

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Marcus Vinicius Carnivali de Araujo

**A REVOLUÇÃO FOTOGRÁFICA:
ARTE, APARELHO E REPRODUÇÃO**

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso). Orientador: Prof. Dr. Luiz Antônio da Silva Peixoto

JUIZ DE FORA
2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, **MARCUS VINICIUS CARNIVALI DE ARAUJO**, acadêmico do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 201673082A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **A REVOLUÇÃO FOTOGRÁFICA: ARTE, APARELHO E REPRODUÇÃO**, desenvolvido durante o período de 06/08/2018 a 28/11/2018 sob a orientação de PROF. DR. LUIZ ANTÔNIO DA SILVA PEIXOTO, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial a obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, ____ de _____ de _____.

MARCUS VINICIUS CARNIVALI DE ARAUJO

Marcar abaixo, caso se aplique:

Solicito aguardar o período de () 1 ano, ou () 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

RESUMO

O artigo busca refletir sobre a influência da fotografia nas demais obras de arte, o seu papel revolucionário e sua função como obra de arte e forma de “acesso ao mundo”. Articulando temas filosóficos com questões que permanecem atuais, o texto busca convidar o leitor a reflexão e servir como ponte de acesso e apresentação dos pontos abordados pelos autores utilizados. Como guias centrais para a reflexão são utilizadas obras de Walter Benjamin e Vilém Flusser, articuladas com outros autores pertinentes. Iniciando por Walter Benjamin o artigo analisa o papel revolucionário da fotografia como forma de reprodução de outras obras de arte, questionando sobre como essa nova forma de acesso modifica a percepção da sociedade sobre as obras reproduzidas. Posteriormente, sob a ótica do mesmo autor, a fotografia como criadora de arte, analisando o que a diferencia das demais formas. Em seguida, a obra de Vilém Flusser é articulada. Num primeiro momento sobre o “aparelho” fotográfico e a sociedade pós-moderna, e posteriormente sobre a fotografia produzida por esse aparelho considerada pelo autor como o “primeiro objeto pós-industrial”.

PALAVRAS CHAVE: Fotografia. Benjamin. Flusser. Estética.

1. INTRODUÇÃO

O objetivo do presente artigo é procurar refletir, através de diferentes escolas de pensamento, o papel da fotografia enquanto arte, passando pelo seu papel revolucionário e sua diferenciação dos demais meios artísticos. A motivação para escrevê-lo surgiu da percepção sobre a necessidade de textos que tragam uma abordagem além do superficial sobre a fotografia, mas que ao mesmo tempo possam ser acessíveis ao leitor distante da filosofia ou das artes. Por isso o esforço de tentar utilizar, sempre que possível, as palavras dos próprios autores trabalhados, para que o artigo possa servir como ponte e primeira forma de contato entre o leitor e as obras citadas, incentivando o aprofundamento posterior nas mesmas.

Estamos em contato durante todo o nosso dia com imagens fotográficas, sejam elas banais como fotos de encontros de amigos, chocantes como as de grandes tragédias, históricas, reflexivas, científicas, culturais, entre outras inúmeras formas de fotografar. Com semelhante frequência agimos como produtores desses materiais, seja de forma despreziosa para registrar um momento ou algo que consideramos belo e digno de ser fotografado, seja para tentar “eternizar” na imagem um momento que nos é importante, para expormos uma situação e assim por diante, a mesma infinidade de possibilidades que temos de consumir também temos de criar fotografias. Mas realmente sabemos “ler” as fotografias que nos são apresentadas? Somos capazes de interpretá-las ou de produzi-las com consciência? Este artigo pretende convidar a essas reflexões com o auxílio de autores que se debruçaram sobre esses aspectos com diferentes abordagens.

Para guiar esse estudo farei uso de obras de Vilém Flusser e Walter Benjamin como espinha dorsal do artigo, articulando-as com outros autores e com reflexões pessoais. A escolha desses dois pensadores como o centro do artigo não é casual. O objetivo é abordar essa análise de forma ampla e híbrida, por isso, será feito uso de autores de linhas de pensamentos tidas como distintas, buscando destacar suas visões, seus contrastes e pontos de convergência.

Por fim, este artigo não tem a intenção de decretar uma interpretação única e definitiva sobre o papel da fotografia, pelo contrário, o presente artigo busca servir de convite e também de ferramenta para que fotógrafos, entusiastas, filósofos, artistas e demais interessados em uma abordagem filosófica sobre o tema, possam refletir sobre uma questão profundamente presente na vida social, mas que frequentemente passa despercebida, sem que se de a ela a devida atenção e importância.

2. WALTER BENJAMIN: A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE REPRODUÇÃO

A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução

1 Graduando em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. E-mail: marcusarnivali@gmail.com.br. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientador: Prof. Dr. Luiz Antônio da Silva Peixoto.

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 câmara lenta, 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. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto.

