicidade essa espécie de interesse humano; mas, em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunho político, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*), que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (Barthes, 2022, p. 31).

Anteriormente, quando detalhamos a prática do *Studium*, ou seja, o estudo da imagem vagueando o olhar atentamente pois, no plano por motivos variados, algo nos chamou a atenção e, ao esbarramos em tal “desconforto” visual, por consequência talvez emocional, por fim conseguimos encontrar, segundo Barthes, é chamado de *punctum*: Provindo do Latim, *punctum* particípio passado de *pungere*, “fincar, espetar”. Este verbo originou nossa palavra pungente, “aquilo que desperta uma sensação física aguda, intensa”. Ainda sobre a etimologia da palavra, o autor descreve a razão pela qual o fez intitular provindo da língua indo-europeia uma vez que, assim como o *Studium*, não encontrou nada que fizesse sentido no seu idioma nativo: francês. “Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontiagudo [...]” (Barthes, 2022, p. 31). Com esse pensamento barthesiano, pode-se compreender que, simultaneamente com o *studium*, o apogeu do compreender à imagem, (se for a foto que nos chama a atenção) é o *punctum*. Dando-se a perceber que, quando uma foto nos chama a atenção, metaforicamente, ela salta do plano e nos prende; nos fere; nos machuca. Como um artefato pontiagudo, atravessa os olhos e penetra em nossa alma, fazendo-nos ruminar tudo aquilo que antes pensávamos outrora da fatídica fotografia, guinando os pensamentos e compreensões que tínhamos. Para Barthes, “[...] *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 2022, p. 31). Em outras palavras, quanto à existência do *punctum*, para o receptor (ou *Spectator*), atormente; entorpece; paralisa; angústia.

Diante disso, possivelmente, conseguimos afirmar que as fotografias produzidas pelas pessoas com cegueira, sejam capazes de representativas contendo nelas o *punctum* barthesiano? Entretanto, ao praticarmos o *studium* nas imagens de um fotógrafo deficiente visual sendo *spectator*, levando em consideração que o *Operator* em questão é cego, inevitavelmente cria-se um paradoxo mediante as adversidades encontrada pelo fotógrafo ao criar imagens que nos leva, mais uma vez, à pergunta norteadora envolvendo nosso autor precípua, Vilém Flusser: Fotógrafo com cegueira, João Maia, é funcionário do equipamento fotográfico ou se subverte em relação à máquina (caixa preta)? Na busca de uma provável resposta sobre a questão outrora expressa, prosseguindo, novamente, no esteio da filosofia flusseriana agora amparado pela obra “Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar” (2002).

### 3.7 Conceitos flusseriano na pós-história

Flusser (1983), assim como Walter Benjamin na “Pequena história da fotografia” anteriormente citada, descreve um caso análogo com o nazismo. No ensaio benjaminiano, precisamente no tocante à decadência da fotografia, o autor assemelha os ateliês desse período, como “[...] câmara de tortura [...]” (Benjamin, 2020, p. 97). Quando expressa seus conceitos em relação ao retrato da criança Franz Kafka. Percebemos a equivalência da analogia quando Flusser descreve sobre *Auschwitz*: o maior complexo de campos de prisioneiros estabelecido pelos alemães, criado próximo a Cracóvia, na Polônia. O Esquadrão de Proteção (Schutzstaffel), conhecido como SS, a princípio, seus membros formavam uma guarda especial com a função de proteger Adolf Hitler e outros líderes do partido. Em 1940 e 1941, foram construídos o *Auschwitz I* e o *Auschwitz II*, principais campos de concentração que foram divididos em nove setores, separados entre si por cercas de arame farpado, eletrificadas, e eram vigiados por cães e guardas das SS. O autor diz que:

Os SS eram funcionários de um aparelho de extermínio, e suas vítimas funcionaram em função do seu próprio aniquilamento. O programa do campo de extermínio, uma vez posto em funcionamento, se foi desenvolvendo de maneira automática, autônoma de decisões dos programadores iniciais [...]. Os SS e os judeus funcionavam uns em função dos outros em engrenagens. Os modelos de tal funcionamento provinham dos valores mais elevados do Ocidente: os SS se comportavam em ‘heróis’, os judeus em ‘mártires’. Trata-se de aparelho que funcionava em situação de limite: objetiva até além da morte (Flusser, 1983, p. 11-12).

Posto isto, compreendemos que os SS eram operários da máquina de destruição humana, porém, o pensamento flusseriano sobre tal faz ainda mais sentido quando pesquisado sobre a placa na entrada do campo de concentração escrita em alemão que dizia “arbeit macht frei” que, segundo a etimologia, “o trabalho liberta”. Na realidade, o que acontecia era o oposto. O trabalho se tornou outra forma de genocídio, chamada pelos nazistas de “extermínio por meio do trabalho”. O trabalho dos nazistas era de programar a máquina para o genocídio funcionando com o intuito do extermínio, como, segundo as considerações do autor, foi: “Pela primeira vez na história da humanidade pôs-se a funcionar um aparelho, o qual, programado com técnicas mais avançadas disponíveis, realizou a objetivação do homem, com a colaboração funcional do homem” (Flusser, 1983, p.12). Destarte, Flusser continua tecendo outras semelhanças com a de *Auschwitz* em relação aos novos aparelhos usados em eventos históricos como Gulags: campos de trabalho forçado na então URSS. Hiroshima e Nagasaki e também os aparelhos que funcionaram na guerra do Vietnã. Para o autor, tais equipamentos:

[...] se dizem ‘amigo do homem’ como os aparelhos científicos, técnicos e administrativos. Mas tais ideologias são enganadores e servem apenas para encobrir

a essência dos aparelhos. São, todos, tal qual Auschwitz, caixas pretas que funcionam com engrenagens complexas para realizarem um programa. Funcionam, todos, segundo *inércia* que lhes é inerente, e tal funcionamento escapa a partir de um dado momento, *ao controle* dos seus programadores iniciais. Em uma última análise tais aparelhos funcionam, todos, no sentido de aniquilarem seus funcionários, inclusive seus programadores. Necessariamente, porque objetivam, des-humanizam o homem (Flusser, 1983, p.14).

Visto tais críticas, o autor deixa claro sua inquietação diante dos aparelhos programados para automatizar aqueles os operam, logo, os controlando e tornando-os funcionários “cegos” perante os programas que se ocultam no âmago das caixas pretas. Ora, se faz necessário adjetivar com plural o chamado “caixa preta”, pois, a palavra se refere a mais de uma (heterogêneos) máquina, pois, diferente da obra “A filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia (2002), que Flusser estreita a “caixa preta” exclusivamente para as máquinas fotográficas, na obra “pós-história – vinte instantâneos e um modo de usar” (1983), o teórico tcheco-brasileiro, estende seu conceito aos demais aparelhos, tais cada com seu (ou seus) programa (s), outrora apresentados: de máquinas programas e empregadas à findar vidas até aparelhos técnicos que usamos para os mais diversos fins. Máquinas programadas para tornar-nos proletariados das suas funções, cuja nossa existência empaca exclusivamente no vicioso ciclo de: funcionar em prol o aparelho, dar *feedback* da experiência em ser funcionário do aparelho para que o parque industrial onde, com inovações tecnológicas, produziram mais aparelhos agora com programas atualizados outrora modelo, a fim de nos deixar ainda mais automatizados e reféns dos programas cujas complexidades sobressaem do nosso domínio e, inevitavelmente, somos subvertidos por “máquinas inteligentes” como sugere o autor: “Os aparelhos funcionam sempre mais independente dos motivos dos seus programadores. E surgem sempre mais frequentemente aparelhos que foram programados por outros aparelhos” (Flusser, 1983, p. 31). Neste sentido, Flusser segue dizendo que a pessoa é programada (e mudando sua conduta), não só para conseguir serviços, mas também produtos tangíveis, isto é, com a finalidade de gerar produtos ou bens materiais.

Podemos observar sempre melhor como o comportamento do indivíduo e da sociedade vai sendo programada por diferentes aparelhos. E podemos observar, além disto, o comportamento dos ‘instrumentos inteligentes’, dos quais conhecemos os programas, e nos quais reconhecemos nosso próprio comportamento. Isto é: podemos observar sempre melhor o quanto a visão programática vai deixando de ser ‘teórica’, e vai sendo aplicada na práxis (Flusser, 1983, p. 30).

Contrariamente, isto é, se formos subversivos ao tocante de funcionar em função do aparelho, alcançaremos a soberania da profana competição entre máquina programada e operador, como sugere o autor: “[...] o que devemos aprender é assumir o absurdo, se quisermos emancipar-nos do funcionamento. A liberdade é concebível apenas depois de termos assumido

a política, e a existência humana em geral, enquanto jogo absurdo” (Flusser, 2002, p. 31). Em outras palavras, deixaremos de ser peças as quais os enxadristas nos jogam de maneira coordenada de um lado para o outro, e seremos o próprio enxadrista jogando contra o programa, como provoca Flusser: “Dependendo de se aprendermos em tempo de sermos tais jogadores, se continuarmos a sermos ‘homens’ ou se passaremos a ser robôs: se seremos jogadores ou peças de jogo” (Flusser, 1983, p. 31).

Avançando nos pensamentos flusseriano, o autor manifesta a transição entre a agropecuária e a indústria que teve resultados significativos em duas realidades diferentes. Para o autor: “O camponês vivencia a realidade de maneira diferente da do operário” (Flusser, 1983, p. 33). No que se refere à agricultura, “[...] é manipulação paciente da natureza animada” (Flusser, 1983, p. 33). Isto é, o agricultor, sob seu cuidado, desenvolve suas práxis aguardando os resultados de maneira orgânica (natural). O manejo com a terra antes, durante e na colheita; outrora, por exemplo, o transporte era feito com tração animal, logo, há o cuidado com o equino para mover a carroça. Em suma, o trabalho do camponês tinha o clico da temporalidade e até mesmo à espera da chuva para banhar o solo. Na sequência, Flusser fala sobre a indústria que: “[...] é manipulação violenta da natureza inanimada: obriga-a a reformular-se conforme modelos preconcebidos. [...]. O engenheiro obriga a matéria-prima a ser como deve ser conforme seus projetos” (Flusser, 1983, p. 33). Neste sentido, segundo conceitos precedentes, percebemos que acontece metamorfose transformando os insumos, por meio das práxis da engenharia, a serem conforme ideologia do próprio engenheiro. Outrora, o camponês trabalhava segundo a naturalidade no desenvolvimento rural, posteriormente ao início da industrialização, o agricultor trabalhava em função das práticas tecnológicas. Logo, o camponês se torna operário funcionando em função das tecnologias e programas. À vista disso, arriscaremos encontrar possíveis semelhanças com tais conceitos flusseriano em relação às práticas de quem fotografa.

O fotógrafo que consegue entender os programas no interior na caixa preta, usurpando todas as potencialidades do aparelho técnico, criando imagens técnicas visando driblar as intenções escondidas nos objetos e avançando contra as intenções da sua própria cultura. Logo, o fotógrafo que se subverte a complexa máquina fotográfica, mediante raciocínio do autor, podemos chamá-lo de camponês? Ora, se para Flusser o agricultor é antagônico do operário que funciona em função dos programas, sem demora também, o oposto do funcionário que, segundo o autor: “Antes os instrumentos funcionavam em função do homem; depois grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas” (Flusser, 1983, p. 21). Sustentados com tais pensamentos do autor, podemos assim responder de maneira positiva tal questionamento? Certo é que a resposta se torna ainda mais complexa por se tratar de um

fotógrafo com deficiência visual. Avançando na busca de uma possível resposta, mantendo-se no esteio de Vilém Flusser, recorreremos à obra “O universo das imagens técnicas – elogios da superficialidade” (2008).

### 3.8 Conceitos flusseriano no universo das imagens técnicas

Retomando os pensamentos precedentes, é sabido que no âmago das máquinas (caixas-pretas) dispomos de programas. Tais programas, segundo Flusser:

[...] são jogos que ‘computam’ (juntam) elementos pontuais ao acaso (‘acaso = o que caiu junto). Toda imagem técnica é produto do acaso, de junção de elementos. Toda imagem técnica é ‘acidente programado’. É precisamente isto que o termo ‘automação’ significa: processo de acidentes programados do qual a intenção humana foi eliminada, para se refugiar no programa produtor dos acidentes (Flusser, 2008, p. 27).

O autor segue dizendo que aparelhos totalmente automatizados, como exemplo, é a câmera fotográfica em satélites, pois “[...] são, evidentemente, produtos de acidentes programados” (Flusser, 2008, p. 21). Na etimologia da palavra “automação”, a *práxis* são controladas e executadas por meio de dispositivos mecânicos ou eletrônicos, substituindo o trabalho humano. Em decorrência disso, a imagem técnica é consequência resultante provinda por meio desses programas de maneira aleatória, pois, essa aleatoriedade é certa uma vez que os programas disparam os *clicks* inconscientemente no tocante às intenções humanas. Sendo assim, podemos presumir que as câmeras fotográficas instaladas nos satélites são “armas” automatizadas funcionando em função dos jogos sem a deliberação do homem no gesto de fotografar. Adjetivo como armas, pois, segundo Flusser “[...] no gesto de fonográfico, uma última decisão é tomada: apertar o gatilho [...]” (Flusser, 2002, p. 34). Antagônico as máquinas totalmente automatizadas, isto é, as que exigem o manejo consciente do indivíduo (diga-se fotógrafo profissional) junto aos jogos (programas) visando obter resultados virginais, o fotógrafo “caça” a fim de descobrir visões até então jamais percebidas.

Para este fim, as imagens técnicas são produzidas para servirem de instrumentos para orientar o homem no mundo: informativas. E ao deparar-se contra os entraves dos jogos, o fotógrafo se faz necessário “pôr do avesso” a caixa preta e se colocando superior na hierarquia dos programas que tanto “engessa” a criatividade imagética. A superficialidade na concepção fotográfica ou o não pensar na construção da composição do plano antes do *click*, nos coloca na monotonia em folhear sem interesse, por exemplo, uma revista na sala de espera que antecede a consulta médica. Neste sentido, uma vez que a liberdade filosófica no tocante aos programas ocorre, o *Operator* emancipa-se da causalidade fotográfica, “contaminando” o *Spectator* e o libertando (também) do desinteresse imagético: Causa e efeito. Tarefa essa desafiadora para o fotógrafo, como sugere Flusser:

O seu desafio é o de fazer imagens que sejam pouco prováveis do ponto de vista do programa dos aparelhos. O seu desafio é o de agir contra o programa dos aparelhos

no 'interior' do próprio programa. Por certo, sem os aparelhos programados as imagens técnicas não podem ser produtivas, porque o 'material' com o qual os aparelhos funcionam (os elementos pontuais) são humanitariamente inagarráveis, inimagináveis e inconcebíveis. Mas, tais como programas, os aparelhos não servem para produzir imagens informativas. É, pois, preciso utilizar os aparelhos contra seus programas. É preciso lutar contra sua automaticidade (Flusser, 2008, p. 28).

