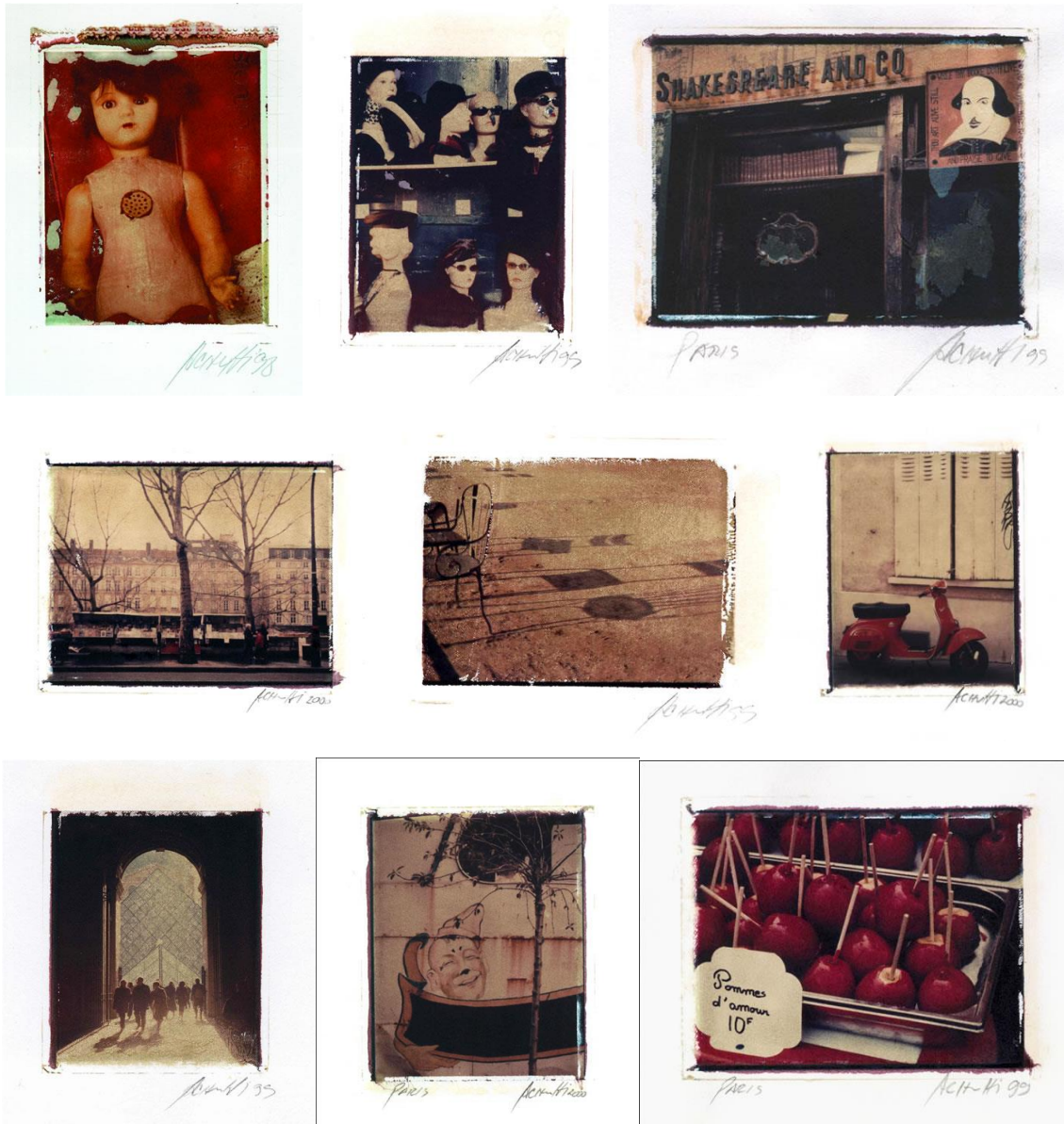


O OBJETO APARENTE E O MÉTODO PROVÁVEL: ENTRE A ESTÉTICA E A COMUNICAÇÃO NA FOTOGRAFIA

M. Eliana F. Paiva ¹



¹ Maria Eliana Facciolla Paiva possui Licenciatura em Educação Artística, com Habilitação em Artes Plásticas pela USP. Mestrado em Ciências, Curso Ciências da Comunicação pela USP. D.E.A. (*Diplôme d'Études Approfondies*) em Estéticas, Tecnologias e Criação Artísticas pela Universidade de Paris 8, sob a orientação do Prof. Dr. Edmond Couchot. Doutorado em Ciências da Comunicação, área de Jornalismo pela USP. Jornalista e Editora de Arte. Tem experiência na área de Comunicação, com pesquisa em Teorias da Imagem e com ênfase em Jornalismo e Editoração.