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem inato o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo o seu aqui e agora. (BENJAMIN, 1994, p. 167-168, grifo do autor)

O texto de Walter Benjamin “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” tem por objetivo analisar inicialmente como os novos meios de reprodução de arte afetaram a percepção da arte. Como explica Detlev Schöttker no texto “Comentários sobre Benjamin e A obra de arte”, presente no livro “Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção” (2012), a obra de Benjamin tem intenção evidente de fazer uma análise de viés político da arte, Benjamin se preocupa com a apropriação da arte como ferramenta de propaganda do fascismo e do nacional-socialismo: “[...] Benjamin aborda a situação política da década de 1930. Embora tenha usado o conceito de “fascismo”, termos como “noticiário semanal”, “desfiles” e “espetáculos esportivos de massas” deixam claro que era o nacional-socialismo que ele tinha em mente” (BENJAMIN, et al, 2012, p. 82). Apesar de ser impossível desvincular o teor político da obra de Walter Benjamin, e não é intenção desse artigo fazê-lo de maneira deliberada, o mesmo vai se focar na sua análise sobre os efeitos da invenção da fotografia sobre a reprodução das obras de arte, passando pelo conceito de aura, e finalmente sobre a fotografia como arte em si para o autor.

No item intitulado “Reprodutibilidade técnica” do texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin analisa a evolução das formas de reprodução de obras de arte e as respectivas modificações que essas causaram, partindo desde a reprodução artesanal, onde o discípulo reproduzia as obras do mestre, passando pela xilogravura e litografia. A fotografia se apresenta como mais um passo dessas formas e se diferencia das outras por passar das mãos para os olhos a capacidade de criar reproduções. Essa transição deu a reprodutibilidade uma velocidade incomparável com relação aos métodos anteriores.

No item seguinte (“Autenticidade”) W. Benjamin começa a esmerar o que será o conceito central de sua análise, o conceito de aura. O trecho utilizado para ilustrar o início do primeiro item deste artigo foi retirado desse item da obra. Nesse trecho o autor aborda o uso da fotografia como forma de reproduzir outras obras de arte, ou seja, o ato de fotografar uma pintura, escultura, obra arquitetônica e etc., ele ainda não analisa a fotografia como forma de criar obras por si mesma. Seguirei também por essa sequência abordada no artigo e analisarei, com o auxílio da obra, o impacto da fotografia enquanto forma de reprodução de outras artes.

O primeiro ponto da citação analisada parece ser bastante evidente, porém sua observação merece ser mais bem detalhada por trazer reflexões importantes sobre a fotografia. Parece bastante indiscutível afirmar que a nossa percepção sobre uma fotografia de uma obra de arte é totalmente distinta da nossa percepção sobre uma reprodução dessa mesma obra. Enquanto uma cópia manual é vista como uma falsificação ou replica de menor valor que a original, uma fotografia é vista como tendo valor diferente. A fotografia é vista como uma “janela” que entrega ao observador a visão presente nos olhos do fotógrafo, algo diferente de uma cópia por trazer uma nova forma de olhar. Não se compara uma fotografia de uma catedral com a mesma, como se compara uma construção de uma réplica dessa catedral, a réplica tem o valor arquitetônico, uma cópia da arquitetura original, a fotografia tem valor de fotografia, de imagem. O mesmo vale para uma réplica de uma pintura e um registro fotográfico. O que se analisa na fotografia é o ângulo, a focagem, o uso da iluminação ambiente, o enquadramento do objeto, aspectos que dizem respeito a própria imagem. Essa diferenciação se dá pelo fato da fotografia ser algo que não tenta ser exatamente igual ao que se reproduz, ela traz novos ângulos, alguns deles, como disse Benjamin, que seriam inacessíveis de outra forma, novas maneiras de se olhar para a obra reproduzida. Além disso, a reprodução torna o original mais acessível, converte a arquitetura imóvel em algo que pode ser passado de mão em mão, que pode ser contemplada de qualquer lugar, altera a “essência” dessa obra, transforma o imóvel em móvel, o distante em próximo, o inacessível em acessível. Apesar de num primeiro momento essa nova forma de acesso parecer algo positivo e construtivo para as obras de arte, afinal facilitar a contemplação de uma obra parece ser algo sempre desejável, Benjamin, logo no fim do mesmo trecho, alerta sobre o problema essencial dessa reprodução, a perda da “aura do original”, o “aqui e agora” da obra. O conceito de aura é descrito por Benjamin em seu texto da seguinte forma:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais 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. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatores através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem (BENJAMIN, 1994, p. 170)

A ideia de aura necessita de aprofundamento histórico para a sua compreensão plena, através de um breve resumo sobre a apreciação dada por Benjamin, esse artigo irá expor esse contexto histórico para demonstrar o peso da mudança de paradigma causada pela reprodutibilidade fotográfica.