Com a frase em latim (traduzindo para o português), “coração voltou-se para dentro de si mesmo”, o autor segue seus conceitos direcionando o gesto de produzir imagens técnicas em duas etapas: “Na primeira fase são inventados e programados aparelhos” (Flusser, 2008 p. 28). É quando as indústrias fotográficas com seus cientistas desenvolvem máquinas produtoras de imagens técnicas para, no continuar da linha de produção, os homens capacitados em tecnologia da informação (TI) instalarem *software*. Já na segunda fase, “[...] os aparelhos são invertidos contra seus programas” (Flusser, 2008, p. 28). Neste caso, a segunda fase fica com a responsabilidade de inverter o *software*: o produtor de imagens técnicas. Esse gesto de inversão é no tocante a hierarquia dos jogos programados pelo TI: Não deixar ser levado pelo jogo “pecaminoso” contra o próprio fotógrafo, como sugere Flusser:

Trata-se, pois, de gesto invertido contra si próprio, gesto que ilustra o supremo pecado, segundo a Igreja Católica: *cor inversum in se ipsum*. As imagens técnicas são resultados de luta dramática e ‘pecaminosa’. Em toda imagem técnica é possível descobrir-se tal colaboração e luta entre o programador e a liberdade informadora (Flusser, 2008, p. 28).

Neste instante da obra, Flusser diz ser possível descrever o gesto produtor de imagens técnicas: “Trata-se de gesto programador e des-programador, [...] para criarem imagens informativas. O gesto é executado por aparelhos munidos de teclas que são acionadas por pontas de dedos” (Flusser, 2008, p. 28). Pressionar o dedo na tecla (botão obturador) que por sua vez está anexada ao aparelho, segundo conceitos precedentes, formam fotografias informativas. Se para conceber imagens de cunho informativo, documental ou até mesmo artístico, todavia, antes do “apertar a tecla”; antes do movimento mecânico do dedo indicador; antes mesmo do cérebro enviar informação para os membros superiores, toda metodologia fotográfica foi permeada no crivo cultural, emocional e racional do fotógrafo. O gesto de des-programador posto pelo autor, aparentemente, sintetiza em uma palavra toda a luta profana existente entre o fotógrafo e a caixa preta. Ou também, presumivelmente, podemos classificar como uma imensa falha geológica que separa o produtor de imagens técnica com o aparelho técnico. Não obstante, em tal lacuna, assim como a metáfora anterior, está presente o programa pronto para ser desprogramado, tirando assim a turva névoa que cobre os olhos de quem não a consegue desprogramar. Dando sequência, nesta ocasião, nos aprofundaremos nos sentidos humano e na subjetividade na concepção das imagens: teoria da Gestalt.

### 3.9 Ver e perceber: Qual a alteridade no esteio da Gestalt?

Os humanos são dotados geralmente de cinco sentidos sendo, um deles, a visão. Cada sentido reage de forma diferente e no caso da visão, o estímulo é a luz do sol ou as luzes artificiais como as que iluminam a avenida *Champs Élysées*, em Paris, por exemplo. Assim dizendo, o ver é biológico como sugere Lutz “O sistema visual humano é composto dos olhos, várias partes do cérebro e as vias que as conectam. Como se sabe, o primeiro estágio da visão é o olho, o qual contém dois sistemas: uma para formar a imagem e outra para converter a imagem em impulsos elétricos” (Lutz, 2018, p. 90). Para mais detalhes do funcionamento do olho, o autor segue dizendo que:

A entrada de luz no olho, no caminho para a retina, passa pela córnea, pelo humor aquoso, cristalino e humor vítreo. A quantidade de luz que entra no olho é regulada pelo tamanho da pupila, uma pequena cavidade em direção à parte frontal do olho, formada pela íris. A íris é composta de um anel de músculo que pode se contrair ou relaxar, controlando assim o tamanho da pupila. Ela fornece aos olhos sua cor característica (azuis, castanhos e assim por diante) (Lutz, 2018, p. 90).

Após tratarmos da questão fisiológica da visão a qual passa pelo processo de construção de imagem por meio do sistema ocular, não entraremos mais em tais fundamentos pois não é nosso foco. Logo, seguiremos na teoria da Gestalt e trataremos de fazer um paralelo entre o “ver” que está relacionado a forma orgânica do ser humano no sentido óptico, com o “perceber” estimulado na percepção em enxergar o todo e não só as partes isoladas de um objeto, por exemplo. Para embasar tal argumento, seguiremos na teoria da Gestalt.

As definições da palavra Gestalt, traduzido do alemão para o português, resultam em possíveis traduções como: estrutura, forma, padrão entre outros. Forma essa que está associada a percepção visual de tudo que encontramos na natureza no que se refere ao seu aspecto estético externo. O alemão Max Wertheimer (1880-1943) foi psicólogo e um dos fundadores da Teoria da Gestalt juntamente com Kurt Koffka e Wolfgang Köhler. Wertheimer define o conceito da Gestalt dizendo que:

Acentuavam o princípio da determinação relacional – isso é, que a propriedade das partes dependem da relação entre as partes e o todo; as qualidades das partes dependem do lugar, papel e função que tem no todo. Todos afirmaram também que, na maior parte das configurações, o todo não é igual à soma de suas partes (Wertheimer, 1977, p. 164).

Segundo os conceitos precedentes, o que vemos na verdade é relacionado ao segundo plano (ou fundo) em relação ao posicionamento do objeto que está colocado. Em outras palavras, ao ver uma forma, dependendo do nosso ponto de vista e/ou da própria distribuição

da estrutura, o que vemos não é o que enxergamos. Isto é, a imagem que estamos vendo, ao passar por todo processo do sistema ocular até chegar no cérebro, teremos uma outra definição da realidade. Aprofundando um pouco mais no conceito de gestaltismo ou psicologia da forma, o principal interesse dos pesquisadores, estava na percepção do movimento: tanto o movimento de quem vê o objeto ou forma, quanto no movimento ou posição da própria estrutura que se encontra no espaço-tempo. Além do segundo plano e/ou posição de um padrão, outros elementos foram levados em consideração nos estudos tais como: o tamanho dos objetos ou pessoas, a temperatura das cores conforme e a mudança da iluminação do ambiente.

Majoritariamente, segundo Wertheimer, as pessoas tendem a ver apenas o todo. Por exemplo, uma fotografia impressa no papel ou digitalmente nos aparelhos eletrônicos, o indivíduo tende a ignorar (visualmente) as partes fragmentadas na imagem que constituem toda a composição fotográfica. Neste sentido, o autor segue dizendo que a totalidade da soma desses fragmentos (ou partes) do objeto ou no exemplo da imagem fotográfica, é maior que as partes fracionadas. Embora não seja o foco da pesquisa trazer a ciência que se dedica ao estudo de todos os signos, nos processos de significação na natureza e na cultura, pegamos uma citação da pesquisadora Silvia Spagnol Simi dos Santos para trazer o propósito deste capítulo. Santos aponta que:

A percepção visual é um fenômeno difícil de explicar, pois é o ponto de contato, ou melhor, a interface entre o mundo físico e o mundo mental, sensível e inteligível e a Gestalt pode nos auxiliar nessa percepção através de uma leitura visual que podemos fazer dos objetos e/ou signos (Santos, 2009, p. 14).

Apoiados nessa epígrafe podemos caminhar, neste momento, na construção da subjetividade na percepção entre o mundo físico (o ver, biologicamente falando) com o mundo sensível (enxergar com sensibilidade).

No mundo moderno e digital que estamos vivendo, as imagens estão presentes de várias formas e em todos os lugares. Seja no *smartphone*, painéis eletrônicos nos aeroportos, *outdoors* espalhados pelas cidades ou, também, nas rodovias tirando nossa atenção enquanto estamos dirigindo. Diariamente consumimos dezenas de fotografias de várias vertentes midiáticas como: publicidade, jornais ou revistas sendo “contaminados” por uma avalanche de fotos que invadem nossas retinas nos entorpecendo a tal ponto de perdemos nossa percepção visual vendo apenas o todo do montante de ilustrações computadorizadas. O conglomerado de retratos em primeira pessoa (*selfie*) quando abrimos as redes social nos mostra que estamos deixando aos poucos, não só a maneira como vemos uma imagem, mas também de como as produzimos. No ambiente *online*, os sites e aplicativos, operam em níveis diversos como profissional, de relacionamento, dentre outros, mas sempre permitindo o compartilhamento de informações entre pessoas e/ou

empresas evidenciando, em alguns casos, a espetacularização da sociedade virtual. Na Bíblia, escrituras sagradas para o cristianismo, o judaísmo e muitas outras religiões, em Marcos, 3, 22-30 diz que: “O pior cego é aquele que não quer ver.”

Portanto, levando em consideração os conceitos da Gestalt e as argumentações dos autores outrora expostas, percebemos a subjetividade existente na lacuna entre as imagens que os olhos captam e as que nosso cérebro processa: iguais, porém, diferentes. Talvez a metáfora da ponte para interligar esses dois pontos seja edificada pelo desejo da percepção. Se para os providos do sentido perfeito da visão, perante o exposto, podemos adjetivar metaforicamente de cegos, pois perderam a visão de tanto ver? Como classificar usando a mesma expressão metafórica para os que, no sentido biológico, não enxergam? Ora, existirá um deficiente visual que consiga enxergar pelo desejo da percepção visual? Fato é que a Gestalt vem explicando ao longo da sua concepção, na segunda década do século 20, a noção de que as pessoas enxergam o todo e não as partes isoladas a partir do simples caso da percepção do objeto para o mais complexo da percepção do indivíduo.

### 3.10 Permeando entre a imagem e a imaginação.

O fotógrafo estadunidense, Ansel Adams (1902-1984), expressou que: “Não fazemos uma foto apenas com uma câmera; ao ato de fotografar trazemos todos os livros que lemos, os filmes que vimos, a música que ouvimos, as pessoas que amamos” (Arteref *apud* Adams, 2019). Ao que tudo indica, Adams propôs nos mostrar que o equipamento fotográfico é apenas o instrumento usado por nossa imaginação (imaginando e/ou lembrando os todos os livros que lemos, os filmes que vimos, a música que ouvimos, as pessoas que amamos) para construirmos imagens fotográficas. E para alicerçar a suposição do fotógrafo norte-americano, nos apoiaremos na obra “*Homo Pictor. Imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado*” do antropólogo alemão Christoph Wulf (2013).

Desde os primórdios da humanidade quando o homem evoluiu para *Homo erectus*, ou seja, 800 mil a 50 mil anos atrás liberando os membros superiores cujo conjunto de funções e tarefas ou obrigações começaram a ser executadas manualmente e, em paralelo, o desenvolvimento da estrutura esquelética da cabeça bem como o volume do cérebro, atribui espaço para rede de neurônios, responsável pela imaginação. A postura ereta, a mudança do hábito alimentar como a caça, o uso do fogo, o progresso na comunicação e a interação com o próximo, contribuíram significativamente para estimular o aumento da fantasia e a criatividade. Para Wulf,

[...] a imaginação; uma faculdade que assume um papel fundamental para o desenvolvimento do homem. Podemos ver a imaginação e sua capacidade de conceber imagens em ação no progresso pelo qual um pedaço da natureza é transformado em um instrumento esteticamente concebido (Wulf, 2013, p.24).

O autor exemplifica o transformar de um pedaço da natureza em instrumento de corte para ser usado na caça ou até mesmo no preparo da própria caça: selecionar um pedaço de pedra e usando a imaginação para talhar e transformar em uma ferramenta cortante. Podemos contribuir com mais exemplos, a transformação do pedaço de galho em lança pontiaguda utilizando a mesma pedra afiada que corta a carne da caça, para apontar a peça de madeira ou, também, a utilização dos ossos de animais abatidos. Segundo o autor, cerca de 300 mil atrás, a imaginação continuou a evoluir e nossos ancestrais começaram a fazer gravuras nas paredes das cavernas e, posteriormente, cerca de 35 mil anos atrás, estátuas de animais e homens foram confeccionadas usando a madeira como insumo. Neste período Wulf destaca que: “[...] uma nova fase na produção e confecção de imagens. Elas marcam a emergência do *Homo pictor*, o homem das imagens” (Wulf, 2013, p. 24). O antropólogo alemão classifica como *Homo pictor*

pois, nessa mesma época as pinturas rupestres, como conhecemos hoje, também foram pintadas pelos nossos antepassados das cavernas. O autor conceitua dizendo que:

As imagens rupestres permitem, pela repetição, a reanimação e, assim, intensificar a percepção [...] O que vemos como uma imagem se refere a um exterior que está relacionado com o que é representado. Algumas vezes essa relação é mágica, algumas vezes é de semelhança, outras de causalidade. Essa sobreposição de diferentes imagens em nossa percepção é a consequência do poder da imaginação. Somente o poder da imaginação torna nosso olhar sobre as imagens possível e permite que as imagens retornem para esse olhar (Wulf, 2013, p. 25).

Com essa citação de Christoph, fica claro, se assim podemos adjetivar, o poder da imaginação provocando uma complexa evolução neurológica humana na qual a fantasia desempenha um papel singular na cognição cerebral cuja capacidade de processar informações e transformá-las em conhecimento, com base em um conjunto de habilidades mentais e/ou cerebrais como a percepção, a atenção, a associação, o juízo, o raciocínio e a memória. E para robustecer suas ideias, o autor recorre ao seu compatriota: o filósofo Immanuel Kant (1724-1804). Wulf, em segunda pessoa, diz que:

Na opinião de Kant, a imaginação está ligada à percepção dos sentidos. Para que os conceitos se relacionam com a realidade, eles devem ser acompanhados pela percepção visual. Embora isso não seja problemático no caso de conceitos empíricos, conceitos mentais e racionais requerem esquemas e símbolos para tornar-se palpáveis para os sentidos. Não há experiências subjetivas a conceitos como estado, amor e morte na visão de Kant. Não obstante, a imaginação pode mediar conceitos e percepções ao trazer à mente objetos comparáveis à percepção sensorial (Wulf, 2013, p. 27-28).