“Deve-se deixar de considerar as artes figurativas como o instrumento miraculoso que permite ao homem materializar, através da inspiração, certos aspectos da realidade suprema, como se deve deixar de as encarar como um caso especial da ciência, pretensamente universal, da informação – no sentido atual que este termo tem.

Existe um pensamento plástico, diferente do matemático, do físico, do biológico ou do pensamento político.

Entre outras características específicas, o pensamento plástico possui a de utilizar um meio, um suporte não-verbal. Essa característica faz dele uma das três grandes faculdades do espírito humano; as outras duas, são o pensamento verbal e o pensamento matemático.”

Pierre Francastel [1983]

Imagem é um jogo de aparências, numa definição primordial e útil. Mais utilitário fica, quanto mais a vida produtiva dos signos visuais remeter ao registro funcional por causalidade, em razão da temporalidade das formas elementares e visíveis da realidade, numa espacialidade antes investigada e, depois, modelada, reproduzida e retransmitida. Sendo que toda a imagem revelada e fixada por meios químicos, impressa, gravada e estampada etc. vem da aplicação da sua matriz material primeira – realizada por meio da técnica dos instrumentos ou da tecnologia dos dispositivos – que resulta em objeto o qual transporta a mensagem enquanto informação e que pode se associar à montagem da obra de arte. Contudo, o intento é sempre estrutural e cumulativo: de fixar o olhar do sujeito que a produz para o observador que a recebe.

O procedimento fotográfico (da mesma maneira que o pensamento plástico) segue um roteiro restrito para o encadeamento produtivo da representação visual do tema previamente elaborado ou instantaneamente sugerido. Com isso, sustenta as atribuições materiais que qualificam o arranjo referencial – sendo ele, por vezes, retocado na própria plasticidade do seu próprio referente – para contemplar a sua codificação visual. Portanto, esse objeto ou obra, sendo qual for, sendo o que for, estará sujeito a certa apreciação conformativa (resolvida para a comunicação) em função dos argumentos formais e constitutivos do objeto (resolvido para a arte).

No entanto, como exhibe um jogo de aparências, esse mesmo objeto ou é comunicativo ou é uma obra de arte. Depende do uso que dele se faz. Por isso o termo “utilitário” usado no primeiro parágrafo. Quando em razão dessa sua última alternância criativa a arte materializa um universo de expressões do conteúdo visível, de codificação quase abstratas para uma obra estruturada e concreta; mostra-se que, com isso, a razão de ser da obra de arte se constitui de certa maneira mais difusa, porém, está mais de acordo com os juízos (estéticos) da construção intelectual.

Mesmo assim, se a subjetividade do fotógrafo interfere, ela investiga a seu favor sugestões espaciais da luz e dos cenários. Mas, sendo o sujeito da obra, ele deve antes estabelecer uma estrutura do (seu) controle espacial e temporal dos dispositivos. Ou seja, ordenar o manuseio técnico, cultural e datado dos

instrumentos disponibilizados pela sua qualidade industrial e tecnológica. Assim dito, lembramos que nesse acordo com a máquina estão distintas no espaço as realidades que habitamos, e as maneiras temporais de gerar, trabalhar e editar imagens que nos representem ou representem uma realidade distinta e comunicativa.

Exposição Paris Transfer

Para o trabalho apresentado no VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom (Brasília, setembro de 2006), ao Núcleo de Pesquisa – Comunicação: Fotografia e Cultura, consultamos e apresentamos as fotos da *Exposição Paris Transfer*, do Prof. Dr. Luiz Eduardo Robinson Achutti ², um fotógrafo cuja experiência profissional é, também, marcada por passagens no fotojornalismo das redações de jornais.

São fotografias e, em especial, são imagens que observam características de geração criativa e evolutiva, a partir do uso da tecnologia que desenvolve um tipo de filme ³, o Polaroid. O fotógrafo trabalhou com a transferência de imagem de filme Polaroid para papel *Arches*, a partir de slide 35 mm, projetando a imagem no Back Polaroid. As fotos, ou gravuras, resultantes do efeito da impressão da matriz do filme, imerso em emulsão fotográfica, têm o tamanho de 4x5 polegadas (9,16cm x 12,70cm).