Nos itens seguintes do texto, Walter Benjamin, descreve o valor dado as obras de arte nas suas primeiras formas. O primeiro valor dado para uma obra é o que ele chama de valor de “Culto”, uma pintura paleolítica não é produzida com a intenção de ser apreciada por outros homens, seu valor é mágico, sua intenção é trazer a caça. O valor de culto, como descreve no texto, é quase secreto, necessita do oculto como parte do ritual e por isso mesmo é contrastante com o segundo valor atribuído as obras de arte, o valor de “Exposição”. Para o autor, a obra de arte nunca se desprende completamente do seu valor de culto, por mais que esse culto deixe de ser mágico ou religioso e se torne um culto a beleza, a aura sempre está presente no original, uma espécie de magia que cobre a peça única. A grande quebra dessa oposição de valores, de culto e exposição, ocorre na criação das formas de reprodução técnica:

[...] com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. (BENJAMIN, 1994, p. 171, grifo do autor)

O trecho citado acima aponta de maneira precisa a revolução causada na produção artística pela técnica fotográfica e pode ser ampliado não apenas para a análise da fotografia como forma de reprodução de outras obras de arte, mas também com as criações artísticas originais produzidas através dela. Não existe sentido em buscar dentre as várias cópias de uma fotografia feitas a partir da chapa qual delas é a original, não existe esse valor, ele é diluído dentre as várias reproduções. Esse fator é intensificado pela evolução tecnológica atual. As máquinas fotográficas modernas não produzem nem mesmo uma chapa ou filme, o seu “molde” para gerar as reproduções imagéticas já é quase que ele mesmo um elemento reproduzível. Não é mais uma peça física, é um conjunto de dados binários que pode ser copiado incontáveis vezes. O valor de objeto único é ainda mais pulverizado. A fotografia é uma arte criada para ser reproduzida, a reprodução é o fim último de sua produção. O mesmo vale para o cinema que, apesar de não ser o foco principal do artigo, cabe aqui introduzir uma observação feita por Benjamin e que é também ampliada com o crescimento da indústria cinematográfica moderna: “[...] A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade.” (Benjamin, 1994, p. 172, grifo do autor). Enquanto um quadro e uma fotografia podem ser custeadas por um só indivíduo, o cinema é caro demais para isso. E os custos de produção de um filme se tornam cada vez mais elevados para as chamadas “grandes produções”, cada vez mais e mais cópias precisam ser distribuídas para custear os valores de produção dessas obras. O cinema precisa ser reproduzido ao máximo para se fazer pagar.

Poderia se tentar resistir a todos os fatores citados anteriormente e uma contra-argumentação poderia ser feita com respeito ao filme fotográfico: não seria esse um elemento único da fotografia? Ou em último caso uma fotografia que fosse revelada uma única vez e tivesse posteriormente o seu filme destruído não teria o mesmo valor único de uma pintura? O problema desses argumentos é não encarar a fotografia como o que ela é em essência, é tentar distorcê-la para enquadrá-la no mesmo molde de outras artes. A fotografia é feita para ser reproduzida, a revelação de cópias é a conclusão do seu processo. O filme não pode ter em si uma aura atribuída porque o mesmo é apenas uma parte do processo fotográfico e não a conclusão, é apenas um molde onde serão produzidas as imagens, essas sim, são o fechamento do processo. Já produzir uma única cópia de um filme e posteriormente inviabilizá-lo geraria um fim único como uma pintura, mas é aí que está o problema, é

uma tentativa de falsear o processo, distorcendo o funcionamento natural da ordem de produção com o único fim de gerar um simulacro de pintura.

3. WALTER BENJAMIN: A FOTOGRAFIA COMO ARTE

[...] Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a *invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte* (BENJAMIN, 1994, p. 176, grifo do autor)

A criação da fotografia representou uma ruptura na forma de se reproduzir obras de arte, como abordado no item 2 deste artigo. Agora, nesse item, a obra de Benjamin servirá de guia para compreender como pode ser avaliada a fotografia enquanto criadora de obras de arte.

A citação acima dá um panorama sobre como essa abordagem deve se dar. A fotografia não somente se revelou uma nova forma de arte, mas uma alteração sobre como se vê a própria forma da arte. Ainda no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” W. Benjamin observa que o valor de culto recua diante do valor de exposição com o surgimento da fotografia. O último resquício de culto em uma fotografia está no “culto a memória” presente nos retratos. Mas esse valor não dura para sempre, se perde com as gerações que não tem mais a memória do fotografado. Como Siegfried Kracauer conta no seu texto “A fotografia” (KRACAUER, 2009, p. 64-65) a avó representada na fotografia torna-se um “manequim”, uma “representação fragmentada” do que um dia foi a imagem da avó. Ainda assim, Benjamin dá um vislumbre, através de uma história presente no seu texto “Pequena história da fotografia”, de como a rigidez técnica da fotografia é capaz de captar em um retrato aquilo que a reprodução da pintura não seria capaz de acessar. Ao descrever uma fotografia de noivado, Walter Benjamin aponta para o olhar da noiva: “[...] Nessa foto, ele pode ser visto a seu lado e parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo de distante e catastrófico” (BENJAMIN, 1994, p. 94), esse olhar, que a primeira vista pode passar despercebido ganha um significado totalmente diferente quando conectado com a trágica história da noiva: “[...] aquela mulher que ele um dia encontrou com os pulsos cortados, em seu quarto de Moscou, pouco depois do nascimento de seu sexto filho.” (BENJAMIN, 1994, p. 94). O que Benjamin pretende mostrar nessa descrição é como a aparente dureza técnica da produção fotográfica é capaz de capturar um instante dotado de um elemento místico que outra forma de representação seria incapaz de acessar conscientemente. O olhar distante da fotografada retém um mundo de significados ao ser desvelado pelo conhecimento do desdobramento trágico de sua história. Como expressa Kracauer “Sob a fotografia de um indivíduo está enterrada sua história como sob um manto de neve.” (KRACAUER, 2009, p. 68). O conhecimento sobre a história lança uma luz esclarecedora sobre a fotografia, e aquela pequena fagulha do acaso, um olhar que se perdeu da câmera, passa a testemunhar novos significados, um prenúncio de algo que estava por vir. Essa fagulha de acaso seria impossível de ser registrada por uma pintura desse mesmo momento, como Benjamin afirma no texto, a técnica se encontra com a magia. O olhar da fotografia sobre o mundo se distingue dos outros olhares e esse é o que torna o registro fotográfico uma forma de arte diferente das outras.