Acerca da opinião de Kant, segundo Wulf, a imaginação está conectada com a percepção dos sentidos que, provavelmente, o filósofo alemão está se referindo aos cinco sentidos do ser humano onde os quais estão relacionados com a percepção do meio interno e externo: olfato, paladar, visão, audição e tato. Embora Kant salienta que os conceitos que se relacionam com a realidade devem ser garantidos pela percepção visual, não existe uma problemática no tocante aos conceitos empíricos pois, na etimologia do termo, empírico é um fato que se apoia somente em experiências vividas, na observação das informações ou referências, e não em teorias e métodos científicos. Isto é, aquele conhecimento adquirido durante toda a vida, no dia-a-dia, que não tem comprovação científica nenhuma. Embora a empiria não se opõe à ciência.

Outrora quando empreguei o termo “observação”, não me referi exclusivamente na percepção visual e/ou no sentido ocular fisiológico, e sim nos demais sentidos humanos: como olfato, paladar, audição e tato. Da mesma maneira quando, por meio do pensamento kantiano, Wulf fala, por exemplo, sobre amor levando ao entendimento que o sentimento de amar, não necessariamente, se limita apenas no sentido biológico da visão. E sim, também, tal sentimento vale-se nos demais sentidos como: o cheiro da pessoa amada (olfato); o tocar do corpo desejado

(tato); o ouvir a voz (audição) ou sentir na boca o sabor do beijo (paladar). Neste sentido, podemos legitimar o presente argumento tendo como exemplo a de uma pessoa com cegueira que também possa gozar da possibilidade de deleitar-se do sentimento do amor, logo, tendo intensa afeição por outra pessoa se apropriando dos demais sentidos (exceto a visão). Neste mesmo contexto, formaremos o seguinte questionamento: Hipoteticamente, essa mesma pessoa com deficiência visual, seria capaz de produzir fotografias valendo-se quatro dos cinco sentidos? Ao que tudo indica, para elucidar tal pergunta, a resposta pode estar no campo da subjetividade onde refere-se ao mundo interno e às percepções individuais com complexos processos psicológicos produzidos nos diferentes espaços sociais. Sendo assim, se houver a possibilidade de o cego conseguir criar fotos, cria-se também (metaforicamente falando) na mesma velocidade do obturador da câmera, um paradoxo, já que, segundo Wulf:

Criatividade imaginativa está baseada no ato da *inventio* que oscila entre *actio* e *passio* e que é transportada por uma força originada em outro lugar, na ‘liberdade da subjetividade’. A imaginação não tem nem deixa de ter origem, mas deve sua existência a paradoxos mediais e à profundidade desses paradoxos (Wulf, 2013, p. 27-28).

Aparentemente este fotógrafo está captando mais a imaginação do que a própria imagem fotográfica, logo, conseguimos constatar que a habilidade de conceber imagens usando a imaginação é uma característica intrínseca do humano. Não obstante, para Wulf há três tipos de imagens pois: “Existem sobreposições múltiplas e intersecções entre os tipos [...]. Características icônicas muito diferentes e algumas vezes contraditórias” (Wulf, 2013, p. 29). E são elas: a imagens como presença mágica; a imagem como representação mimética; a imagem como simulação técnica.

A imagem como presença mágica: é proveniente do período quando as obras não eram classificadas como arte. Tais como estátuas, imagens sacras, imagens que eram cultuadas pelos povos da época ou também os deuses da cultura arcaica. Nos dias atuais, essas mesmas peças são consideradas obras de exposição em museus ou também como acervo arqueológico. A imagem como representação mimética: “A arte imita a natureza” vem do pensamento platônico onde no qual as imagens feitas pelos artistas se transformavam em representações daquilo que foram inspiradas. Abordamos aqui o conceito de mimese, que fundamenta-se na ideia de que a representação da natureza pela arte não é uma mera reprodução literal, mas sim uma interpretação que visa capturar a essência da realidade. Para Platão, toda arte é uma representação da natureza que é conduzida e produzida pela narrativa, sendo uma proposta de aparentar ser algo ou alguém. Em outras palavras, trata-se de um simulacro da realizada, uma simulação pintada ou fotografada. Portanto, exemplificaremos também na fotografia quando

replicada, após a primeira impressão ela se torna uma reprodução do desejo do fotógrafo em representar a mesma imagem para seu público e, ao mesmo tempo, mimetiza potencializando sua narrativa e o que foi fotografado, seja pessoas, objetos ou a própria natureza. Wulf segue dizendo que:

[...] pintores e poetas não produzem do mesmo modo que Deus cria ideias e artesãos constroem ferramentas. Eles criam aparições de coisas, sem a pintura e a poesia ser limitada à interpretação artística das coisas, mas antes à representação das aparições como elas aparecem. O objetivo não é a apresentação das ideias ou da verdade, mas o processamento artístico de fantasias (Wulf, 2013, p. 31).

Imagem como simulação técnica: No terceiro e último conceito acerca da imagem, Wulf idealiza as imagens como simulação da realidade. Entretanto, tomemos cautela em não nos equivocarmos com o conceito platônico que também trata da simulação (ou cópia) da natureza: a *mimesis*, outrora elucidado. Não obstante, o pensamento de Platão e Wulf sigam na mesma direção, a diferenciação entre os dois conceitos está no tempo, logo, tangível na evolução técnica. No período platônico, tínhamos como arte, entre outros, a literatura e a pintura e, para conceber tais artes, não demandava de tecnologia, todavia, inexistentes na ocasião datada por volta de 390 a.C. Deslocando a *mimesis* de Platão para os dias atuais, presumidamente, podemos classificar como “Mimésis na era da tecnoimagem”. Classificamos dessa maneira, pois, segundo Wulf, “Sua própria aceleração já é o primeiro passo para sua assimilação: a *mimesis* da velocidade” (Wulf, 2013, p. 33). Mas que rapidez o autor se refere?

Com o avanço tecnológico, as mídias estão cada vez mais rápidas para propagar e multiplicar informações ou entretenimentos. O conceito de mídia terciária de Harry Pross, são as mensagens que enviamos e recebemos por meio de aparelhos, em especial os eletrônicos. Outrora, a *mimesis* platônica era copiada por meio pincel, por exemplo, nas pinturas, hoje, com a “Mimésis da tecnoimagem”, as imagens são oferecidas e multiplicadas infinitamente pelos mais diversos complexos eletrônicos. Há os programas televisivos, as redes sociais, sendo o Whatsapp o mais conhecido e, até mesmo um e-mail trocado no ambiente de trabalho, via celular ou computador. Atualmente, quase todo ser humano tem contato com esse conceito, já que nossa vida é basicamente regida por aparelhos eletrônicos e seus serviços oferecidos. O problema dessa rapidez informacional para Wulf, é que:

Podemos encontrá-las em qualquer lugar e em todos os lugares, nada mais é estranho e avassalador. Imagens fazem coisas e ‘realidades’ desaparecerem. Paralelamente à preservação e conservação de textos, pela primeira vez na história humana, as imagens também são armazenadas e transmitidas em uma escala significativa [...] Imagens são formas de abstração específicas; sua bidimensionalidade transforma o espaço [...] Elas miniaturam o mundo e tornam possível uma experiência do ‘mundo como imagem’ (Wulf, 2013, p. 33).

Neste sentido, Wulf indica por esse prisma, que as imagens consistem em esconder os detalhes de algo, no caso, os detalhes necessários que devemos enxergar. A tecnologia com que o fotógrafo conseguiu registrar uma imagem panorâmica no Grand Canyon, por exemplo, quando impressa, ampliada emoldurada e exposta na parede, na foto, se observarmos o registro fotográfico interpretando que realmente é uma foto, isto é, não confundindo o conjunto de madeira, vidro e celulose como uma realidade do próprio Grand Canyon, estamos nos subvertendo a “mimesis da tecnoimagem”. De maneira oposta, estaríamos assimilando que a composição do fotograma no quadro, seria um biombo acobertando a realidade que, segundo Wulf, “A promiscuidade ganha vida. O resultado são jogos intoxicantes com simulacros e simulações: a diferenciação máxima das imagens acompanhadas pela implosão de sua diferença” (Wulf, 2013, p. 34). Neste contexto, as coisas se tornam ainda mais preocupantes quando aplicamos a simulação técnica no cenário político onde tudo é encenado como um grande teatro com atores habilidosos atuando e simulando em prol a conquistar o voto dos telespectadores iludidos e sem saber da dramaturgia que está sendo minuciosamente empregada. Wulf sugere que:

Desde a sua criação, a controvérsia política é vista em termos das imagens nas quais elas se transformam. As imagens televisivas transformam-se no meio do debate político. Os espectadores observam uma simulação da controvérsia política onde tudo é encenado de modo que eles são induzidos a acreditar que o debate político é autêntico [...] A simulação da política cria o impacto político. Simulações têm um impacto maior do que o debate político real” (Wulf, 2013, p. 35).

Neste sentido, estaremos nós intoxicados pela enxurrada de imagens acreditando que tais planos são, de fato, a realidade e não a representação dela? Seria possível a pessoa com deficiência visual conseguir se ver imune do chamado “mimésis da tecnoimagem” provindo da sua própria cegueira? Ou esse mesmo deficiente visual seria capaz de driblar essa poluição imagética usando a imaginação por meio da sua própria percepção para construir tecnoimagens? Se levarmos em consideração os conceitos de Wulf quando diz que:

A imaginação humana ocasiona transformação do mundo exterior das imagens e as transporta à consciência humana. Esse processo inicia com a percepção: percebendo, nós não poderíamos ver imagem, se não fosse a capacidade de geração de imagens da imaginação dentro de nós (Wulf, 2013, p. 35-36).

Para o autor, o sujeito social no mundo das suas imagens interiores, está relacionada com sua própria cultura, isto é, com sua exclusiva vivência no mundo das suas imagens exteriores. Para o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado: “Você não fotografa com sua máquina. Você fotografa com toda a sua cultura” (Salgado, Itaú Cultural, 2000). Logo, percebemos a semelhança da intenção entre a frase do Salgado e do outro fotógrafo, Ansel Adams, outrora anunciado. Conceber imagens, sejam elas técnicas ou não, implica na vossa

biografia para com o mundo. Lugares que visitamos, peças teatrais que assistimos, livros que lemos, músicas que ouvimos e, até mesmo, a culinária que experimentamos. O preconceito vem à tona quando pensamos ou maldizemos que a construção imagética está conectada apenas no sentido visual que sujeito que pretende se comunicação com imagens. Neste sentido, Wulf propôs dividir em sete tipos no que se refere às imagens de interiores, entretanto, vamos nos apoiar em quatro dos tipos de imagens.

O primeiro tipo de imagens de interiores é: moduladores de comportamento, isto é, quando o indivíduo é manipulado e/ou coagido pelas imagens ao ponto que possa mudar seu comportamento mental influenciando na sua própria opinião ou desejos. Neste tipo de imagem, o autor exemplifica dizendo que o “[...] ‘disparo de imagens’ afeta padrões básicos de comportamentos humano, tais como comer e beber [...]” (Wulf, 2013, p. 36). Contribuindo para com o exemplo do autor ainda no tocante ao “comer e beber”, podemos mencionar, superficialmente, a psicologia das cores que estimula os clientes dos *fast food* à comida e à fome por meio das cores. Ou mesmo a imagem de um succulento lanche, produzida pelo *homo pictor*, no *outdoor* fotografado quase que em macrofotografia, aguçando nosso paladar (e imaginação). Essa e outras situações caracterizam o modelo de comportamento.

Seguimos agora para as imagens de orientação que, segundo as considerações do autor, servem para os jovens encontrarem uma posição no mundo os norteando para suas vidas. Para Wulf, “Essas imagens são públicas [...] compartilhadas por muitas pessoas [...], são produzidas pelo compartilhamento em tais redes de imagens” (Wulf, 2013, p. 37). Tais redes de imagens, outras mencionadas, são as Redes Sociais que, nada mais é uma estrutura social *online* composta por pessoas ou organizações, conectadas por um ou vários tipos de relações, que compartilham valores e objetivos comuns. O relacionamento desses sujeitos nas mais diversas redes sociais, podem ultrapassar quaisquer fronteiras continentais, aproximando virtualmente as pessoas e compartilhando cultural e conhecimento em um mundo globalizado pela conectividade.

Trataremos agora da imagem mnemônicas que, segundo a etimologia da palavra, remete ao ato de criar frases, referências e expressões capazes de ajudar na memorização de assuntos. Tratam-se de recursos que propiciam, por exemplo, lembrar de uma fórmula matemática, uma regra gramática ou até mesmo coisas básicas do cotidiano como recordar de uma receita de bolo. Contudo, podemos perceber a singularidade que o autor trata a mnemônica em seus escritos ocupando-se apenas da imagem definindo que:

Imagens mnemônicas, ou seja, imagens de memória, determinam o caráter específico da pessoa. Em partes, são acessíveis e maleáveis ao desejo; em partes escapam à

compreensão e ao controle da consciência. Muitas são geradas pela percepção, algumas podem ser atribuídas a situações imaginárias (Wulf, 2013, p. 37-38).

Wulf sugere as imagens mnemônicas de forma subjetiva, dividindo-as pelo desejo e controle da consciência. Podem ser geradas pela percepção ou conferidas pelo imaginário: “Elas se lançam ao primeiro plano da memória, de modo que o passado se torna presente e fornece um remédio contra a implacabilidade do tempo” (Wulf, 2013, p. 38). O autor conceitua como metáfora dizendo que a memória das imagens nos oferece um fármaco contra a incompatibilidade do tempo. Seja pela consciência ou percepção, tal medicamento nem sempre será eficaz pois: “[...] em partes escapa à compreensão e ao controle da consciência” (Wulf, 2013, p. 38). Quando na metáfora de Wulf o remédio é eficaz, podemos chamá-la, também, de memória fotográfica: capacidade de nos lembrarmos de maneira exata de coisas que já vimos ou vivemos. Portanto, a memória fotográfica (ou imagens mnemônicas, como sugere o autor) funciona como uma fotografia que guardamos no nosso cérebro e que podemos recuperar a qualquer momento. Neste sentido, apoiando-se novamente no paradoxo exemplo da pessoa com cegueira: poderia este ter essas memórias em ruínas no âmago da sua imaginação por conta da sua condição ocular pois, outrora um dia a visão fisiológica existiu e hoje não se pode usar mais desse sentido? Ou mesmo empregar tal capacidade mental, cuja função é codificar, armazenar e recuperar informações para criar imagens por meio do crivo da sua imaginação e percepção? A resposta pode ter a mesma intensidade subjetiva com que a qual o autor trata a mnemônicas. Contudo, neste momento, mudamos o sentido do olhar. Ora, se as imagens são o mundo lá fora e estamos olhando para ele, existe reciprocidade nos olhares? Wulf sugere de maneira positiva para essa indagação dizendo que:

O olhar é ativo bem como passivo, ele se dirige ao mundo e o recebe ao mesmo tempo [...] nós devemos assumir que o mundo está olhando para nós, bem como as imagens que fazem de nós mesmos. No olhar o mundo e o ser humano interseccionam, em um quiasmo. Com um olhar, a pessoa pode expressar muitas coisas e negá-las, pois, o olhar é espontâneo e não dura. Ela torna as coisas visíveis e ao mesmo tempo é uma forma de expressão humana (Wulf, 2013, p. 40).