² Luiz Eduardo Robinson Achutti, fotógrafo desde 1975, é professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professor no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional (UFRGS). Achutti é doutor em antropologia pela Universidade de Paris 7. As fotografias foram feitas e expostas em Paris entre 1998 e 2002, período em que Achutti lá viveu para doutorar-se pela Universidade de Paris 7 Denis – Diderot sob a orientação do cineasta Jean Arlaud, diretor do *Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporain*.

³ O POLAROID é o processo fotográfico da fotografia por difusão química e interna de corante. Quando o processo fotográfico utilizado é o colorido: “Os corantes são liberados das camadas expostas à luz conforme a imagem de prata é revelada e migram por difusão para uma camada selada no verso do material onde a imagem positiva aparece, progressivamente. Por essa característica, é um procedimento de muitos artistas manipular a imagem enquanto ela se forma, com calor ou pressão em pontos escolhidos, rendendo efeitos exclusivos em imagens que já seriam únicas por si.” In: TECPAR, Instituto de Tecnologia do Paraná. MORAES, Camila e MEZZARDRI FILHO: RESPOSTA TÉCNICA, Curitiba, dezembro 2005 [online]. Disponível em: <http://www.sbrt.ibict.br> (Serviço Brasileiro de Respostas Técnicas). Acesso em 17 de março de 2007.

Em relação ao estudo da estrutura dessa imagem fotográfica, que resulta em plasticidade, observamos o impacto e o entrelaçamento das concepções teóricas de muitos anos que reverberam, apesar de todo o assoberbamento proposto pelo avanço tecnológico e digital, com atenção, ainda válida, para os avisos dos teóricos da semiótica, sobre a questão da observância dos conceitos. Porque o que tem atrapalhado na mensuração pedagógica e na exatidão no trabalho de ensino, da edição da imagem especialmente, é uma certa negação das teorias anteriores à fase digital, para um abuso dos meios absolutamente instrumentais e puramente aplicativos.

Se for melhor recuperada a bibliografia sobre a imagem pré-digital, teremos títulos preciosos que, na maioria, descrevem teorias ligadas à linguagem, porém, preenchidas de análises bem escritas e fundamentadas, pelas quais podemos alimentar, em contrapartida, as novas teorias da imagem. Alguns pensamentos são brilhantes, alguns métodos de compreensão ainda resistem bem aos novos tempos e modismos, frente às adaptações engajadas pelo tempo real da informação.

O objeto da ciência da comunicação e a manifestação do método da estrutura estética visível e fotográfica

Sempre é possível a reflexão científica feita junto às estruturas gerais da obra plástica, que é fotográfica. Quando se fala de ciência, a fotografia distingue, e de maneira assertiva, o seu *objeto* em relação ao uso da máquina, ou do aparelho. Para desenvolver melhor essa relação devemos ter, necessariamente, um *corpus* metodológico. Quase sempre, mais voltado para os registros da antropologia e interrogando, sempre que possível, as ciências do signo.

Ou seja, apesar de ser difícil e quase impossível decompor, ou mesmo desconstruir a *obra de arte*, o suporte fotográfico mantém uma imagem quase analógica, produto distinto que nos devolve uma sua realidade representativa e, necessariamente, sígnica. Esse *objeto* oferece seu próprio *método* para o pesquisador, quando define um caráter, no mínimo, documental. A pesquisa científica assume que pode decompor unidades de investigação (a partir de um

código visual, cor, enquadramento, temática, personagens, cidade e assim por diante). Então, conseguimos uma menor resistência de investigação aberta e estrutura exposta, ante o “caráter ativo e aglutinador da atividade visual”⁴, para, assim, tratar de acentuar as inovações tecnológicas, as quais devemos estudar e tornar acessíveis ao nosso público, para que seus repertórios (teóricos, técnicos e tecnológicos) sejam desenvolvidos na área científica das ciências da comunicação.

Para tal basta, de início, dar crédito às funções primárias do que significa a representação da imagem, dos instrumentos e das máquinas que operam. E, assim, lembrar o quanto devemos nos deter na análise de alguns conceitos que vão desde a fabricação dos instrumentos desenvolvidos, até a cultura teórica que se desenvolve nos meios. Antes ainda, lembrar as técnicas manuais que acordam, de mais a mais e necessariamente, as inovações industriais determinantes para esta ou aquela investigação científica dos dispositivos em seqüente evolução para a reprodução de imagens.