[...] Mas alguns estudos são mais úteis para introduzir a nova técnica que esses retratos: imagens humanas anônimas, e não retratos. A pintura já conhecida há muito rostos desse tipo. Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte” (BENJAMIN, 1994, p. 93)

A nossa percepção diferente sobre a fotografia revela aqui mais um desdobramento. Ao enxergar a fotografia como uma “janela”, conseguimos enxergar as pessoas representadas nelas como registros autênticos, mesmo que nunca tenhamos as visto pessoalmente. Sabemos que elas existiram, que estiveram ali naquele momento, seu poder de despertar sentimentos, de nos tocar positiva ou negativamente é mais fulminante, mais “visceral”, é reflexo direto da frieza técnica com que seu registro é feito. No trecho citado acima, o autor aponta que, na pintura de um retrato, o retratado se perde com o tempo, como que se mesclasse ao quadro e seu sentido na pintura passa a ser o de representar o talento do pintor. Como uma Mona Lisa de olhar “enigmático”, o olhar é atribuído a habilidade de pintura de Leonardo da Vinci, se a musa retratada, se existiu uma musa, tinha

ou não esse olhar no momento da pintura não passa de uma curiosidade, um aspecto quase romanesco. Por outro lado, na fotografia, o fotografado resiste a se mesclar ao resto, o olhar da noiva, citada anteriormente, pertence a ela, sempre pertencerá, mesmo que sua história se perca, o sentido daquele olhar continuará lá esperando para ser desvelado. Seu olhar não provem unicamente do talento do fotógrafo, é o olhar do retratado, é o fotografado que instiga o observador.

Unindo essa análise com o conceito de arte como sendo aquilo que revela a realidade, que nos choca, nos tira da nossa visão cotidiana e nos leva a refletir sobre o mundo revelando a realidade presente, a fotografia tem como vantagem a cruza com que se apresenta. Um artista que busque uma visão instantânea do momento, que pretende abrir uma “janela” e levar o observador a ver aquilo que ele vê com seus próprios olhos têm na fotografia uma ferramenta sem igual de registro.

Benjamin critica a busca pela “perfeição estética” na fotografia como a responsável pelo seu declínio (BENJAMIN, 1994, p. 98). A criação de estúdios fotográficos com paisagens artificiais e poses pré-determinadas que buscam uma “beleza artística” irretocável, sem imperfeições retira da fotografia o olhar sobre o mundo. A busca pela perfeição estética leva a fotografia a se afastar cada vez mais da aura do momento único do registro. Quanto mais se tentava recuperar essa aura artística através da beleza e da perfeição, mais se afastava dela:

[...] Pois aquela aura não é o simples produto de uma câmara primitiva. Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período de declínio. Pouco depois, com efeito, a ótica, mais avançada, passou a dispor de instrumentos que eliminavam inteiramente as partes escuras, registrando os objetos como espelhos. Os fotógrafos posteriores a 1880 viam como sua tarefa criar ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, especialmente pelo chamado *offset*; essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela foi expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista (BENJAMIN, 1994, p. 99)

Escapar da busca do belo simplesmente por si mesmo na fotografia é uma ferramenta para trazer de volta a capacidade da fotografia como forma de revelar o mundo. A simples reprodução da realidade pelo excesso de registros é criticada por Benjamin e Kracauer como uma forma de esconder a realidade em vez de revelá-la. É importante que os fotógrafos saibam enxergar nas suas fotografias algo que vá além do simples registro do belo, que possa ser acessado pela luz da informação e trazer algo de encoberto pela realidade cotidiana.

4. VILÉM FLUSSER: O APARELHO FOTOGRÁFICO

Aparelho fotográfico: brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias (FLUSSER, 2011, p. 17, grifo do autor)

Brinquedo: objeto para jogar (FLUSSER, 2011, p. 17, grifo do autor)

Jogo: Atividade que tem fim em si mesma (FLUSSER, 2011, p. 18, grifo do autor)

A passagem de Benjamin para Flusser pode parecer, num primeiro momento, desconexa, porém, a intenção primeira desse artigo, como ressaltado na introdução, é fazer uma análise que levante reflexões antes de apontar respostas definitivas. Com esse objetivo, serão agora abordadas nesse e no próximo item as percepções e reflexões de Vilém Flusser sobre a fotografia.