Com tais argumentos, o autor idealiza que o olhar é uma via de mão dupla como se estivéssemos olhando para um espelho provocando uma sinergia de olhares. Ao olhar para o mundo, o homem tem uma relação de reciprocidade e, ao se interseccionar, isto é, quando esses olhares se encontram, as informações também se cruzam dialogando uma com a outra. Na prática, Wulf destaca a obra de arte quando, a da pintura ainda está no campo na mídia primária, metamorfoseou-se nas *práxis* artística, transferindo a tinta para a tela e, agora, caracterizada em mídia secundária. Para Wulf:

Nesse olhar, como observador, nós nos abrimos ao mundo. Ao tornar-se um com ele, nós ampliamos nossa experiência. Ao tomarmos uma imagem de um modelo do mundo e a incorporamos em nossa imagem mental do mundo (Wulf, 2013, p. 40).

Em outras palavras, transferimos o mundo exterior para nosso interior tornando-se parte do nosso imaginário que é permeada sobre a nossa cultura, subjetividade de pensamentos e percepções, pois, é singular a forma de cada um olhar para mundo, logo, como cada indivíduo contempla a própria subjetividade do mundo extraindo para dentro de si e cultivando intrinsecamente. Posto isto, ainda que o autor salienta esse observar fisiológico, mesmo que decoremos o mundo visualmente, isso não significa que o absorver seja feito apenas com olhos abertos. “Isso significa que nós devemos fechar nossos olhos e recriar as imagens que vimos diante de nosso olho interior usando a imaginação” (Wulf, 2013, p. 41). Percebemos que o autor guina para o esteio da subjetividade quando trata do fechar dos olhos para imaginar melhor o mundo usando a criatividade ou, indo mais além, o devaneio. Apropriou-se de um argumento usando outra perspectiva não só no sentido sensorial ocular. Sendo assim, referindo-se à imaginação como um processo que almeja a completude do indivíduo: *Bildung*. Para ele: “Imaginação é mais do que a capacidade de trazer o ausente para o presente, ela também permite adaptações e reformulações, a geração de diferenças, invenção e inovação” (Wulf, 2013, p. 41). Wulf segue conceituando que a imaginação não está encarcerada ao sentido biológico ocular. Segundo o autor, “A imaginação [...], ela é um poder sin-estético [...]” (Wulf, 2013, p. 41). Isto é, a etimologia descreve a sinestesia como o recurso estilístico no qual se utilizam palavras e expressões associadas às diferentes sensações percebidas pelo corpo humano (visão, audição, olfato, paladar e tato) para gerar um efeito discursivo. O autor caracteriza esse favorecimento da imaginação apenas pelo sentido visual como um “[...] preconceito etimológico da imaginação [...] característica da nossa cultura e história e sua determinação do modo como a cultura europeia se relaciona consigo mesma” (Wulf, 2013, p. 41).

Posto isto, amiudadamente, voltamos com a temática do deficiente visual trazendo consigo uma câmera fotográfica com a intenção de retratar o mundo por meio do aparelho técnico o qual, levando em consideração os pensamentos outrora elucidados, por mais que seja precípuo o sentido perfeito da visão, a pessoa com cegueira será capaz, por meio da sua imaginação, alcançar esse feito? Análogo com o paradoxo de Zenão de Eleia, seria o fotógrafo cego Aquiles e o ato de retratar o mundo a tartaruga? Indubitavelmente a visão é um importante sentido de alerta do homem e as imagens sempre exerceram sobre nós uma grande sedução. O desenvolvimento frenético da comunicação visual, todavia, propiciou uma grande expansão das imagens que passaram a competir com outros elementos que compõem o espaço. Para seguir

teorizando as imagens, agora por um outro viés, nos apoiaremos nos conceitos do teórico Norval Baitello Junior (2005).

### 3.11 As imagens pelos conceitos Baitelliano

Para o autor, imagens no seu sentido mais amplo,

[...] podem ser configurações de distintas natureza, em diferentes linguagens: acústica, olfativa, gustativa, táteis, proprioceptivas ou visuais. Portanto, neste sentido, já a maioria delas é invisível e pode apenas ser percebida por seus vestígios ou pelos outros sentidos que não a visão. (Baitello Júnior, 2005, p. 45).

Posto isto, a princípio nos atentarmos no termo “proprioceptivas” que o autor expressa cuja etimologia descreve que é a percepção do corpo no cosmo, em movimento e em equilíbrio. Em outras palavras, é a informação sensorial obtida por toda nossa estrutura física, sobretudo, noções da postura do corpo no espaço e consciência corporal. Entretanto, no campo da subjetividade, o autor indica aspectos imperceptíveis no ato ao enxergar fisiologicamente uma vez que o indivíduo tem suas próprias histórias e, ao mesmo tempo, vivenciando histórias alheias à sua. Tais histórias geram uma vontade inerente ao homem de criar imagens pois, segundo Baitello Júnior, “há muito as imagens declaram um mundo próprio, o mundo das imagens. E tentam nos seduzir a nos transferirmos para lá” (Baitello Júnior, 2005, p. 46). Evidenciamos o perigo contra a realidade em sermos transportados para o mundo das imagens acreditando que de fato é o cosmo real e tangível. Estaríamos encarcerados na superficialidade bidimensional dos planos fadados a esquecer nossa própria história vivenciando, talvez, o mito da caverna de Platão. Mas afinal, qual a gênese das imagens?

Baitello Júnior principia sua teoria sobre a origem das imagens análogas a uma caverna da nossa percepção, lugar este desprovido de luminescência onde não luz não penetra em nossos olhos. Posteriormente brota da escuridão um feixe de luz: a imaginação. Logo, a escuridão cede espaço ao mundo das palavras que conta história da origem do mundo e da vida levando, posteriormente, no cérebro pensante as luzes suscetíveis do sol que, segundo o, “como dos da razão” (Baitello Júnior, 2005, p. 46). Desta maneira, o autor fala do surgimento das imagens por meio da imaginação brotando do nosso interior e exteriorizando. É neste momento da exteriorização que o autor chama a atenção dizendo que:

[...] como elas nasceram no interior, seu movimento natural deveria representar um vetor de recordação, de interiorização, ao invés de uma permanente fuga para fora, uma condenação à exterioridade, um eterno apelo os olhos nus. Por esse motivo, as categorias de imagens endógenas e imagens exógenas, proposta por Hans Belting (2011), são tão interessantes e operativas. Elas possibilitam a verificação do vetor de uma imagem e seu efeito sobre a comunicação social. (Baitello Júnior, 2005, p. 46).

O conceito de endógena, no radical da palavra, “endo” é o que vem de dentro, isto é, imagens que emergem do interior do homem. No tocante a palavra exógena, seu radical está no “exo”, isto é, imagens que estão no exterior do mundo. No cosmo. Para as imagens

endógenas, podemos exemplificar as produzidas pelo homem com especificações artísticas como: no teatro, no cinema, arquitetura, na televisão e até mesmo na fotografia, auxiliando no processo de crescimento cultural do sujeito e conhecimentos de forma geral. Por um outro lado, segundo o autor, “[...] é crescentemente e assustador o processo inflamatório das imagens que fecha porta para o mundo por serem construídas a serviço do vetor de exteriorização [...]” (Baitello Júnior, 2005, p. 47). Neste caso, Baitello Júnior está se referindo às imagens exógenas produzidas apenas para cobrir nossas retinas pelo véu tenso de inutilidade e futilidade desviando nossa atenção do que verdadeiramente posso agregar valores cultura e intelectual. O autor conclui o raciocínio referente a proliferação de tais imagens dizendo que: “Assim, aceleração e inflação, por operarem no registro do excessivo, inevitavelmente geram perdas” (Baitello Júnior, 2005, p. 47). Mas por que razão produzimos tantas imagens?

Para Baitello Júnior: “A produção massiva de imagens dirige-se aos olhos que progressivamente se transformam em receptores de superfícies planas” (Baitello Júnior, 2005, p. 47). Neste sentido, quando captamos tais planos, nos tornamos dependentes em bidimensionalidade, isto é, viciados nas superfícies que se ocupam de duas dimensões. Outrora, a imagem sendo observada nas suas reais dimensões, era tridimensional, (ou quadridimensional, se levamos em consideração o espaço-tempo) porém, contaminado pela superficialidade, abstraímos sua profundidade desconsiderando-as por inteiro. Como se já não bastasse, contaminação não está apenas no enxergar a imagem como um plano trivial, mas agora a contaminação chegou mais longe: na produção de imagem e/ou produção fotográfica. “Por medo da morte o homem produziu imagens. E as imagens produzidas para afastar e esquecer a morte acabaram por trazê-la mais perto [...]” (Baitello Júnior, 2005, p. 47-48). Podemos interpretar pelo conceito precedente, que a vontade vertiginosa do homem em produzir imagens, está findada em omitir o próprio desaparecimento decorrente do óbito. Antropologicamente, o homem sempre teve o desejo de reproduzir a natureza ou pessoas usando pincel e tela. Com o advento e a massificação das câmeras fotográficas, as possibilidades de “eternizar” os tais momentos estão cada vez mais em evidência criando um mundo paralelo. Aqueles que concebem a imagem e também para aqueles que a observam, têm a percepção utópica de que a imortalidade está no plano ficando presos a representação do real, e não o real verdadeiro. O autor segue conceituando que:

O defrontar-se com a morte trouxe ao homem a invenção da cultura, o desenvolvimento de mundo e formas paralelas, ficcionais, conduziu-o às regras de jogos de imitativos e aos espaços e tempos do lúdico, nos quais, com os quais e para os quais este mesmo homem passou a viver, reinventando-se a si mesmo. E os seres que ele cria nesta realidade paralela recebem tal investimento de crença que passam a determinar mesmo

a vida do homem. Assim, o mundo da cultura possui esta característica: criar seres que atuam sobre os criadores. (Baitello Júnior, 2005, p. 48).

Ao que tudo indica segundo os conceitos do autor, criou-se um ciclo vicioso e intermitente oscilando entre a criação do homem quando, por sua vez, doutrinado, logo, doutrinando outros homens pela crença utópica de uma realidade paralela e fantasiosa. O devaneio toma conta desse frenesi lunático em um mundo repleto de imagens fantasmagóricas que não levam o próprio homem a lugar algum ou, se levar, o destino é a própria morte que tanto foi evitada. Em outras palavras, se na ilusão de evitar a morte física o homem inventou o mundo da cultura, outrora a sua morte, ainda em vida, o homem cometeu suicídio instrutivo quando criou, cultuou ou compartilhou os planos sem passar pelo crivo da originalidade. Por esta perspectiva, haveria a possibilidade de um deficiente visual por estar imune a essa pandemia imagética, mesmo com sua cegueira física, subverter-se ao homem que só enxerga através do mundo da cultura? Ora, se para o autor, quando imagens

[...] encontram nossos olhos e neles se animam, ocorre a segunda inversão: como as imagens vivem de nossos olhos, deixamos de ser também aqueles que veem as imagens, pois a maior parte nelas é invisível e a maior parte em nós é tornada artificialmente visível, sendo elas que nos veem, antes que as vemos (Baitello Júnior, 2005, p. 49).

Com esse pensamento, Baitello Júnior indica que se o homem, mesmo não estando acometido pela deficiência visual fisiológica, presumidamente a cegueira é estrutural relativo à sua própria abdução pelas imagens. O tempo todo e em todos os lugares somos coagidos por elas sem que percebamos. A hipnose imagética altera nosso psíquico quando somos induzidos por meio dos planos. Na metáfora dessa hipnose, o pêndulo caracteriza a imagem nos induzindo a perder o controle do nosso inconsciente permitindo, assim, a partir do momento em que o fator crítico está aberto, às sugestões provindas da imagem adentram com mais facilidade no subconsciente. Como sanguessugas da comunicação, as imagens se alimentam de nós e a porta de entrada são os olhos cegos pelo mundo da cultura. E para continuar esse ciclo da metáfora hipnótica, a reprodutibilidade faz seu papel inflacionando de superficialidade a fim de atrofiar nossa capacidade de raciocínio lógico sobre as coisas e acerca do mundo como realmente ele é. E, segundo o autor: “[...] sucumbem os corpos, transformando-se as pessoas em imagens das imagens, superfícies das superfícies. Corpos de imagens e imagens de corpos não se distinguem sob o imperativo compulsório da reprodutibilidade [...]” (Baitello Júnior, 2005, p. 51). Deste modo, vamos exemplificar o pensamento do autor por meio da fotografia, em específico, a foto publicitária.

Ao observarmos uma imagem no *outdoor* (ou a imagem nos observa antes?), parados no trânsito, promovendo a venda de um automóvel de último modelo, involuntariamente nos

teletransportamos para o interior desse veículo em um simples, porém rápido piscar de olhos. Neste momento já nos transformamos no próprio carro e fomos abduzidos pela ânsia do consumo deixando razão em segunda instância. A hipnose é tão profunda que imaginamos, depois de efetuar a compra, lavando o carro em um sábado de sol protegido pela sombra de uma frondosa árvore. O toque macio do tecido estopa polindo a pintura recém pintada da montadora, logo, o completar do tanque de combustível e em seguida conduzir o veículo em uma autoestrada sentindo o torque do motor e aventurando-se no gozo do consumo automobilístico. Entretanto, na maioria dos casos, somos despertados pelo som da buzina acionada pelo motorista que se encontra atrás de nós. Uma vez que abstraímos as dimensões (profundidade e espaço-tempo), as imagens têm que cumprir a ausência dessas proporções perdidas, contudo, a condenação perpétua que as imagens sofrem perante a reprodutibilidade, segundo Baitello Júnior, é originária pela criação de duas sociedades: a sociedade entômica e a sociedade imagética.