Parece que, até agora, tratando da nossa especialidade científica, o que escrevo não transgride nem altera o sentido da inseparável imanência e fruição estética. Um valor tão caro à obra de arte. São temas que surgem em torno da obra fotográfica e, neste aspecto, eles são multiplicadores e, por vezes, intensos. Quanto a isso vale uma visita a essas fotografias da *Exposição Paris Transfer*. Para concluir, observamos que a apreciação estética, sempre revisitada, nos dá a perceber a gênese de unidades estruturais manifestas no estado funcional do signo e, no intangível e visual puro da obra de arte.

Em resumo, para demonstrar que tentamos não cair em tentação de fazer uma simples substituição de termos ou relativização de métodos. É verdade que, neste caso, quando o objeto tem o trato da arte, a abordagem científica se faz quando a estrutura da obra se mostra, digamos, aberta. A discussão se volta para ela mesma, para a qual se descreve o próprio processo de reprodução fotográfica e da gravura artística, no caso deste material ao qual nos referimos. Também é sempre bom lembrar que a invocação da Lingüística e da Semiótica

⁴ FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 31.

confirma a base científica de um sistema representado. Sistema esse que não está somente solto na natureza, mas tem uma aplicação razoável da aplicação de métodos e que se manifesta na pesquisa acadêmica do objeto plástico, preenchido do signo e do uso de linguagens definidas nas elaborações técnicas e tecnológicas, como matéria de análise e mediadora das inovações sistêmicas de produtos de aquisição, reprodução e cópia de imagens.

Assim, este pequeno texto ordena - e, genericamente - alguns conceitos que, por sua vez, interagem nas naturezas estética e comunicativa em uma determinada e selecionada coleção de fotografias de um mesmo autor. Interrogo, mais uma vez, como tantos já o fizeram, o conhecimento das ciências que expande informações de captação de formas, para esta coleção de saberes da arte, consideradas a partir das aplicações de uso instrumental que fazem delas um tipo de gravura.

A atenção deve ser direcionada para a importância de usar soluções do método dispositivo, cujas pesquisas congregam a diversidade dos resultados dos enquadramentos das obras visuais e dos fatos apresentados, representados e reproduzidos. As pesquisas acadêmicas que identificam e convergem para o estudo de um conteúdo visual e da expressão das imagens distinguem uma postura que compreende a relação do método sempre debruçado sobre si mesmo, pela força de um só modelo de imagem (aqui temos a fotográfica do Polaroid ⁵) e a possibilidade de multiplicação de cópias em variados suportes, por meio dos diversos processos de reprodução. Já foram mais que absorvidos a problemática das rupturas face às renovações, e estamos numa época em que se apreende a complexidade tecnológica de maneira mais natural.

Aqui não faço a interpretação do discurso fotográfico – que mantém sua autonomia ancorada na estrutura da obra – porém, me proponho a entender a

⁵ O inventor do processo é o Dr Land, que fabricou um filme instantâneo, viabilizando a produção de uma cópia fotográfica, dentro da câmera, em lugar do negativo. Filme e cópia são um só, quando a captação da fotografia se faz sensibilizando o filme, que é ao mesmo tempo papel e emulsão. Embora tenha sido na época revolucionário, o processo implicou em algumas questões que permaneceram sem solução. Entre elas: o fotógrafo obtém uma cópia única da foto, que não permite nova ampliação; apesar de toda a tecnologia, o filme é muito caro e está em vias de ser extinto pela indústria que o produz devido à implementação e facilidades da fotografia digital. *In*: TECPAR, Instituto de Tecnologia do Paraná [cite cit.].

capacitação de seus registros de estética (arte) e indícios de comunicação (ciência). A partir da análise (diria mais, uma “pré-análise”, ou uma introdução) e de fundamentos teóricos das ciências dos signos, trabalho de novo com uma das três categorias definidas por Peirce (índice, símbolo, ícone). Apesar de saber que é um investimento teórico isolar uma só categoria dentre as três, mais uma vez procuro entender e explicar a funcionalidade abstrata do índice para a aptidão referencial da estrutura dessas imagens ⁶.