Em seu livro “Filosofia da caixa preta”, Flusser deixa claro que a intenção do texto não é fazer uma análise sobre a fotografia de maneira direta, mas discorrer sobre as relações entre os aparelhos e a sociedade usando a fotografia como ponto de análise. Flusser trabalha a relação entre a fotografia e o fotógrafo como uma relação particular, diferente das demais relações de criação:

[...] fotografias serão bens de consumo como bananas ou sapatos? O aparelho fotográfico será instrumento como é o facão produtor de banana, ou a agulha produtora de sapato? Instrumentos têm a intenção de arrancar objetos da natureza para aproximá-los do homem. Ao fazê-lo, modificam a forma de tais objetos. Este produzir e informar se chama “trabalho”. O resultado se chama “obra” (FLUSSER, 2011, p. 39)

Aparelhos não trabalham. Sua intenção não é a de “modificar o mundo”. Visam modificar a vida dos homens. De maneira que os aparelhos não são instrumentos no significado tradicional do termo. O fotógrafo não trabalha e tem pouco sentido chamá-lo de “proletário” (FLUSSER, 2011, p. 41)

Embora fotógrafos não trabalhem, agem. Este tipo de atividade sempre existiu. O fotógrafo produz símbolos, manipula-os e os armazena. Escritores, pintores, contadores, administradores sempre fizeram o mesmo. O resultado deste tipo de atividade são mensagens: livros, quadros, contas, projetos. Não servem para serem consumidos, mas para informarem: serem lidos, contemplados, analisados e levados em conta nas decisões futuras. Estas pessoas não são trabalhadores, mas informadores (FLUSSER, 2011, p. 41)

A princípio, Flusser define o aparelho fotográfico. O aparelho não realiza “trabalho”, não como o tear produz tecidos ou a forja produz peças de metal, portanto, ele não é um instrumento de trabalho como os outros e, conseqüentemente, o fotógrafo não é um trabalhador como os demais, não é um “proletário”. A função do fotógrafo não é inédita, ele produz mensagens, ele não “modifica o mundo” como fazem os trabalhadores com seus instrumentos, ele cria informações que pretendem modificar as pessoas, o mesmo é feito por pintores, escultores e escritores através do tempo. Porém, a sua relação com o aparelho é que se difere dos demais, a sua maneira de criar se distingue e é em sua forma revolucionária.

As fotografias são realizações de algumas potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho (FLUSSER, 2011, p. 42)

Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca *com* o seu brinquedo, mas *contra* ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer: penetra o aparelho a fim de descobrir-lhe as manhas. De maneira que o “funcionário” não se encontra cercado de instrumentos (como o artesão pré-industrial), nem está submisso à máquina (como o proletário industrial), mas encontra-se no interior do aparelho. Trata-se de uma função nova, na qual o homem não é constante nem variável, mas está indelevelmente amalgamado ao aparelho. Em toda função aparelhística, funcionário e aparelho se confundem (FLUSSER, 2011, p. 43, grifo do autor)

Vilém Flusser destaca o aparelho fotográfico. O aparelho tem um número limitado de potencialidades, o fotógrafo o manipula e exerce com ele uma relação que se destaca das anteriores, ele “joga” com o aparelho. O fotógrafo não está submisso a máquina como os funcionários industriais. Nessa relação funcionário/máquina a máquina comanda, o funcionário é descartável, a máquina não, é ela que dita o ritmo, que ordena as funções, na relação fotógrafo/aparelho existe um jogo de domínio entre eles, o fotógrafo tenta dominar o aparelho tenta entendê-lo, não se submete, não se aliena em relação a ele. Por outro lado o fotógrafo também não se relaciona com o seu instrumento como um artesão, ele não tem pleno domínio sobre a produção, não compreende e comanda todo o processo, não domina todas as partes, o aparelho fotográfico sempre é um mistério a ser desvendado, uma “caixa preta”.

O aparelho funciona, efetiva e curiosamente em função da interação do fotógrafo. Isto porque o fotógrafo domina o *input* e o *output* da caixa: sabe como alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem no entanto saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado (FLUSSER, 2011, p. 44, grifo do autor)

Essa relação é o principal diferencial do aparelho fotográfico para os demais, é o que define a singular relação entre o fotógrafo e o aparelho, uma relação que não é nem pré-industrial, nem industrial. O fotógrafo “joga” com o aparelho e nesse jogo, ele sabe como produzir fotografias, sabe como inserir informações e obter resultados, mas não sabe o que se passa dentro da caixa. Tenta dominar o aparelho, esgotá-lo, mas não consegue compreendê-lo completamente, por isso Flusser chama o aparelho fotográfico de “caixa preta”. A não compreensão do fotógrafo do interior do aparelho ou do processo que transforma as informações introduzidas em fotografias não se refere a não compreensão dos processos mecânicos e químicos, e atualmente eletrônicos, que ocorrem dentro da caixa, esse conhecimento é relativamente simples de ser adquirido por um fotógrafo experiente. Trata-se do processo de transformação de informação em símbolos. Quando um pintor olha uma cena e decide transformá-la em pintura, seus olhos capturam as informações e sua mente as processa em símbolos, que representam essa cena, e que são inseridos por suas mãos na tela de pintura. Quando um fotógrafo decide transformar uma cena em fotografia ele configura o aparelho para obter o resultado esperado e é o aparelho que captura as informações e as converte em símbolos e os registra na fotografia. O aparelho não é autônomo, ele não decide as informações que serão inseridas, o fotógrafo as escolhe e configura o aparelho para recebê-las, porém depois desse passo, o processo de conversão ocorre dentro do aparelho e não mais na mente do criador, é externo a ele e inacessível.