As imagens, no entanto, têm de cumprir a função substitutiva de todas as múltiplas dimensões perdidas. Por isso, são condenadas à redutibilidade desenfreada, pois se a sociedade entômica só se mantém quando em funcionamento, a sociedade imagética só se sustenta enquanto produz imagens compensatória (Baitello Júnior, 2005, p. 52).

Se faz necessário elucidarmos esses dois conceitos: sociedade entômica e sociedade imagética. Entômica vem de *éntomon* que, segundo a etimologia, significa inseto, e é provindo do radical *éntomos* que, no grego, significa cortado ou dividido. Sendo assim, a maioria dos insetos apresenta o corpo dividido em numerosos anéis ou segmentos. Para o autor, foram os insetos que nos forneceram esse modelo de para a comunidade humana sendo exemplo a ser seguido no que se refere ao sincronismo em que elas trabalham com grande quantidade de participantes. “Passamos a ter participação minoritária nesta grande sociedade entômica quando nós próprio começamos a compreender e configurar nossa vida como inseto, em comunidades de milhões, com o tempo entomizado [...]” (Baitello Júnior, 2005, p. 52).

Por esse motivo, segundo o autor, outrora éramos indivíduo, passamos a ser *divíduo*, isto é, fragmentável ou divisível. Não obstante, Baitello Júnior conceitua como utópico acreditarmos que somos inseparáveis e que não podemos ser divididos exterminando com a “[...] disseminação das sociedades de insetos humanos [...] cada homem é parte incompleta do todo, cada pessoa deve ser ater tão somente a sua função que o todo” (Baitello Júnior, 2005, p. 52). E segue dizendo sobre o conceito de entomon conceituando sobre o entomon:

[...] quer dizer em grego, dividido, partido. Assim a sociedade entômica trouxe consigo também o projeto da reprodutibilidade, repartindo o indivíduo, dilacerando e especializando o trabalho, introduzindo a repetição exaustiva de gesto, de movimentos, de padrões, de atitudes, de modelos, de ideias (Baitello Júnior, 2005, p. 52).

Dentro deste contexto, exemplificaremos tal conceito de *entomon* nos referindo a linha de produção, sendo mais específico, o taylorista.

Em um modelo de produção primitivo, assim como as dos insetos sugerido por Baitello Júnior, da mesma maneira na comunidade primitiva, os seres humanos trabalhavam em conjunto. As relações de produção eram de cooperação, os meios de produção e os frutos do trabalho também pertenciam a todos. Com o taylorista, criado pelo engenheiro mecânico estadunidense, Frederick Taylor, foi estabelecido padrões de produção com base na alienação do trabalhador. Em relação à atuação do operário, possuía uma lógica de especialização produtiva, ou seja, o profissional torna-se um especialista no desenvolvimento de uma determinada ação na linha de montagem. Mais à frente, o modelo fordista, instituído por Henry Ford, estabeleceu a automatização das linhas de produção. Neste sentido, o sistema fordista se caracteriza pela especialização do trabalhador.

Posto isso, presumidamente, podemos afirmar que caracteriza o conceito de *entomon* na linha de produção automobilística de Ford, sucumbindo com a disseminação das sociedades de inseto (modelo primitivo de produção) humanos formando uma nova sociedade. Ao que tudo indica, esse padrão de produção com base na alienação do trabalhador principado por Taylor, pode ser análogo a mesma alienação da reprodutibilidade das imagens que o homem sofre. Segundo o autor: “A sociedade entômica é, assim, um mecanismo funcionalista, uma sociedade maquinica, e sua sombra compensatória somente pode florescer por meio da construção imagens e cópias de imagens” (Baitello Júnior, 2005, p. 52). Baitello Júnior segue seu raciocínio conceituando que a partir da metáfora da sombra, cria-se uma nova sociedade paralela: a sociedade imagética.

Antagônica a sociedade de entômica, a sociedade imagética oferece, segundo o autor, [...] imagens de completude, de individualidade, de beleza, de realização, de perfeição, imagens de horizontes, de futuro, de saídas, de sonhos de projetos” (Baitello Júnior, 2005 p. 52). Sendo assim, com tais atributos, as imagens têm como incumbência a substituição das dimensões (profundidade e espaço-tempo) que outrora abstraídas pelo próprio homem ao olhar por meio da trivialidade. Baitello Júnior finaliza argumentando que as imagens estão sentenciadas à prática da reprodução vertiginosa, “[...] pois a sociedade entômica só se mantém quando em funcionamento, a sociedade imagética só se sustenta enquanto produz imagens compensatórias” (Baitello Júnior, 2005, p. 52). Depois de transitarmos pelas veredas da sociedade entômica e imagética, segundo o autor, “[...] outro fenômeno passou a se tornar mais evidente, o fenômeno da iconofagia, a devoração de imagens, juntamente com a voracidade por imagens e a gula das

próprias imagens” (Baitello Júnior, 2005, p. 52). Pelas considerações precedentemente, o autor sugere que estamos na era da iconofagia, a qual vamos ocupar-se teoricamente nesta ocasião.

### 3.12 Iconofagia: a appetite imagética

A hierarquia das necessidades de Abraham Maslow, baseia-se na ideia de que cada ser humano se esforça para satisfazer suas necessidades pessoais e profissionais e, neste sentido, a fisiologia é a primeira de baixo para cima sendo basilar para o homem conseguir galgar as demais necessidades dentro da pirâmide. Entre outras necessidades fisiológicas como respiração, água, sono, é também representada pela comida. Embora o contexto socioeconômico possa me contradizer, o ser humano uma vez com fome, busca saciar se alimentando para prosseguir o avanço na pirâmide. O sujeito com appetite alimentar, por exemplo, entra em um restaurante em busca de alimento. A procura ocorre a partir da iniciativa do homem sem qualquer deliberação externa. Ele foi em busca do alimento e não o alimento o procurou. Logo, saciou-se “devorando” sua refeição. Posto isto, percebemos que não houve alienação do homem no tocante ao devorar sua refeição e sim uma satisfação fisiológica necessária, desta maneira, esse ato vai decorrer dia após dia até o final da sua vida. Análogo a esse exemplo das necessidades de Maslow, agora no conceito da iconofagia, descreveremos qual tal semelhança dessas duas teorias por mais que pareçam distintas.

Outrora, quando salientamos que o homem foi até o comércio alimentício em busca da sua refeição e não a refeição foi procurar o homem, sua necessidade fisiológica “pediu” para consumir alimento. Neste sentido, imaginemos um grande restaurante que vamos denominar de mundo onde o desjejum como almoço, jantar, café da manhã, café da tarde ou sobremesa, são as imagens servidas e acomodadas em pratos fundos que vamos chamar de reprodutibilidade pois a mesma receita é servida várias vezes. Não podemos esquecer que os garçons desse imenso restaurante são as TV 's, *smartphones*, *outdoors*, revistas, entre outros meios midiáticos. Nesta metáfora, é inevitável que não entremos nesse restaurante uma vez que já fazemos parte dele em simbiose e, involuntariamente, mesmo que não haja fome, na primeira oportunidade seremos sitiados pelos garçons nos oferecendo um banquete com numerosas refeições sobrepostas nos pratos multiplicando exacerbadamente as opções gastronômicas. E quando menos esperamos, somos atingidos pelo desejo escravizador da gula nas imagens devorando-as na profana mesa do consumismo, pois, segundo considerações do autor, “[...] ‘consumir’ procede do latim ‘consumere’, com o significado de ‘comer, devorar’, ‘destruir, debilitar’, ‘fazer morrer, extenuar’. Com tais possibilidades de significados, o conceito de ‘consumo de imagem’ é perfeito para a elucidação da iconofagia” (Baitello Júnior, 2005, p. 52).

Ainda na metáfora do restaurante-mundo, no cardápio das imagens comestíveis, podemos mostrar a variedade nos apoiando no seguinte pensamento do autor: “Consumimos

imagens em todas as suas formas: marcas, modas grifes, tendência, atributos, objetos, figuras, ídolos, símbolos, ícones, logomarcas” (Baitello Júnior, 2005, p. 52). Neste sentido, na metáfora do restaurante-mundo, o sistema digestivo não se inicia pela boca, e sim ingerimos a idolatria mercadológica abocanhando com os olhos e salivando lágrimas no *buffet* do desejo e da sedução. Entretanto, para aqueles que querem contemplar a 8ª arte sem ficar enclausurado e sendo chicoteado pelos escravocratas que usam as imagens para nos flagelar, podemos inverter esse fluxo para fugirmos da perseguição imagética e ir de encontro com ela. Refiro-me às exposições fotográficas onde o propósito é apreciar a foto estimulando nossa concepção sensorial voltada a arte e o conhecimento. Para tanto, vamos exemplificar tal manifestação artística como a do fotógrafo esloveno, Evgen Bavcar, que teve suas fotografias expostas em diversas galerias ao redor do mundo. Mas qual a similaridade de Bavcar com nosso objeto de pesquisa, João Maia, além de ambos serem fotógrafos? A maneira que Maia enxerga o mundo, o esloveno da vê da mesma forma: coberto pela turva cortina da cegueira que bloqueia seus olhos.

### 3.13 Evgen Bavcar: a luz e o cego

Cego desde os 12 anos, Bavcar nasceu em 1946 na atual Eslovênia, ex-Iugoslávia e, além de fotógrafo, é doutor em Filosofia da Estética pela Universidade de Paris e teórico da Arte. Pesquisador do *Centre National de la Recherche Scientifique* desde 1976. Colaborou em “*L'imprononçable, Revue d'esthétique, France Culture*”, Bavcar perdeu a visão do olho esquerdo em decorrência de um acidente com um galho de árvore. Poucos meses depois sofreu um segundo acidente ao manusear uma mina terrestre e teve também seu olho direito ferido. Fato esse que o deixou completamente cego. Com várias exposições pelo mundo, no Brasil, Evgen lançou um livro (*Memórias do Brasil*, 2003) e também foi um dos entrevistados do documentário *Janela da Alma*, em 2001. O início da sua carreira como fotógrafo se deu aos 16 anos, portanto, Bavcar já era cego. Logo, no esteio da obra “O ponto zero da fotografia”, 2000, elaborado com outros três teóricos, vamos nos atentar no primeiro capítulo escrito pelo esloveno: A luz e o cego.

Bavcar inicia seus pensamentos mostrando a relação entre o verbo (como texto) e a imagem provendo uma parceria na qual a imagem nos leva ao texto de maneira recíproca. O autor diz que o texto serviu de suporte, pois “[...] Michelangelo jamais viu Moisés, é evidente: foi o espaço do verbo que lhe forneceu a imagem mental em seguida trabalhada na pedra” (Bavcar, 2000, p. 9). O autor segue dizendo que: “[...] o artista é sobretudo o mediador entre as trevas do verbo, do fundo de sua cegueira, e a evidência concreta da imagem, tal como realizada na arte através de um ou de outro material (Bavcar, 2000, p. 10). Por esta perspectiva, Bavcar indica que o verbo também é cego uma vez que o texto tem origem primeiro da imagem: “É deste modo que, se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras reconhecíveis (Bavcar, 2000, p. 10). Para o autor, o ato de conceber imagens técnicas, se assemelha com a do conceito de Flusser: quando diz que precisamos nos afastar da imagem para resgatar as dimensões antes abstraídas. Entretanto, Bavcar vai além do conceito Flusseriano e propõe que o não enxergar se viabiliza para não sermos contaminados pela visão física. Da mesma maneira que Wertheimer (1977) se refere quando tratou da Gestalt dizendo que a imagem não se prioriza apenas pela visão fisiológica, e sim fazendo-se do uso dos demais sentidos do ser humano. Por esta razão, Evgen descreve uma nova possibilidade de interpretar o mito grego de Eros e Psique.

Neste mito, Psiquê era uma linda jovem grega com sua beleza nunca antes vista, provocando, assim, a ira de Afrodite. Para punir Psiquê que era considerada uma mortal,

entretanto, tão atraente como a deusa do amor, da beleza e da sexualidade, Afrodite pede para seu filho, Eros, fazer com que a Psiquê se apaixone por uma serpente. Ao deparar-se com sua vítima, Eros se apaixona por Psiquê levando-a para seu palácio. Análogo a isto, Bavcar diz que: “[...] neste mito a visão física funciona [...] no sentido de uma privação do objeto de desejo. O olhar físico que *quer* ver não é aquele olhar das verdades, pois a presença de um objeto só pode ser confirmada pelo toque físico (Bavcar, 2000, p. 17). Ainda no mito grego, hipoteticamente, se Eros fosse deficiente visual e usasse outros sentidos para lançar sua flecha, não iria se apaixonar pela linda Psiquê, logo, o filho de Afrodite foi iludido pela por sua visão e, assim, consequentemente, não realizou o pedido de sua mãe.

Segundo as considerações precedentemente, assim como as dos demais teóricos outrora expostos, o olhar físico exterior se apaga em proveito de uma visão interior no que se refere a subjetividade. Caso viéssemos a substituir a flecha de Eros por uma câmera fotográfica, ainda ele no estado de cegueira, o lançar do clique a fim de conceber imagem técnica, não estaria findado na visão fisiológica, logo, o compreender do espaço estaria relacionado por outros sentidos como o do contato tátil, para Bavcar:

O toque tátil continua sendo o sentido da verdade, dado a ele não pode negar a materialidade das coisas [...]. Em outras palavras, a proximidade tátil é o mais seguro sinal de uma existência real. A libertação da imagem física da sua representação interior abre todas as possibilidades de imagens-clichês que, como tais, podem se justificar por elas mesmas (Bavcar, 2000, p. 18).

Para o autor, assim como a metáfora mundo-restaurante, o mundo moderno está excessivamente repleto de imagens formando uma percepção abstrata das coisas que não existem por elas mesmas. Tais imagens perderam seu significado no sentido, por exemplo, da aura de Walter Benjamin que determina um valor de culto presente nas obras de arte. O fruto de todo esse amontoado de imagens com pouco ou nenhum significado, é resultante da relação entre fotógrafo e aparelho técnico que somente “fornicam” tendo apenas o desejo de chegar ao orgasmo que, nesta metáfora, é representado pela imagem decorrente de uma ejaculação precoce. Da mesma maneira que é precoce (e rápido) o levantar da câmera quando o fotógrafo é proletário da caixa preta sem o pensar no tocante a composição e tudo que possa envolver uma foto.