*“Roland Barthes mostrou, em sua **Introdução à análise estrutural das narrativas** [L'Analyse structurale du récit, **Communications n.8**, 1966], que a causalidade que se manifesta nas narrativas não é de um único tipo: a par das unidades que causam ou são causadas por unidades semelhantes (chamadas por ele de funções), existe um outro tipo de unidades, chamadas índices, que remetem [segundo Barthes] 'não a um ato complementar e conseqüente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário contudo ao sentido da história: índices de caráter concernentes a personagens, informações relativas à sua identidade, notações de atmosfera, etc.' Uma nova subdivisão impõe-se portanto, no caso; e se seguirmos as sugestões da linguagem crítica do passado, chegamos a uma série aberta não-estruturada, de diferentes causalidades postas em ação pela literatura no curso de sua história. Embora cada uma delas tenha suas causas específicas, é difícil compreender, de momento, as razões que nos obrigariam a escolher tais causalidades, e não outras quaisquer; é, pois, de esperar que novos tipos de causalidade venham à luz no futuro. Mais uma vez, raramente se encontrará uma obra que realize uma única causalidade; só pode tratar-se de uma causalidade dominante”. ⁷*

Então, com ênfase na *indexicalidade* representativa dos signos visuais nas obras da *Exposição Paris Transfer*: sabe-se que o tipo indicial de signo é aquele que transmuta numa conexão dinâmica o objeto fotografado que é o próprio referente, ou seja, ele mesmo (o referente como índice preposto pela categoria do signo) é a causa própria da fotografia. A função indicial é dominante e conduz a uma ordem lógica de leitura visual; ou seja, tal “ordem repousa na causalidade”. ⁸

Apesar de que Tzvetan Todorov escreve esta análise (1968) para a estrutura do texto narrativo, de maneira que importo seu pensamento observando que cada fotografia da *Exposição Transfer Paris* “encontra seu lugar” no encadeamento da captação fotográfica (quase como indicando uma

⁶ PAIVA, M. Eliana F., **Na união dos contrários: a revelação simbólica do retrato para o fotojornalismo**. *Studium*, Instituto de Artes Unicamp. Campinas, v. 18, 2004.

⁷ TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**; tradução de José Paulo Paes. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 52.

⁸ TODOROV, Tzvetan. *Idem*.

continuidade de imagens *narradas* pelo olhar), obedecendo “essa ordem” mais “familiar, a mais ‘natural’”, apesar de preenchida de valores estéticos e absorvida em sua própria plasticidade que assim a codifica visualmente.

Técnica transfer

Estética e comunicação na fotografia

O fotógrafo utilizou um dispositivo chamado Back. Uma espécie de pequeno estojo de plástico, pesando 500 gramas, acoplado a câmeras de estúdio, que utiliza o filme 4x5 polegadas para câmeras de estúdio. Para produzir as suas fotos, o dispositivo Back Polaroid⁹ foi usado sob o ampliador. O Back normalmente usa o filme T59. Outro Back serviu para o filme 579. Para obter a foto, o filme/papel/emulsão fica exposto 30 segundos e depois o envelope é aberto e o fotógrafo “cola” (ou imprime) o positivo sobre um papel de gravura (Arches, 300 gramas, papel prensado a frio) e espera mais 1 minuto até descolar a matriz/filme/plástico do papel. Devemos considerar que foi feito aqui um resumo simples do processo, frente à qualidade do seu trabalho que, certamente, demandou uma mão-de-obra criativa e mais elaborada, de um gravurista, do que a simples aplicação da descrição da técnica *Transfer*¹⁰.

Então, para a publicação na revista **Stodium**, quis separar, digamos assim, o joio do trigo, e reescrevo aqui o texto e incluo, com um resumo no final, parte do texto apresentado no Congresso Intercom 2006. Ao mesmo tempo em que a **Stodium** abre espaço nesta edição para a integridade da belíssima *Exposição Paris Transfer*, de autoria de Luiz Eduardo Robinson Achutti.

⁹ BACK POLAROID 4x5 modelo 550, é uma espécie de estojo “para ser utilizado com filme 4x5 na maioria das câmeras 4x5 e também em equipamentos similares a 4x5 (microscópio e osciloscópio) formando uma imagem de 9x11,7cm; os filmes utilizáveis são: Polacolor 579 colorido, Type 559 colorido, Polapan 572, Polapan pro 100, Type 554, Type 553 e Type 552.P&B.” É um processo manual, no qual uma lingüeta é puxada provocando o rompimento de invólucros contendo reagentes que atuam na precipitação e revelação. Em poucos segundos e numa temperatura ambiente de 28°. In: TECPAR [cite cit.].