O trecho a seguir, também retirado da mesma obra de Vilém Flusser, relaciona o seu pensamento com o conceito de “aura” de Benjamin e introduz uma discussão sobre a marca da fotografia sobre o mundo contemporâneo:

Um quadro tradicional é um *original*: único e não multiplicável. Para distribuir quadros, é preciso transportá-los de proprietário a proprietário. Quadros devem ser *apropriados* para serem distribuídos: comprados, roubados, ofertados. São objetos que tem valor enquanto objetos. A prova disto é que os quadros atestam seu produtor: traços do pincel, por exemplo. A fotografia, por sua vez, é multiplicável. Distribuí-la é multiplicá-la. O aparelho produz protótipos cujo destino é serem estereotipados. O termo “original” perdeu sentido, por mais que certos fotógrafos se esforcem para transportá-lo da situação artesanal à situação pós-industrial, onde as fotografias funcionam. Ademais não são tão arcaicas quanto parecem. A fotografia enquanto objeto tem seu valor desprezível. Não tem muito sentido querer possuí-la. Seu valor está na informação que transmite. Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação. *Pós-indústria* é precisamente isso: desejar informação e não mais objetos. Não mais possuir e distribuir propriedades (capitalismo ou socialismo). Trata-se de dispor de informações (sociedade informática). Não mais de um par de sapato, mais um móvel, porém, mais uma viagem, mais uma escola. Eis a meta. Transformação de valores, tornada palpável na fotografia (FLUSSER, 2011, p. 70, grifo do autor)

Essa talvez seja a citação mais importante desse item, é onde Flusser destaca a fotografia como símbolo de uma nova organização de sociedade, como marca da sociedade pós-industrial. Primeiramente, vamos analisar o que posso chamar de uma observação sobre a “aura” do objeto para Flusser. O autor aponta, no início do trecho, para o valor único e irreproduzível de um quadro. A pintura, e acredito que não seja engano estender esta mesma observação para uma escultura, arquitetura e demais peças únicas, é um objeto cujo o seu valor está justamente na sua exclusividade, a sua validade está cravada em sua matéria, é inseparável, indistinguível. O quadro necessita ser levado de um lado para o outro para transmitir a sua informação, se o quadro se perde a informação também é perdida, está “colada” nele, fixada no objeto. Por isso o valor está no objeto, sempre estará, é único, irreproduzível em sua forma e essência. A fotografia não, como já destacado anteriormente, ser reproduzida é a sua finalidade, sua função é criar cópias, não existe original, não existe valor único, não existe “aura” em uma dessas reproduções. E por isso mesmo, a fotografia enquanto objeto não tem valor algum, se uma das cópias se perde existem várias outras, a informação não está presa a nenhuma delas, está distribuída, irradiada como ondas de rádio.

A fotografia é descrita então por Vilém Flusser como o “primeiro objeto pós-industrial”, o primeiro objeto que consegue se separar de seu valor como objeto e se tornar puramente um valor de informação. Para o autor, a pós-industrialidade é definida por isso, o valor não está mais nos objetos, não está mais nas discussões capitalismo contra socialismo, e sim no desejo por informação, em criá-la e consumi-la. “[...] A distribuição da fotografia ilustra, pois, a decadência do conceito *propriedade*. Não mais *quem possui* tem poder, mas sim *quem programa* informações e as distribui” (FLUSSER, 2011, p. 71, grifo do autor). A produção de objetos não é mais o que define o centro do poder, como as fábricas na sociedade industrial, o poder na sociedade pós-industrial está em quem cria programas que geram informações e as distribui. O chavão “informação é poder” se torna definitivo na “sociedade informática”.

Mesmo no “macro”, nas perspectivas individuais, essa mudança de paradigma do valor do objeto passar para o valor da informação é marcante. Com destaque para o crescimento do consumo de objetos não mais de forma puramente pragmática mas na busca pela “experiência”. O conceito da experiência tem mais valor do que o objeto propriamente dito. A necessidade constante de estar sempre produzindo e consumindo informações através das mídias digitais, gerar informação e distribuí-la não é mais um processo complexo e caro, é simples como digitar um texto pelo celular e irradiá-lo, publicar uma foto. Quando se viaja mais vale os registros fotográficos para serem postados na internet do que bens de consumo adquiridos no local visitado, os característicos *souvenirs*. A informação sobre a viagem registrada em fotos e textos são o objetivo da sociedade moderna. Uma foto que não tem a pretensão de ser cuidadosamente avaliada, ou decifrada, mas simplesmente “consumida” dentre uma sequência quase infindável de outras imagens. A reação esperada para ela é um simples “curtir” acompanhado de um breve comentário elogioso e seguir para a próxima.

Flusser ainda destaca um último ponto de comparação entre as fotografias e os demais meios:

A comparação da fotografia com quadros impõe repensar valores econômicos, políticos, éticos, estéticos e epistemológicos do passado.

A decadência do objeto e a emergência da informação evidenciam-se melhor em fotografias que nas demais imagens técnicas que nos cercam. O receptor de filme ou de programa de TV não segura nada em sua mão, mas o receptor da fotografia ainda tem um objeto entre os

dedos, e o despreza. Vivencia concretamente o quanto ficaram desprezíveis os objetos (FLUSSER, 2011, p. 71)

A fotografia não é apenas mais um meio de produzir imagens, é o primeiro objeto pós-moderno segundo o autor.