O autor segue dizendo que: “Quanto mais nós iluminamos a superfície de nossa realidade cotidiana, mais nós obscurecemos os berços possíveis de uma outra luz. (Bavcar, 2000, p. 18). Em outras palavras, quanto mais nós nos orientamos apenas pela epiderme da existência do dia-a-dia, ficaremos desorientados aos possíveis principiar de um novo universo. Diante disto, podemos presumir que, por meio do corpo e de todos os sentidos do ser humano,

João Maia e Evgen Bavcar nos ensinam a ver? Fato é que eles nos mostram que não só se enxerga com os olhos, mas também com as percepções das sensações e com a relação com outras pessoas. Logo, quando Bavcar nos mostra o termo imagens-clichês, sugere que, nesta ocasião, está se referindo apenas em imagens tecnicamente criadas, isto é, em imagens técnicas provindas das câmeras fotográfica, neste sentido, estamos nos referindo às mídias terciária que outrora elucidamos no esteio de Norval Baitello Júnior. Entretanto, na obra “A serpente, a maçã e o holograma, 2010”, Baitello Júnior propõe uma nova mídia evidenciando equivalência entre a eletricidade e a mídia terciária: “Vivemos hoje [...] na era das imagens produzidas pela eletricidade, pela mídia elétrica ou terciária [...]” (Baitello Júnior, 2010, p. 71). Dando sequência na pesquisa, neste momento, nos apoiaremos nesta obra para aprofundarmos no conceito de mídia elétrica e seus efeitos colaterais nos receptores.

### 3.14 Propagação comunicacional por meio da eletricidade e o serpentear de cabos elétricos

A prensa de Gutenberg teve grande relevância para a reprodutibilidade. A invenção fez com que os livros pudessem ser produzidos em grandes números, vendidos por preços menores, distribuídos amplamente e, assim, sendo potencial para a diminuição do analfabetismo. Da mesma maneira que a eletricidade propiciou no avanço do conhecimento aproximando culturas e diminuindo distâncias geográficas como indica o autor:

Sabemos que os processos exploratórios de instalações das redes de eletricidade foram de fundamental importância como a expansão de um modelo civilizatório e de um modelo econômico fundado na produção crescente de bens (portanto também expansivo) (Baitello Júnior, 2010, p. 71).

Por uma outra perspectiva, a malevolência causada, por exemplo, pela televisão, vem alcançando a massa em velocidade vertiginosa. De maneira antagônica à escrita, como sugere Baitello Júnior: “[...] a escrita logrou expandir, mas que jamais alcançou os índices obtidos pela penetração de imagens técnicas [...] que em ampla medida dispensa a alfabetização” (Baitello Júnior, 2010, p. 71). Por essa razão, segundo o autor, firma o conceito do neoanalfabetismo que, em outras palavras, uma nova vertente da educação básica quando. Outrora, o indivíduo foi alfabetizado, entretanto, desaprendeu gradualmente a tal capacidade cognitiva em razão da “[...] avassaladora iconização do meio ambiente cultural e dos meios de comunicação” (Baitello Júnior, 2010, p. 72). Para o autor, assistir e interpretar um programa televisivo, não demanda conhecimento de leitura de textos, logo, a não prática do decifrar códigos lineares da escrita, se antes era automático, agora estamos perdemos a capacidade de decodificação de letras, palavras ou sentenças. Baitello Júnior segue dizendo do empenho da sociedade em levar a imagem para os lugares mais longínquo do planeta por meio da eletricidade, logo, a mídia terciária. E na busca de estudar a origem e evolução da palavra eletricidade, o autor buscou na “[...] clássica conferência de Aby Warburg, *Schlangenritual – Ein Reisebericht* (O ritual da serpente – um relato de viagem) (Baitello Júnior, 2010, p. 74).

O estudo de Warburg com os aborígenes mexicanos da etnia Pueblo, utilizavam a imagem da serpente para caracterizar o tempo e as relações que isso implica - vida e morte, perene - temporário, por exemplo. Isso nos leva a acreditar que Aby compara a imagem da serpente dos Pueblos com as europeias da cultura clássica à moderna e, também, como a representação da serpente percorre tantos séculos e, muitas vezes, com os mesmos sentidos: na Europa ou na América em povos que nunca se encontraram. Neste sentido, o mundo moderno te tornou um serpentear de cabos elétricos subterrâneos ou nos postes ao ar livre. Um emaranhado de fios nos remete à imagem da cabeça da Medusa. É o pós vida da imagem:

A observação das análogas imagéticas dos Pueblo com a Antiguidade clássica e com o Renascimento leva Warburg a supor a presença de um pós-vida (*Naschleben*) nos símbolos, algo como um cerne arcaico que sobrevive na cultura, como um fundamento da memória, contudo sempre ambivalente ou dicotomizado, esquizoide, oscilante em diferentes épocas entre universos de forças antípodas. A cultura se constitui, portanto, como um campo de permanente conflito de tensões e jamais como uma sucessão ou um fluir de momentos, tal qual se concebe na historiografia (Baitello Júnior, 2010, p. 76).

E conclui dizendo que:

Talvez a única forma de compreender e conviver com a força das imagens elétricas da mídia contemporânea seja, portanto, com Warbur, Flusser, Kamper, Belting, negociar diretamente com seus fantasmas, como o fez Fausto com Mefistófeles. (Baitello Júnior, 2010, p. 80).

Na citação precedente, como referência, trataremos a de Flusser quando Baitello Júnior diz que: “[...] propondo-se a repovoar o planeta [...] gerando, por meio das imagens [...] uma densa camada orbital que impede o estabelecimento de vínculos que não sejam com elas próprias, imagens” (Baitello Júnior, 2010, p. 80). Nessa metáfora, densa camada que orbita o mundo, no conceito flusseriano, é o “biombo” que o autor checo-brasileiro fala em sua obra “A filosofia da caixa preta”. Flusser entende as imagens como lupas e biombos, ou seja, de que modo elas mostram e ocultam a realidade. Essa característica tapadora da tecnoimagem está diretamente relacionada ao hábito de tomá-la como verídico, como uma espécie de extensão da real existência. É neste sentido que Baitello Júnior se refere quanto a densa camada.

Talvez, por esse viés, poderíamos dizer que a massa está sendo acometida pelo Alzheimer comunicacional no que se refere ao esquecimento de decodificar textos? Com essa metáfora, poderia o deficiente visual ser imune a esse transtorno neurodegenerativo progressivo e fatal uma vez que essa densa camada (ou biombo) já é inerente ao cego? Tais indagações assim como as anteriores, sempre manifestando o deficiente visual, esclarecemos no momento conclusivo, embora, nossa única certeza seja a de uma possível refutabilidade nesta pesquisa. Não obstante, ainda no esteio de Norval Baitello Júnior, nos empenhamos na obra “O Pensamento Sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens” onde caminharemos filosoficamente na reflexão acerca de como as imagens penetram em nossas vistas por meio das telas com tecnologia *backlight* e com seus *pixels* coloridos na frente do *display* nos tornando insanamente domesticados e alienados.

### 3.15 Sobre glúteos, cadeiras e imagens

“Quanto violentamos nossas crianças com a educação que as quer quietas e imóveis, ou pelo menos, ‘andando na linha’! Uma educação que desqualifica a inquietude [...]” (Baitello Júnior, 2012, p. 15). O autor principia sua obra exemplificando com a nossa atitude, como genitor (a), logo nos primeiros passos dos nossos descendentes. A inquietude que Baitello Júnior expressa, outrora apenas nas crianças, nos empossa no sentido subjetivo nos levando ao pensar sobre nossa imobilidade para ocuparmos (ou perder tempo) da frivolidade “[...] diante de uma máquina de imagens...” (Baitello Júnior, 2012, p. 15). E segue nos provocando com a questão: “Diante de tanta cadeira, de tanto sentar, que tal tentarmos praticar um pouco de malabarismo de ideias, saltar de um assunto a outro, saltitar experimentalmente de uma ideia a outra (Baitello Júnior, 2012, p. 15-16)? Em seguida, o autor nos convida a ler sua obra caminhando. Caso não, pelo menos pense caminhando.

Presumidamente, esse caminhar seja uma forma de transcender, não só o corpo, mas principalmente a percepção de movimentarmos nossas ideias, conceitos, abstrações, entre outros adjetivos que venham a somar na questão cognitiva: adquirir um conhecimento. Neste sentido, Baitello se apoia no pensamento do filósofo Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) que, segundo o autor, foi um dos pioneiros, como mencionou Baitello Júnior, a chamar a atenção para o pensamento que não nasce dos músculos livres em movimento e da atividade também livre:

Ficar sentado o menor tempo possível; não dar crença ao pensamento não nascido ao ar livre de movimentos livres, no qual também os músculos não festejem. Todos os preconceitos vêm das vísceras. A vida sedentária (*Sitzfleisch*), já o disse antes, eis o verdadeiro pecado contra o santo espírito (Baitello Júnior, 2012, p. 17).

Na tradução do alemão para o português, *Sitzfleisch* possui o significado de “carne do assento”. Já para Norval, usando um termo popular, denominou como “bunda”, logo, o posicionar dos glúteos pressionando os músculos Gluteus Minimus, Maximus e Madius em um confortável poltrona “[...] diante de telas, telinhas, telonas, no trabalho, no lazer, na educação (Baitello, 2012 p. 17). Nas palavras do autor, *apud* à Nietzsche, Baitello Júnior não se referiu aos músculos das nádegas em repouso, e sim no “sentar” filosófico do próprio pensamento. Em outras palavras, o relaxamento do pensar nos anestesia no contexto cognitivo pois “[...] tornou-se um ato sem impulsos, sem saltos, sem prontidão, sem vivacidade, mas construído de passagens lógicas e discursividade previsível, comedida e, às vezes mesmo, acomodada (Baitello Júnior, 2012, p. 17).

A citação precedente nos faz evocar pensamento flusseriano relacionado ao gesto de fotografar quando Flusser diz que: “O gesto fotográfico é série de saltos; o fotógrafo salta por cima das barreiras que separam as várias regiões do espaço-tempo. É um gesto quântico, porque procura saltitante” (Flusser, 2002, p. 33). Presumidamente, podemos encontrar a similaridade do pensamento Baitelliano, apud de Nietzsche, na ideologia flusseriana não só na equivalência de adjetivos como “salto”, mas principalmente quando Flusser cita “gesto quântico”. Ora, se para termos uma vida quântica se faz necessário um esforço com inteligência e eficiência para se chegar mais longe dentre as inúmeras diversidades da nossa existência, isso nos torna antagônico ao ato de sentar nossos pensamentos na cadeira da impotência cognitiva não alcançando, assim, nossa *eudaimonia* aristotélica. O sedentarismo racional parte, dentre outras coisas, do não estimular o raciocínio lógico e a concentração. Habilidade de perceber, selecionar e processar informações sensoriais ou cognitivas relevantes em determinado momento. Logo, a concentração está ligada à capacidade de direcionar e sustentar a atenção e o foco em um objeto ou atividade específica e, não apenas nos meios eletrônicos de comunicação como sugere o autor:

Com a ação de sentar acredita-se ter domado o corpo e civilizado a homem. Parece que tudo no mundo moderno (e nesse “tudo” se incluem principalmente todos os meios de comunicação sofisticados) gira em torno de uma cadeira, um sofá, uma poltrona, um trono, um assento, um banco (se sentar), uma baqueta. Sentar-se tornou-se sinônimo de conforto. E a tecnologia contemporânea investiu todas as suas fichas em aparelhos que são operados por pessoas sentadas (Baitello Júnior, 2012, p. 18).

O hábito de ficar prostrado frente às centenas de *frames* sequências, nos traz consequências não só na atrofia muscular, mas também o enfraquecimento do agir com rapidez perante acontecimentos repentinos. Desta forma, resgatamos o conceito do neoanalfabetismo, isto é, o esquecimento gradual da complexa prática da leitura quando se resulta da ação em assistir de forma alienada as atrações televisivas que chegam até nós por meio do serpentear de fios de cobre reduzindo, assim, nosso domínio em organizar discursos, interpretar e compreender textos, logo, refletir sobre eles.

Ainda seguindo nos conceitos flusserianos, Baitello Júnior sugere uma palestra que aconteceu na Alemanha em 1990, com o título "Reflexões nômade" com Vilém Flusser como emissor. Apud de Flusser, Baitello Júnior descreve três grandes catástrofes onde os humanos sobreviveram: “[...] a primeira delas, com a hominização, com a descida das copas das árvores” (Baitello Júnior, 2012 p. 17). Nesta primeira tragédia, a partir da evolução humana, com a descida dos últimos galhos para o chão, mesmo com os perigos do terreno, houve a necessidade de andar sob dois pés e na vertical. Posteriormente a isto, nasce o nômade: um povo cuja característica é se deslocarem continuamente sem parada fixa. Logo, na segunda catástrofe,

*apud* a Flusser, Baitello Júnior que é denominada: “[...] ‘civilização’, modifica a natureza de forma radical, inserindo-o fixamente na vida em aldeias, em torno das quais são domesticados e cultivados vegetais e animais (Baitello Júnior, 2012, p. 27). O espaço entre a segunda até a terceira tragédia, segundo o autor, surge assentado que, segundo considerações: “[...] (cujo verbo em Alemão é ‘*sitzen*’, ‘estar sentado’), o possuidor e acumulador de bens (do verbo ‘*besitzen*’, ‘possuidor’) (Baitello Júnior, 2012, p. 27). Neste sentido, ainda *apud* de Flusser, Baitello Júnior diz que esse período durou 10 mil anos resumindo a civilização, desse tempo, em sentar e possuir, logo, o acúmulo. No bem-estar das suas casas, asilados e protegidos, segundo o autor, surge a escrita e os primeiros elementos matemáticos que possibilitaram o desenvolvimento do saber. Entretanto, fase evolutiva estaria no final com o início da terceira catástrofe,

[...] na qual a proteção e o aconchego das habitações deixariam de existir, pois nossas estão perfuradas por todos os lados, tornaram-se permeáveis ao ‘furações da mídia’. Assim, nossas moradias se tornaram inabitáveis (em Alemão, ‘*ungewöhnlich*’) e por isso inabitáveis (*‘unbewohnar’*), obrigando-nos a perambular, viajar, navegar, surfar – enfim, dar o fora. Só que nos caminhos, vias e estradas delimitados ou então nas ondas do virtual (Baitello Júnior, 2012, p. 28).