¹⁰ “*Transfer* - Designação genérica da transferência física da imagem para uma nova base ou suporte, possível em diversos processos de toda natureza. Aplica-se tanto para o efeito obtido pela migração da tinta ou outro elemento formador da imagem como para a transposição de toda uma camada, película ou emulsão.” In: TECPAR [cite cit.].

A publicação de fotografias pelas mídias informativas também como fontes de expressão dos conceitos por elas veiculados aplica a geração de um conjunto de linguagens técnicas ordenadas e/ou a utilização de noções do instrumental tecnológico. Alguns pontos estabelecem a compreensão quase ambiental da marcação do nosso olhar. É claro que existe uma certa pretensão, quando se lê o título original deste meu texto: “Estética e comunicação na fotografia”. É impossível abarcar todo o conteúdo sugerido. No entanto, foi pretexto para navegar por alguns ditames teóricos importantes, introdutórios e fundamentais. Porque, por mais que a inovação tecnológica avance, nunca a imagem, objeto estético por excelência, vai deixar de comunicar. Por exemplo, revisitando um dos primeiros teóricos da imagem, Pierre Francastel, que escreve em 1983, portanto na fronteira técnica e no limiar tecnológico da era digital, quando, singelamente, ele dita esta afirmação numa entrevista, bastante fértil, porém inteiramente questionável na atualidade dos acontecimentos: “Parece-me evidente ser a reflexão sobre a cultura artística um dos problemas mais urgentes de qualquer adaptação da nossa pedagogia às condições do mundo atual. A imagem não é um conceito; ela prescreve uma das mais importantes formas de organização da sociedade.”¹¹

Esta outra, escrita poucos anos antes da industrialização e implementação da tecnologia Polaroid (atualmente em vias de desaparecer do mercado), é uma citação de Francastel plena de sentidos essenciais. Instigadora, mas discutível. Se feita a atualização de leitura na atual diversidade de linguagens científica e tecnológica dos aparelhos. E, principalmente, da capacidade de memória virtual, presente nos dispositivos de ponta:

“Torna-se claro, então, que a imagem estética não está de modo nenhum ligada à instantaneidade, e que a imagem figurativa está sempre na mente e não na natureza. A imagem é sempre já um primeiro grau de associação e de montagem; ela já possui uma estruturação. Sabe-se, de resto, que não se pode nunca isolar uma percepção pura, visual, parte do cérebro. O caráter ativo, aglutinador da atividade visual comanda também o caráter ativo e aglutinador da visão estética. Esta, é estruturada antes de ser cumulativa. A forma, por conseguinte, corresponde já a um grau de elaboração pretendido e é inadequada ao real, corresponde mais à organização material da obra que às suas referências significativas. Estas, fazem parte do imaginário e por isso pode dizer-se que a verdadeira imagem artística não está na obra, mas sim na memória, ou mais exatamente, nas

¹¹ FRANCASTEL, Pierre. Op. cit., p. 19.

memórias diferenciadas de todos esses – criadores, espectadores, proprietários, críticos – que tratam o objeto de civilização de acordo com a sua forma de pensar e de agir.

Daí resulta que uma imagem, uma obra, possuam elementos cujo grau de coesão é extremamente variável. Considerando uma obra de arte, o espectador utiliza, ao mesmo tempo, informações recolhidas da sua própria experiência e da dos outros; salta sobre o espaço e tempo. A atividade artística surge assim, claramente, como uma das principais formas de transformar em ação o pensamento, não podendo deixar de reclamar-se, segundo as perspectivas estruturalistas modernas, uma atenção especial para o estudo desta forma de linguagem ainda tão mal conhecida.”¹²

Para nos certificarmos de que ainda caminhamos, lentamente, rumo à Teoria da Imagem, coloco no plural, quando ela me preocupa na sua precisão conceitual e rigor metodológico (*Teorias da Imagem*). E, também, é por isso que, dentro do pensamento que desenvolvo, considero *linguagens* da imagem, somente os aspectos técnicos e tecnológicos, que se encarregam de ditar situações e sentidos arbitrários para a aplicação e orientação textual do signo lingüístico. Quando sei que a imagem concebe, por ela mesma, leituras outras, infinitas, apesar da aplicação cultural e da atuação atemporal dos dispositivos. Tempo e espaço são as únicas grandezas intrínsecas à imagem e razão e função direta com os seus signos visuais. A codificação também é uma variável. Porque os signos que trabalhamos nas imagens são só, e somente só, visuais. Jamais lingüísticos. Ficando as *linguagens*, repito, a cargo da estrutura normativa e dispositiva dos aparelhos. É evidente que este parágrafo é quase que introdutório do pensamento que desenvolvo nas minhas análises, pareceres e pesquisas.