5. VILÉM FLUSSER: A FOTOGRAFIA

O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado *scanning*. O *traçado do scanning* segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as dífras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos” (FLUSSER, 2011, p. 21-22, grifo do autor)

As imagens para Flusser são “superfícies que pretendem representar algo” (FLUSSER, 2011, p. 21) e dessa forma “As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (FLUSSER, 2011, p. 21). Dessa forma, as fotografias não são acessos diretos a realidade, mas impressões dela no plano. Assim como afirma Kracauer no texto intitulado “A fotografia”. Segundo ele, fotografias são formas de registrar o espaço, prensar no plano um momento, as fotografias criam uma representação bidimensional do tempo e não um registro do tempo em si. Conforme o trecho já citado anteriormente: “Sob a fotografia de um indivíduo está enterrada sua história como sob um manto de neve” (KRACAUER, 2009, p. 68) é preciso acessá-las através da memória para revelar a história encoberta pelo véu. Temos aqui um ponto de convergência entre os três autores. Prosseguindo com a análise da perspectiva de Vilém Flusser, o trecho destacado, no início do presente item deste artigo, é bastante interessante, principalmente se articulado com outro trecho do autor: “[...] Em outros termos: *imaginação* é a capacidade de codificar fenômenos, de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. *Imaginação* é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (FLUSSER, 2011, p. 21, grifo do autor). Como já dito, as imagens não são encerradas em si mesmas no que diz respeito ao seu significado, assim como também não o são as informações codificadas pelos seus símbolos. O seu significado será dado por um misto entre criador e receptor. Para exemplificar essa ideia, tomemos como exemplo hipotético uma fotografia de um trabalhador rural arando um campo seco. Ela traz em si uma série de símbolos que, como dito, são codificações das quatro dimensões do momento no plano. Nessa imagem figurada temos representados: a terra seca e infrutífera, o trabalhador de expressão cansada pela árdua tarefa, algumas poucas mudas no solo crescendo mirradas, as vestimentas surradas e gastas pelo uso, a poeira que sua ferramenta levanta pelo contato com o solo e ao fundo um céu limpo e sem nuvens. Um olhar rápido que passe por essa imagem absorveria dela a informação óbvia (1) *Um trabalhador rural em um campo seco*, porém, como afirma Flusser no trecho citado, esse olhar captura apenas o significado “superficial”. Um olhar mais atento perceberia as demais informações contidas nessa imagem e as “processaria” de acordo com o seu olhar de mundo. Por exemplo, um idealista poderia ver nessa imagem (2) *A força de vontade* (o trabalhador que continua sua tarefa mesmo visivelmente exausto) e *a perseverança da vida em continuar mesmo nas condições mais negativas* (as plantas que insistem em crescer num solo inóspito). *Essa imagem representa o espírito forte do homem contra as forças da natureza*. Já um materialista veria nessa imagem (3) *Uma crítica da realidade brutal dos trabalhadores rurais*, cabe aqui uma observação de que, para Kracauer em seu texto, gerar essa interpretação é a finalidade da arte, revelar a realidade de forma crítica. Dessa forma, fotografias de modelos em revistas não seriam arte, pois não vão contra o pensamento vigente, não o contrapõem. Ainda no exemplo da fotografia, um liberal poderia ver na mesma cena (4) *Um homem usando de seu esforço e propriedades para conquistar o seu sustento. Uma prova da força de vontade do indivíduo*. É claro que as interpretações citadas podem soar caricatas, mas foram utilizadas apenas para exemplificar como uma mesma imagem pode resultar em diferentes significados dependendo do receptor. Assim como esses, uma série de outros exemplos de interpretações diferentes poderiam ser construídos. O ponto é, dessa breve análise pode-se concluir um aspecto peculiar das imagens. A informação transmitida pela fotografia vai além do trabalho do autor no momento de produzi-la, definindo o ângulo, foco, enquadramento e etc., ela passa também pelos filtros do observador. Uma imagem não guarda uma informação tão direta quanto um texto. Esse afastamento do autor sobre a informação transmitida é ainda

mais intensificado na fotografia do que nas outras formas de produzir imagens. Como o processo de conversão da realidade em símbolos é externo ao autor, sendo realizado dentro da caixa, este não tem controle sobre esse processo como um pintor teria. Esse distanciamento maior é um dos principais pontos de separação entre a fotografia e as outras técnicas.