Nos baseando na citação precedente, o autor nos atenta tecendo alguns exemplos no sentido de retirar-se do espaço onde se encontra, logo, a ação de viajar e buscar novas experiências geográficas ou culturais, cuja prática pode ajudar a encontrar significado pessoal ou despertar o senso de propósito na vida do indivíduo. Neste sentido, seria o cenário ideal, entretanto, o autor segue tecendo que as viagens seguem “[...] nos caminhos, vias e estradas delimitados ou então nas ondas do virtual [...] em cenários, paisagens e ambientes distantes e virtuais” (Baitello Júnior, 2012, p. 28). E continua dizendo que: “O lugar onde estamos de - sempre sentado – é o lugar inóspito, que não se deixa habitar porque está invadido pela ventania das imagens visuais e sonoras da mídia” (Baitello Júnior, 2012, p. 28). Com esse fenômeno civilizatório, *apud* de Flusser, Baitello Júnior diz que estamos no epicentro de uma “[...] nova ‘modalidade’ ou o novo ‘nomadismo’ [...] (Baitello Júnior, 2012, p. 28).

Outrora, o autor datou a palestra de Flusser, na Alemanha, no primeiro ano da década de 90. A presente pesquisa está sendo desenvolvida no ano de 2014, portanto, temos um *gap* no tempo-espaço de 24 anos desde que os conceitos flusserianos, na ocasião, foram sugeridos. Levando em consideração que a *internet* na Alemanha, embora a frente de muitos países emergentes, estava engatinhando. Pois, seis anos antes da palestra, em 1984, foi que Michael Rotert, na época um jovem pesquisador da Universidade de Karlsruhe, instalou o primeiro servidor de e-mail no país, passando a atender as instituições de pesquisa na Alemanha.

Conseqüentemente, podemos presumir que os pensamentos flusseriano estavam além do seu tempo quando se refere ao novo nomadismo: ato de se deslocar no espaço sem a necessidade de mover o corpo físico. Cria-se um paradoxo, como sugere Baitello Júnior: [...] uma reunião paradoxal de imobilidade com fluidez” (Baitello Júnior, 2012, p. 28). Com essa afirmação baitelliana *apud* de Flusser, transferindo-a para a contemporaneidade, podemos sustentar que o novo nomadismo evoluiu tragicamente uma vez que está sustentado pelo avanço tecnológico comunicacional virtual e acompanhado por outras e inéditas mídias terciárias? Ou pior: poderíamos nós estar na quarta tragédia civilizatória pela facilidade e portabilidade de estarmos, virtualmente, com alguém ou em algum lugar do mundo, embora sentados no sofá, apoiando na palma da mão e vidrados na frieza das telas dos *smartphones*?

Possivelmente o “biombo” de Flusser tenha se tornado biombos com a pluralidade de opções tecnológicas em criar planos que enxergamos erroneamente através deles acreditando que é o mundo real. Possivelmente, também, as próximas gerações vão à procura de sofás, poltronas, cadeiras, banquetas, almofadões ou qualquer outro dispositivo que sejam ainda mais confortáveis para acomodar suas nádegas, conseqüentemente, atrofiar a capacidade de processar informações para transformá-las em conhecimento auto benéfico, para beneficiar grupos, comunidades e/ou para o conhecimento mundial.

Em relação aos questionamentos outrora realizados, Baitello Júnior argumenta no sentido positivo e indo além dizendo que:

[...] tal impulso ou compulsão por viajar pelas janelas sintéticas nos leva a uma nova prática de nomadismo. Só que é um nomadismo praticado apenas com os olhos (e ouvidos, em segundo plano), melhor dizendo, um nomadismo voyeurista, aquele que só sente o prazer em ver, ao longe, o objeto do desejo (Baitello Júnior, 2012, p. 29).

Como vimos anteriormente, a eletricidade chegou nos lugares mais remotos do planeta. Uma vez quando seus cabos de cobre foram esticados ou em emaranhados fios que serpenteiam nos postes onde nos remete a imagem da cabeça da Medusa, décadas depois, a *internet* corre tão veloz como Pégaso. O cavalo alado da mitologia grega que nasceu quando o herói Perseu derrotou a Medusa cortando a cabeça, logo, uma gota do sangue da filha de Fórcis e Ceto caiu em contato com a água: ouviu-se um grande trovão. Surgiu, então, uma espuma branca sobre a água e um cavalo branco com asas surgiu.

Desta forma nasceu Pégaso, filho do amor impossível de Poseidon e Medusa. Análogo a essa mitologia, *internet*, filho do serpentear de fios da Medusa, nasce e corre tão veloz quanto o equino de asas. Assim como Pégaso, entre outros poderes, o sistema global de redes de computadores interligadas, tem velocidade, capacidade de voo e também a telecinese: habilidade psíquica de mover, manipular e controlar várias pessoas e objetos com a mente sem

tocá-los fisicamente, especialmente de longas distâncias. É evidente que a internet não possui tal capacidade psíquica, entretanto, é passível de manipular seus usuários e controlá-los, especialmente de longas distâncias, como sugere Baitello Júnior:

Já antes da *internet*, o turismo compelia multidões ao regime das peregrinações a alguns dos templos da cultura e da arte de todos os tempos. Antes da era do turismo, as peregrinações já ocorriam, aos lugares sagrados. Mas hoje, não são apenas centenas de milhares que viajam aos templos das imagens, são milhares de milhões. É possível visitar a Mesquita de Córdoba, as geleiras impenetráveis da Antártida, o amplo e hostil deserto de Gibi, a muralha da China [...]” (Baitello Júnior, 2012, p. 45).

Muito antes da eletricidade, há mais de 20 mil anos atrás, o homem já se interessava pela produção de imagens desde as pinturas nas cavernas. Com o advento da fotografia, surge um equipamento, que na sua funcionalidade, consegue se aproximar da realidade e que compete diretamente com as pinturas que levam horas ou até mesmo dias para serem produzidas. Como sugere Flusser, o aparelho técnico nos proporciona a prática de criar tecnoimagens nas abstrações das dimensões agindo como um caçador em busca da caça. Neste sentido, evocamos a figura do *sniper*: atirador que opera sozinho ou com o auxílio de um *spotter* (observador) cuja função é auxiliar o militar calculando a distância do alvo, vento, elevação e outros fatores que possam alterar a direção do projétil da arma de fogo. Para a prática deste evento aguerrido é inquestionável, entre outros sentidos do ser humano, a visão para poder completar a missão atingindo o alvo. Ora, se para essa metáfora flusseriana, o *sniper*-fotógrafo, a fim de atingir seu propósito-alvo em capturar o objeto, natureza ou a pessoa em um plano, inevitavelmente é essencial a visão fisiológica perfeita.

Neste sentido, como podemos aplicar a veracidade quanto a permutação do equipamento técnico com o fotógrafo com cegueira? Seria provável o fotógrafo deficiente visual na figura do *sniper* e seu auxiliar sendo o *spotter* procurando a caça das imagens técnicas? Ainda nesta metáfora agora sendo aplicada para o fotógrafo paralímpico, João Maia, que cobriu fotograficamente duas paraolimpíadas, tendo suas imagens publicadas em mais de 30 países e, no decorrer desta pesquisa, está se preparando para os jogos paraolímpicos Paris 2024, poderíamos equivaler Maia à Simo Häyhä que foi considerado o maior atirador de elite da história, tendo abatido mais de 500 homens durante a resistência finlandesa à invasão soviética de 1939?

Para tais respostas somos barrados e precisamos escalar na subjetividade humana, logo, esse intangível que é o subjetivo, está ligado ao mundo intrínseco e às percepções individuais. É a singularidade diferenciando cada ser humano baseando-se nas opiniões e sentimentos pessoais, não em fatos concretos. Não obstante, é certo que esta pesquisa está sendo edificada baseando-se em teóricos que possam nos fazer caminhar nas veredas da verdade, embora

passíveis de serem falseáveis. Neste sentido, nos faz teorizar uma breve definição sobre a verdade no esteio da filósofa Marilena de Souza Chauí.

### 3.16 As três concepções da verdade

Quando falamos em verdade, presumidamente, para responder a qualquer indagação, ficamos mais confortáveis no campo das ciências exatas ou também chamada de ciência matemática. Expressões quantitativas, predições precisas baseadas em análises e métodos rigorosos, nos fazem ficar cómodos para colocar, usando o ditado popular, “preto no branco”. Entretanto, as múltiplas facetas existentes na verdade subjetiva, nos levam a investigação minuciosa em relação àquilo que pretendemos responder. A filósofa cita alguns escritores e escritoras que apontam onde está a problemática da verdade como no caso de Mário de Andrade e Clarice Lispector que, segundo eles, “[...] o problema da verdade está ligado ao ver, ao perceber” (Chauí, 2000, p. 122). Segue citando outros como Fernando Pessoa, Carlos Drummond, Shakespeare e Orwell que sugerem que “[...] a verdade está ligada ao dizer, ao falar, às palavras. No caso de Umberto Eco, a verdade está ligada ao crer, ao acreditar (Chauí, 2000, p. 122). E segue dizendo que: “Para a atitude crítica ou dogmática, o verdadeiro é o que funciona e não surpreende. É - como vimos – já o sabido, o já dito e o feito. Verdade e realidade parecem ser idênticas e quando essa identidade se desfaz, surge a incerteza que busca adquirir certezas” (Chauí, 2000, p. 122). Entretanto, Chauí sugere mais duas atitudes sendo eles crítica ou filosófica, cuja verdade “[...] nasce da decisão e da deliberação de encontrá-la, da consciência da ignorância, do espanto, da admiração e do desejo de saber. Nessa busca, a filosofia é herdeira de três grandes concepções da verdade: a do ver-perceber, a do falar-dizer e a do crer-confiar” (Chauí, 2000, p. 122). Para Chauí, na nossa ideia de verdade ao longo dos séculos, foram construídas três concepções diferentes sobre a verdade vindas de três línguas distintas: grega, latina e hebraica.

Em grego, verdade se diz *aletheia*, significando: não-oculto, não-escondido, não-dissimulado. O verdadeiro é o que se manifesta aos olhos do corpo e do espírito; a verdade é a manifestação daquilo que é ou existe tal como é. O verdadeiro se opõe ao falso, *pseudos*, que é o encoberto, o escondido, o dissimulado, o que parece ser e não é como parece. O verdadeiro é o evidente ou o plenamente visível para a razão (Chauí, 2000, p. 123).

Podemos exemplificar o conceito de verdade no grego (*aletheia*) nos apoiando no mito da caverna ou alegoria da caverna escrito por Platão: uma metáfora que sintetiza o dualismo platônico, isto é, a verdade seria uma manifestação da realidade. Quando o homem sai da caverna e percebe que a realidade não é sombra de animais ou pessoas e sim de pessoas e animais de verdade, ou seja, se libertando para o não-oculto, cada vez mais vai alcançando em degraus do conhecimento da realidade. Logo, a verdade é o ser verdadeiro e o que é falso é o

parecer (ou imitar) da verdade, isto é, o falso são as sombras na caverna. Em outras palavras, ao sair da caverna, a *aletheia* se manifesta aos olhos e espírito.

Chauí segue sugerindo a segunda concepção da verdade, neste momento em latim que, segundo a autora, “[...] se diz *veritas* e se refere à precisão, ao rigor e à exatidão de um relato, no qual se diz com detalhes, pormenores e fielmente o que aconteceu. Verdade se refere, portanto, à linguagem enquanto narrativa de fatos acontecidos [...]” (Chauí, 2000, p. 123). Neste sentido, podemos exemplificar o telejornal no qual estamos assistindo pela mídia terciária quando o âncora, ou o repórter, está relatando o fato que se tornou notícia com detalhes e precisão. Ou quando mostramos um objeto, classificamos com nome, detalhamos sua forma, cores, rugosidade e, se de fato for realmente o que estamos nos referindo, na língua indo-europeia, também caracteriza *veritas*.

Avançamos agora para a terceira e última concepção da verdade, segundo Chauí, na língua hebraica, “[...] se diz *emunah* e significa confiança. Agora é Deus e as pessoas que são verdadeiros. Um Deus verdadeiro ou um amigo verdadeiro são aqueles que cumprem o que prometem, são fiéis a palavras dadas ou a um pacto feito; enfim, não traem a confiança (Chauí, 2000, p. 123). Em outras palavras, nessa concepção, se refere aquilo que tem credibilidade, como os conceitos bíblicos, por exemplo. Ou acreditar fielmente em uma pessoa dada pela sua convicção de que nunca será traída. A vista disso, doravante de apresentar os conceitos da verdade, logo, é importante ressaltar que nos dias de hoje, temos uma mescla desse tripé da verdade na sociedade como um todo.

Presumidamente, a problemática de verdade, tendo a verdade como problema, foram tratadas por várias vertentes da filosofia, entre elas, o dogmatismo e o ceticismo. Não obstante, para desenvolver as considerações da presente pesquisa baseando-se nos teóricos que até o presente momento ponderamos, nos apoiaremos, também, no conceito da verdade grega. Isto é, se para a visão do fotógrafo, João Maia, o oculto não é revelado resultante da sua deficiência visual, antagônico a essa conjuntura vamos, a partir do princípio da *aletheia*, tentar desvendar, desnudar, descobrir ou evidenciar o verdadeiro que se manifesta aos nossos olhos e, por que não, aos olhos do próprio deficiente visual?

## 4 CONSIDERAÇÕES

A presente pesquisa apurou a práxis fotográfica e a construção imagética das fotos produzidas pelo fotógrafo com deficiência visual, João Maia, nas paraolimpíadas que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro, em 2016 e também na capital japonesa Tóquio, em 2020. Para tanto, foram selecionadas sete imagens cedidas por Maia para a pesquisa cujo nosso desígnio era, nos conceitos filosóficos flusseriano, por meio da obra *Filosofia da caixa preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* de 2022, poder responder nossa pergunta norteadora: O fotógrafo paralímpico, João Maia, deficiência visual, é funcionário da máquina ou se subverte aos complexos programas no interior da caixa preta ocupando-se no topo dessa hierarquia?