No entanto, a frase de Francastel ainda se refere ao objeto de estudo do que vem a ser a captação e a realização dessa imagem que é envolvida com os sentidos da arte e da comunicação. Nesses dois aspectos, toda a leitura e análise de imagens é complementar e factual. Utilitária dentro dos aspectos que envolvem uma narrativa visual. Sendo que, neste texto, a reflexão primeira é contrabalançar a inteligibilidade da imagem envolta em um efeito estético apresentado na fotografia com uma atividade reflexiva e técnica do fotógrafo. Assim dito, que o público reconhece nelas modelos diferenciados de comunicação de um mundo real que traduzem e emancipam uma possível

¹² FRANCASTEL, Pierre. Op. cit., p. 31.

plasticidade – na qual interfere, diretamente, o talento abstrato e a compreensão dos dispositivos de geração das linguagens técnicas (intemporais) e seus instrumentos culturais (datados e temporais) reconhecidos em qualquer reprodução e publicação.

Em princípio, os modelos de imagem são tipos de diálogos distintos, coletivos e internos, transmitidos como réplica fotográfica, como uma abstração formal da realidade que utiliza o sistema representativo visual e, por vezes, o informativo. Se forem somente ordenados os modelos estéticos, eles ainda formalizam esquemas de figuração e continuam a unificar a comunicação com a arte de imitação concreta do visível.

Estética, em uma definição ligeira, é quando percebemos para a fotografia o estudo do modo de ser dos efeitos da criação artística que dominam a idéia e a matéria através de uma racionalidade compositiva, inventada e construída. E que, realizada na maneira da arte, suscita uma diversidade de sentimentos, fruição e tipos de emoção revelados. Porém, em princípio sabemos que o modelo fotográfico, por ser uma cópia e, sendo assim, a captação da foto, é sempre mensageiro de alguma realidade e prepara uma aplicação conceitual estudada que distingue, une e aproxima os signos da arte e da comunicação.

Ou seja, quando informativa e investida do conhecimento dos campos formais da estética, para este modelo referencial e específico o fato sensível existe na razão objetiva ao produzir dentro de uma ordem prática. Quando um tratamento revelado pode trazer à tona não só uma discussão sobre os efeitos transcendentais das formas de representação visual nas mídias, como também dos fatos noticiados. Pode-se afirmar, da mesma maneira, que continuamos a dispor para a fotografia da comunicabilidade, numa relação direta com toda documentação, fornecida em parte pela arte e revelada pela formulação dos acordos criativos que a acompanham na extensão comunicativa e teórica das mensagens e dos códigos.

Por exemplo, para as teorias da imagem, se reparados os poderes do jornalismo, por um lado, podemos notar a popularização da arte fotográfica, de outro. Esses são processos que nos colocam diretamente a questão e o debate

sobre a convergência da arte e da comunicação, para cada modelo fotográfico considerado fato noticioso, objeto estético ou simples documento. Mesmo que, se valendo do material fotográfico possível de ser analisado e que, de algum modo tenham conexão com a realidade, entre fatos e experiências, para o qual sempre fica uma dificuldade de ordem racional, quando insistimos em seguir normalmente um raciocínio sobre o conteúdo direto da ordem final e significativa da representação fotográfica.

Algumas anotações finais sobre a exposição Paris Transfer

O efeito estético (pensamento e julgamento de valor, o estudo racional do belo) tem seu momento de reflexão, ajusta o senso de medida envolvendo comunicação, arte e cultura. O fotógrafo reconhece na fotografia, ao mesmo tempo, a representação de um mundo real e a apresentação de um mundo possível. E as fotografias revelam réplicas sentimentais das coisas do mundo. O fotógrafo encontrou com esta técnica uma forma de propor imagens atemporais de Paris, a cidade de todas as décadas.

Na verdade, a fotografia pertence ao jogo de valores adquiridos da arte. E tem o dom de fazer aparecer uma diversidade de sentimentos entre fruição e emoção da realidade. Aqui, a arte rege o funcionamento dos signos visuais e técnicos da linguagem fotográfica no uso da sua própria expressão formal de inteligibilidade.