Outro ponto abordado é a relação da sociedade com as imagens cada vez mais presentes e em maior número. Como destacado no trecho a seguir, as imagens são formas de acessar o mundo, mas o excesso pode gerar o efeito oposto:

Imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens tem o propósito de lhe apresentar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra — o homem que vive magicamente —, a realidade reflete imagens (FLUSSER, 2011, p. 23)

[...] Mas, na realidade, a referência ao original não é de modo algum a finalidade desta razão fotográfico-jornalística. Se a fotografia se oferece à memória como suporte, é a memória que deve determinar a escolha. Mas esta torrente de fotografias varre todos os seus diques. O assalto de coleções de imagens é de tal modo violento que talvez ameace destruir os traços decisivos à consciência (KRACAUER, 2009, p. 75)

Vilém Flusser apresenta as imagens como forma do homem acessar o mundo de maneira externa a si mesmo. Como dito, o homem “existe” no mundo e as imagens tem a função de mostrar esse mundo fora da sua própria existência. A “idolatria” reverte essa função, a destorce, com isso, as imagens que deveriam mostrar o mundo acabam por encobri-lo. As cenas acabam por ter mais valor do que o próprio mundo que representam, deixam de servir como ferramentas para desvendá-lo e passam a ter a pretensão de serem o seu significado. Assim como Flusser, Kracauer compreende o risco do excesso de imagens. Para o autor, a memória é a “chave” de acesso para a história contida na fotografia, oculta ao fundo, sem memória não existe história na imagem. O conhecimento da história, acompanhado de uma análise aprofundada da imagem é parte essencial no processo de absorção da informação. A velocidade com que imagens são produzidas, reproduzidas e consumidas “soterra” o receptor. Em vez de conferir conhecimento sobre a realidade a oculta numa nuvem de informações grande demais para ser compreendida. É preciso aprender a ler as imagens, ir além da percepção puramente superficial de “Um trabalhador rural em um campo seco”, e para isso não é preciso centenas de fotos do mesmo trabalhador, é preciso saber acessá-la, entender os seus símbolos e saber lê-los.

Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas. [...] O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia interrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. Quem vê a imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente.

[...] Essa atitude do observador face às imagens técnicas caracteriza a situação atual, onde tais imagens se preparam para eliminar textos. Algo que apresenta consequências altamente perigosas.

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado (FLUSSER, 2011, p. 30-31)

6. CONCLUSÃO

A análise dos autores sobre o papel da fotografia e das demais “imagens técnicas” na nossa sociedade, longe de se tornarem defasadas ou de apresentarem dilemas já superados pela digitalização moderna, na verdade permanecem profundamente atuais e algumas dessas tensões são agora agravadas pela digitalização. A “crise do excesso de informação” na modernidade é um desenrolar do problema já ressaltado por Flusser e Kracauer em suas obras. São recebidos diariamente milhões de bytes de informação na forma de imagens sobre o mundo, outra infinidade é acessada na busca por informação, mas em vez de maior compreensão sobre o mundo, a sensação é de desnorteamento em meio a esse excesso. Ainda não aprendemos a decifrar as imagens técnicas, a acessar a sua história, perdidos na quantidade cada vez maior de informação imagética,

sem saber descifrá-las, sem conseguir acessar a informação por debaixo do véu. É produzida outra exorbitante quantidade em troca e lançada nas redes, esperando reações positivas, negativas, chocantes, críticas, deslumbradas, uma reação automática, rápida. As redes são dedicadas a produção e divulgação de uma torrente de imagens que não visam ser acessadas em sua história, mas uma análise rápida que se resume a um “curtir” e passar para a seguinte. Esses autores são uma chave imprescindível para a compreensão da sociedade e da sua relação com imagens técnicas e informação.

Se no fim do terceiro item, a observação feita foi a de que a fotografia pode servir como uma forma de “janela” para o mundo, do artista manifestar com maior crueza e mais livre de suas interferências inconscientes a realidade, ao incluirmos as observações de Flusser parecemos cair em uma refutação. Afinal, Flusser afirma que as fotografias não são representações diretas da realidade, são tão simbólicas quanto outras formas de representação do mundo. Porém, existe aqui uma diferença fundamental, que faz as duas observações dialogarem entre si. Como já observado, na pintura, os símbolos são construídos pelo autor e na fotografia pelo aparelho, isso cria uma gama completamente nova de formas de se decifrar e, por isso mesmo, torna-se tão essencial aprender a lê-las. É notável, pelo exemplo da noiva, que a capacidade de capturar o momento instantâneo pela fotografia, mesmo que de maneira também simbólica é uma qualidade única. Dessa forma, as duas constatações não devem ser vistas como necessariamente opostas, mas como complementares.

A fotografia não é apenas mais uma forma de arte, é uma nova maneira de acessar a arte. Uma pintura do Louvre não é mais acessível apenas para quem pode ir até lá, qualquer indivíduo com acesso à internet pode apreciá-la instantaneamente, mas será esse acesso equivalente a contemplá-la pessoalmente? E ao ser contemplada pessoalmente, que reação essa obra causa depois de já ter sido vista de diferentes formas, tamanhos e ângulos através de suas reproduções técnicas? Indiferença? Contemplação? Decepção? Assistir uma peça de teatro pessoalmente é equivalente a assistir uma gravação da mesma? Como o cinema se relaciona com o teatro? Uma fotografia tem mais valor de verdade que um relato oral, ou um desenho? Essas são perguntas que permanecem inquietantes. Pensar sobre elas é pensar não só sobre como a sociedade lida com as fotografias e a arte em geral, mas como lida com a mensagem que as obras tentam passar. Como dito na introdução, a leitura deste artigo busca instigar essas questões. Convidar a refletir como vemos as fotografias, porque, para além de uma questão puramente estética, é uma questão de como acessamos o mundo através delas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994

BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009