No que se refere às práxis do fotógrafo cego, apuramos que Maia usa o tato para apalpar seu equipamento no qual conseguiu memorizar todos os botões e suas respectivas funcionalidades. Com apurado sentido da audição pode se guiar pelo som, direcionando sua lente para captar as imagens das práticas esportivas dos atletas paraolímpicos e conseguir desassociar o ruído da torcida, logo, se concentrar, por exemplo, dos gritos, sussurros e/ou gemidos oriundos do esforço físico dos judocas em golpear e finalizar o adversário, sendo assim, ter a concepção do exato momento de apertar o botão obturador do equipamento fotográfico, conforme demonstra a Figura 1. Neste sentido, a metáfora do “gesto caçador” sugerido por Flusser, parece descrever o fotógrafo quando aponta sua câmera-arma e “abate” o paratleta no plano fotográfico, exatamente no ápice do golpe, fragmentando o tempo em frações de segundo. Entretanto, o grau de dificuldade torna-se maior quando a modalidade paraolímpica não se limita em um espaço físico. Ou seja, outrora exemplificando o judô, as lutas acontecem em um tatame, com medidas que variam de 14m<sup>2</sup> a 16m<sup>2</sup> metros, logo, quando falamos, por exemplo, nas provas de velocidade de 100, 200, 400 metros ou com revezamento 4 por 400 metros, Maia precisa movimentar sua caixa preta na direção dos paratletas orientando-se pelo som que as sapatilhas emitem ao tocar o solo. Neste sentido, presumidamente, João Maia foi além no que se refere a ideia da fenomenologia uma vez que precisou se adaptar, logo, aguçar outros sentidos para compreender o mundo (que também é um fenômeno) tornando seu conhecimento mutável e acompanhando a metamorfose do cosmo e das coisas que o rodeia.

Em outras palavras, segundo os conceitos Husserlianos, uma consciência da concepção que transcende e/ou uma alteração radical atitude natural do próprio eu: *Epoché*. Suspendendo seu juízo e, mesmo cego, dentro do campo da subjetividade, enxergar o mundo de cima para baixo conseguindo uma maior visão do espaço-tempo considerando-os como dois aspectos de um mesmo tecido. Seguindo na esfera da subjetividade, entretanto, levando em consideração o

poder da imaginação do fotógrafo com cegueira, Maia provoca uma complexa evolução neurológica humana na qual a fantasia desempenha um papel singular na cognição cerebral cuja capacidade de processar informações e transformá-las em conhecimento, com base em um conjunto de habilidades mentais e/ou cerebrais como a percepção, a atenção, a associação, o juízo, o raciocínio e a memória, como sugere Christoph Wulf. A imaginação está conectada com a percepção dos sentidos que, provavelmente, o filósofo alemão está se referindo aos cinco sentidos do ser humano onde estão relacionados com a percepção do meio interno e externo: olfato, paladar, visão, audição e tato. Aparentemente este fotógrafo está captando mais a imaginação do que a própria imagem fotográfica, logo, conseguimos constatar que a habilidade de conceber imagens técnicas usando a imaginação é uma característica intrínseca do humano. Presumidamente, João Maia consegue ser imune do chamado “mimésis da tecnoimagem” provindo da sua própria cegueira. Isto é, o fotógrafo deficiente visual é capaz de driblar essa poluição imagética usando a imaginação por meio da sua própria percepção para construir tecnoimagens, levando em consideração os conceitos de Wulf.

Posto isto, Maia concebe fotografias não só de cunho informativo, mas também percorre, possivelmente, na vertente artística da fotografia conforme demonstra a Figura 2, onde os feixes de luzes artificiais do ginásio banham a comissão técnica em segundo plano evidenciando, segundo o conceito barthesiano, o *Punctum* que nos fere a alma fazendo com que nossos olhos “passeiam” pelo plano nos dando a experiência de *Studium* pois, presumidamente, ficamos envolvidos pela estética, composição, as pessoas e, principalmente, o penetrar da luminescência na tecnoimagem. Assim sendo, João Maia, penetrando no âmago da caixa preta, desempenha a atribuição de *Operator*. Nós, como absorvedores de suas fotos, nos tornamos *Spectators* e para aqueles que compõem a imagem técnica, se tornam *Spectra*. Logo, nas respectivas ordens das ideias barthesiana, classificamos de fazer, observar e sofrer, como podemos considerar segundo conceitos precedentes. Para tanto, Maia desloca-se entre as mídias, secundárias e terciárias.

No campo das suas percepções sensoriais, seus movimentos com os membros superiores tateando a câmera e à direcionando para o clique, segundo Baitello Júnior, Maia percorre a mídia primária e, se apropriando de ferramentas para fortalecer o alcance de sua mensagem, isto é, a fotografia, outrora, o fotógrafo usa a câmera fotográfica para chegar até a mídia terciária quando suas imagens serão distribuídas e visíveis em aparelhos eletrônicos como, por exemplo, em um computador acessado pelo internauta no site voltado aos eventos esportivos. Não obstante, para que essa imagem possa ser vista pelos *Spectators*, ou receptores, inevitavelmente se faz necessário o uso na eletricidade que, ainda nos conceitos baitellianos, também é

considerado mídia terciária os serpentear com fios de cobre que cruzam cidades, estados e fronteiras nacionais possibilitando a união global no sentido virtual. Para tanto, agora no esteio de Walter Benjamin, a reprodutibilidade faz seu papel multiplicando centenas de milhares de vezes as fotografias concebidas por Maia viabilizando o conhecimento ou a informação de um determinado fato que, pelo crivo do jornalismo, torna-se notícia. Entretanto, a reprodutibilidade, segundo Baitello Júnior, chegou em um preocupante nível a ponto do autor conceituar que o homem vive com alto consumo de imagens: a iconofagia.

Presumidamente, tais imagens são oferecidas todos os dias e em todos os lugares, muitas das vezes, sem pertencer a uma vertente fotográfica como a informação, arte ou qualquer outro crivo que possa ajudar no sentido da nossa evolução cognitiva. E para degustar desse banquete imagético, resgatando a metáfora do restaurante-mundo, acomodando nossos glúteos em confortáveis poltronas ou, na etimologia da palavra alemã, *Sitzfleisch*, ou ainda como sugere Baitello Júnior, “bunda”. Uma vez de forma confortável, seguimos anestesiados pela fartura de tecnoimagens atrofiando nosso cérebro, no sentido filosófico, nos fazendo esquecer de tudo aquilo que aprendemos nos levando ao neoanalfabetismo. Neste sentido, até mesmo para o criador de imagens técnicas, esse excessivo consumo de fotografias pode ser prejudicial para compor suas próprias fotos. Não obstante, para o fotógrafo com cegueira, João Maia, tal situação não é uma ameaça, já que a turva visão o impede de contaminar imagético do cotidiano, logo, ser imune a *mimesis* da tecnoimagem.

Deste modo entendemos, por meio da Gestalt, que Maia cria suas fotografias pelo desejo da concepção visual, em consequência disso, seu imaginário, possivelmente, se sobrepõe em relação aos outros fotógrafos que gozam de uma visão perfeita uma vez que o enxergar vai além do sentido fisiológico ocular. Enfatizando ainda mais nessa possibilidade, agora nos apoiando no conceito Baiteliano de endógena, podemos pontuar que Maia cria suas imagens de forma intrínseca, não só por medo da morte como sugere Baitello Júnior, mas também para transcender suas experiências no que se refere à percepção, os estímulos sensoriais que o mundo externo (exógena) emite e sua imaginação. Neste contexto, João Maia, o fotógrafo cego, sobrepuja não só nas suas *práxis* como fotógrafo, mas também de uma maneira cultural dentre as inúmeras limitações que possam vir a inviabilizar qualquer outra ocupação profissional de qualquer outro deficiente visual. Da mesma forma que o fotógrafo cego, Evgen Bavcar, quando sugere que o verbo (texto) também é cego uma vez que o texto tem origem primeiro da imagem nos leva ao texto de maneira recíproca.

Presumidamente, é nesta reciprocidade que Maia conseguiu “substituir” seu sentido ocular pelos demais sentidos e aprimorar aplicando toda sua técnica no plano como demonstra

a Figura 3 onde a ação da defesa está acontecendo nos causando sensação de movimento mesmo sendo uma imagem parada. O arrastar (ou borrão) “fantasmagórico” da bola nos permite sentir a velocidade com que foi lançada em direção do gol, entretanto, defendida pelo goleiro. E é com o guizo no interior da bola que João Maia se orienta para fotografar, na natação, representada pela figura 4, Maia acompanha o desenvolver da corrida aquática pelo marulho quando os braços dos paratletas tocam paulatinamente na superfície da água. Embora a imagem em questão mostra a concentração dos nadadores se preparando para ouvir o som para o início da prova, na Figura 5, o fotógrafo paralímpico concebe, possivelmente, uma fotografia abstrata ou, como sugere Flusser: de cunho artístico.

Outrora fotos informativas de cunho jornalístico, doravante, a subjetividade em uma imagem abstrata usando instrumento que simula o órgão, ou seja, o prolongador de seus membros superiores, a caixa preta substituindo a bengala branca e proporciona infinitas possibilidades do registro da luz na criação fotográfica. Se tirarmos no cenário as imagens as quais realmente nos interessa pelo viés em agregar valores dentro da evolução do saber, os que nos resta é um amontoado de tecnoimagens sem função e descartáveis cujo seus criadores são se preocupam em entender e dominar a caixa preta, deixando-se levar pela automaticidade dos complexos programas que mecanizam os usuários colocando-os na posição de funcionários, isto é, o analfabetismo tecnológico fotográfico. Sendo assim, Flusser não exagera em classificar tal evolução inversa em conceber imagens em catástrofe. Na filosofia flusseriana, o funcionar em função do aparelho impede de alcançar fotos virginais nunca antes produzidas. O ato de levantar a câmera sem antes compor a imagem meticulosamente pensada no crivo do conhecimento técnico, da criatividade e da imaginação, impede o surgimento do ineditismo. Porém, a falta do principal sentido humano para capturar um fotograma no plano, não fez com que o fotógrafo cego, João Maia, deixasse penetrar na caixa preta, desvelar os programas instalados em seu interior e inverter as posições hierárquicas assumindo o topo do organograma. Inversão essa que já é dificultosa para aqueles que conseguem enxergar sem nenhum grau de dificuldade. Logo, nesse instante da pesquisa, farei um breve compartilhamento, em primeira pessoa, da minha experiência fotográfica com anos de prática com fotojornalismo cobrindo as mais diversas editorias jornalísticas, entretanto, ficarei na fotografia esportiva a qual Maia se destacou mundialmente.

Conseguir uma imagem que “fale por si só” na fotografia de desporto não é tarefa fácil. Além de muita técnica fotográfica, conhecer o esporte que será fotografado e, principalmente, saber o momento ideal a ser clicado: congelar no plano a bela defesa do goleiro ainda suspenso

no ar com a bola nas suas mãos, o ápice do movimento da ginasta ao realizar o salto quase impossível ou a expressão facial de dor quando o atleta de *Rugby* se colide com seu oponente.

Esses e outros exemplos devem ser regulados no corpo da câmera pelo fotógrafo ajustando o equipamento para capturar a foto em frações de segundos e entender que o perfeito funcionamento da caixa preta só depende de quem o manipula. Entre outras situações que podem comprometer a criação das imagens, a principal é a luz, seja ela natural ou artificial. Exemplificando na prática, dentro do futebol, a regulação da velocidade do obturador (ou tempo de exposição), isto é, o tempo que o sensor digital ficará exposto para receber a luz, terá regulação específica em uma situação quando o atacante faz o gol onde a intensa luz solar está incidindo. Logo, em relação ao ato do jogador que abriu o placar em comemorar junto à torcida, na sombra da arquibancada, inevitavelmente, se faz necessário baixar a velocidade do obturador, caso contrário, a imagem ficará subexposta, ou seja, escura. Tudo isto levando em consideração a velocidade do atleta correndo em direção aos torcedores. Dentre outras dificuldades, saliento apenas está para poder mensurar a prática subversiva com que o fotógrafo com deficiência visual, João Maia, tem o controle total do equipamento técnico. Maia subverte aos programas da caixa preta dominando-os mesmo com a crônica cegueira e, no esteio da filosofia de Flusser, reafirmamos que a câmera fotográfica trabalha em função do fotógrafo, logo, João Maia é um subversivo dessa proposição flusseriana de “funcionário”, uma-vez que se apropria das funcionalidades do aparato com sua técnica e subjetividade. Subverte-se para ir-além, e vai-além para registrar um momento que nos remeterá ao banquete imagético contemporâneo, entretanto, *buffet* esse nos oferece imagens de cunho criativo, informativo e artístico.

## REFERÊNCIAS

- A FOTOGRAFIA cega de João Maia: documentário. 23 out. 2019. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6WPOMFhgrK8&t=124s>. Acesso em: 13 jun. 2023
- ARTEREC, A HISTÓRIA por trás da fotografia que fez Ansel Adams famoso. São Paulo, ago, 2019. Disponível em: link. <https://arteref.com/fotografia/a-historia-por-tras-da-fotografia-que-fez-ansel-adams-famoso/> Acesso em: 15 fev. 2024.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A era da iconofagia: Ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker, 2005.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A Serpente, a maçã e o Holograma**. Rio de Janeiro: Paulus, 2010.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **O Pensamento Sentado: Sobre Glúteos, Cadeiras e Imagens**. Rio de Janeiro: Unisinos, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e tecnologia, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2020. (Obras escolhidas vol. 1)
- BARTHES, Roland. **A câmara clara** Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.
- BAVCAR, Evgen. **O ponto cego da fotografia**. Porto Alegre: Galeria Sotero Cosme, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.
- ENTREVISTA com o fotógrafo João Maia, 14 de abr. 2022, via MicrosoftTeams.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma possível filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2022.
- FLUSSER, Vilém. **Pós história: Vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade** São Paulo: Annablume, 2008.
- HARARI, Yuval Noah. **Sapiens: Uma Breve História da Humanidade**. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- HUSSERL, Edmundo. **Ideias para uma fenomenologia pura e para filosofia fenomenológica**. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2006.
- LUTZ, Chiste. **Atkinson & Hilgard Introdução à psicologia**. São Paulo: Cengage, 2018.
- SANTOS, Silvia Spagnol Simi dos. Semiótica e Gestalt: metodologias para análise de imagens visuais. *In: Anais Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da*

comunicação, 10, 2009, Blumenau. Disponível em:  
<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0177-1.pdf> Acesso em: 10  
jan. 2024.

SALGADO Sebastião. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São  
Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2597/sebastiao-salgado> Acesso em: 21 nov.  
2023.

WULF, Christoph. **Homo Pictor**: Imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo  
globalizado. São Paulo: Hedra, 2013.

WERTHEIMER, Michael. **Pequena história da psicologia**. São Paulo: Editora Nacional,  
1977.