Assim, os efeitos estéticos, os sentimentos do belo, dispõem na fotografia de valores de comunicabilidade e documentação - lembrando que é uma documentação preenchida de arte e revelada na estrutura técnica e ambiental da comunicação. Os atributos visuais das fotografias inventam: retratos, conceitos, fatos, cenários. Emancipam o belo e o estético. Revelam cores, formas, profundidades, ilusão de movimentos.

A compreensão do modelo, entre arte e comunicação:

“Por ser uma forma de abstração e seleção de pontos a serem incluídos, o modelo implica julgamentos de relevância. Esses julgamentos por sua vez, implicam uma teoria sobre aquilo que está

*sendo modelado. O modelo nos fornece assim uma moldura dentro da qual consideramos um problema, ele também aponta para lacunas não aparentes em nosso conhecimento de algo, sugerindo áreas em que a pesquisa é requisitada”.*¹³

Dois aspectos na prática da fotografia:

1. Para a *comunicação* a fotografia é um modelo noticioso. É quando *a priori* os sistemas da linguagem técnica são específicos de representações factuais da imagem informativa.
2. Para a *estética*, ela possui valores reflexivos que podem nos levar em direção aos ditames da arte, e seguir o que foi e está sendo construído de maneira sensível.

O objeto fotográfico é *arte*, mesmo que inerente ao modelo da comunicação e instigado pela técnica de captação, revelação e documentação do fotógrafo. Se nas suas grandezas de tempo/espço a *fotografia* se revela integralmente, a escolha entre um e outro modelo de imagem se fixa no instante do envolvimento temático, na seleção do ângulo, da cena, do cenário e enquadramento. Reconhecer numa exposição a força da imagem fotográfica e levar junto ao pensamento, reflexão e olhar certo senso de medida, quando aceitamos que existe todo um aparato de medidas, matemático e químico por traz da geração de cada fotografia, ou modelo. Ainda existe, sim, a fruição daquilo que, se não é exatamente o belo, faz reinar o gosto pelo momento da expressão no espaço.

A seqüência narrativa das imagens de Paris revela, antes, o compromisso do fotógrafo com a sua fotografia - depois, temos o documento comunicado na sua amplitude técnica e na maneira estética - e para o qual toda imagem é construída, modelada e quase que decalcada. Significa quase sempre uma estética em construção para a comunicação. Mesmo desenvolvendo aproximações conceituais, nos sentimos curiosos, estamos tomados por sentimentos. O prazer da representação pode significar uma estética em construção. E que também parece informar, se assim o desejarmos.

¹³ SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2001, p.48

Cada foto de Luiz Eduardo Robinson Achutti é um argumento, um espaço dentro do tempo de sua realização. O fotógrafo pensa a técnica, controla a identidade imagética, valoriza o assunto e mantém a cidade como ponto de contato que se desloca na direção da imagem. As fotografias (figuras) são quase todas identificáveis, imersas na sua prática adulta de uma estética seriamente retomada, a cada passo de um fotógrafo que também documenta e comunica mensagens: a exposição de trinta fotografias na técnica de transferência de imagem de filme Polaroid para papel *Arches*.

O fotógrafo encontrou com essa técnica uma forma de propor imagens atemporais de Paris, a cidade de todas as décadas. Como se diz, se por um lado habitamos nas cidades, as cidades habitam o imaginário de cada um de nós. Achutti apresenta, com esta exposição, a Paris que lhe habita e (nos) enche de saudades.

O objeto aparente e o método provável: entre a estética e a comunicação na fotografia

Referências Bibliográficas

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem e máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 37-48.

DUFRENNE, Mèlanges Mikel. **Vers une esthétique sans entrave**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

ECO, Umberto. **La production des signes**. Paris: Le Livre de Poche/Biblio/Essais, 1992 (1976).

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Edições 70, Arte e Comunicação, 1987 (1983).

KLEE, Paul. **Journal**. Paris, Bernard Grasset, 1959.

LYOTARD, Jean-François. Algo assim como: Comunicação ... sem comunicação. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem e máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 258-266.

MARIN, Louis. **De la représentation**. Paris: Gallimard/Seuil, 1994.

_____. **Des pouvoirs de l'image**. Paris: Seuil, 1993.

Mc LUHAN. **Pour comprendre les media: Les prolongements technologies de l'homme**. Paris: Mame / Seuil, 1964.

PAIVA, M. Eliana F. **Nos desígnios da imagem**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação/Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

_____. **Comunicação e pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2001.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004 (1972).

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1974 (1968).