

O POTENCIAL DE EXPERIÊNCIA AURÁTICA EM FOTOGRAFIAS EM PRETO E BRANCO

Marcia Boroski

boroskimarcia@gmail.com

Mestre em comunicação e professora nos cursos de Jornalismo e Publicidade do Centro Universitário Internacional (Uninter)

DOI: 10.21882/ruc.v8i15.845

Recebido em: 15/10/2020

Aceito em: 23/11/2020

103

*THE AURATIC EXPERIENCE
POTENCIAL IN BLACK AND
WHITE PHOTOGRAPHS*

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir a partir de quais formas a fotografia em preto e branco (p&b) tem o potencial de proporcionar experiência aurática. Para tanto, realizamos uma discussão teórica sobre os conceitos de fotografia em p&b (FLUSSER, 2018; AUGUSTO; TOUTAIN, 2016; HEDGECOE, 2013), experiência estética (CAETANO, 2013; SANTOS, 2010), efeitos de sentido e de presença (GUMBRECHT, 2010) e experiência aurática (BENJAMIN, 1994, 2014; DIDI-HUBERMAN, 2010). Propõe-se, também, um debate teórico sobre as fotografias em p&b finalistas do prêmio *World Press Photo*, as quais consideramos relevantes para os temas estudados nesse trabalho. Como resultados, percebemos que a vocação do p&b para a expressão do volume e o aprofundamento do espaço contribuem para o seu potencial de experiência aurática.

Palavras-chave: Estética da comunicação. Experiência estética. Aura da fotografia. Fotografia em preto e branco.

ABSTRACT

This article aims to discuss the ways in which black and white (b&w) photography has the potential to provide auratic experience. For this purpose, we conducted a theoretical discussion on the concepts of b&w photography (FLUSSER, 2018; AUGUSTO; TOUTAIN, 2016; HEDGECOE, 2013), aesthetic experience (CAETANO, 2013; SANTOS, 2010), effects of sense and presence (GUMBRECHT, 2010) and auratic experience (BENJAMIN, 1994, 2014; DIDI-HUBERMAN, 2010). It is also proposed a theoretical debate on the World Press Photo finalists b&w photographs, which we consider relevant to the themes studied in this work. As a result, we realize that the vocation of b&w to express volume and deepening of space contribute to its potential for auratic experience.

Keywords: Communication aesthetics; Aesthetic experience; Photography aura; Black and white photography.

Introdução

Os usos de fotografias no jornalismo têm passado por diversas mudanças ao longo do tempo. Inicialmente, entraram nas páginas do jornal impresso como ilustração visual do fato contado pelo texto verbal; posteriormente, alcançaram espaço mais autônomo, em especial pela valorização que a imagem fotográfica ganhou nas revistas. Com a chegada e a popularização da TV, o nascimento das agências de fotografia, a produção e impressão fotográfica em cores e os processos de digitalização (para citar apenas alguns dos pontos marcantes de desenvolvimento da fotojornalismo), o campo se torna ainda mais complexo e ramificado (BIONDI, 2014; BUITONI, 2011; CAETANO, 2010; SOUSA, 2002).

As tensões e rupturas que alteraram o jornalismo, de modo geral, implicaram em repercussões no fotojornalismo. A digitalização dos processos de produção, a necessidade de repensar o modelo de negócio (em contextos de ataques à imprensa e *Fake News*, dentre outros fatores), proporcionaram a descentralização da produção e a precarização dos postos de trabalho — tanto no jornalismo quanto no fotojornalismo.

Se o cenário é competitivo e precarizado, busca-se cada vez mais — e de formas mais contundentes —, a venda, o clique, as estratégias de marketing e publicitárias. Consequentemente, o fotojornalismo tende a operar por lógicas que atendam a isso, com imagens que podem chamar mais a atenção, serem mais estáveis ao olhar, impactantes e outras táticas visuais e mercadológicas. Com uma história recorrentemente relacionada a visadas técnicas, a fotografia e o fotojornalismo são entremeados por dimensões objetiva e subjetiva, que implicaram em modos de fazer, modos de ver e modos de dar a ver. Conceitualmente, podemos definir o campo

do fotojornalismo como uma atividade fotográfica com intenção de documentar ou informar (em um sentido mais amplo) e uma produção de notícias por meio da fotografia, em um sentido mais estrito (SOUSA, 2002).

Considerando o dinamismo e a diversidade do cenário (ainda que pouco delineado), nossa atenção volta-se para o fotojornalismo premiada, devido ao seu caráter de rubrica à qualidade jornalística e fotográfica; e, neste contexto, especificamente, para as fotografias em preto e branco (p&b). A fotografia em p&b é, ao mesmo tempo, expressão do passado e do presente do jornalismo: revela-se ainda hoje nas capas e páginas de jornais e revistas, figura em sites e aplicativos e em livros frutos de projetos jornalísticos e/ou documentais. Está presente, também, no fotojornalismo premiada. A evidência da sua presença, enquanto ocorrência cancelada pelo prêmio, nos chama atenção; em um contexto de amplas possibilidades e usos de fotografia em cor, se dá a ver por meio do p&b.

Há muitas formas pelas quais poderíamos abordar o estilo no campo comunicacional midiático e, mais especificamente, no jornalismo; para esse artigo, temos como objetivo discutir a partir de quais formas a fotografia em preto e branco tem potencial de proporcionar experiência aurática — sendo isso um desdobramento da noção de experiência estética, a partir da perspectiva kantiana, e das discussões sobre aura e reprodutibilidade em Benjamin (1994, 2014) e Didi-Huberman (2010).

Isso posto, temos como recorte as fotografias em p&b finalistas do prêmio *World Press Photo* (WPP)¹, entre os anos de 2010 a 2020. O recorte temporal visa alcançar um contexto histórico que possibilite uma experiência sensível própria da cultura digital, buscando justamente por efeitos da *web 2.0* enquanto uma ambiência digital (por meio do

¹ Disponível em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest>>. Acesso em: out. 2020.

eco midiático). A *web* 2.0 possibilita novos fluxos de produção comunicativa, que proporcionam um cenário que permite aflorar as práticas fotográficas que nos interessam – aquelas em que o p&b é integralmente acionado como escolha. Ademais, ainda que possamos entender a premiação como um espaço de apresentação de tendências, acredita-se que tal ambiência só pôde ter um efeito mais vigoroso neste espaço de reconhecimento a partir de 2010.

Por meio de um gesto metodológico exploratório, fizemos a construção do *corpus* tendo como critério de seleção as fotografias que fossem representativas do potencial de experiência aurática, priorizando aquelas com sombras demarcadas — o que enfatiza a experiência espacial; a partir disso, selecionamos três imagens.

Além disso, discutimos os potenciais da fotografia p&b produzir tais experiências auráticas, por meio de uma pesquisa bibliográfica e, a partir dela, discussão teórica aplicada ao recorte sobre os conceitos de fotografia em p&b (FLUSSER, 2018; AUGUSTO; TOUTAIN, 2016; HEDGE COE, 2013), experiência estética (CAETANO, 2013; SANTOS, 2010), efeitos de sentido de presença (GUMBRECHT, 2010) e, também, a noção de experiência aurática (BENJAMIN, 2014; DIDI-HUBERMAN, 2010), dentre outros.

Fotografia em preto e branco

A fotografia que falamos aqui é aquela publicada em p&b por escolha, como um modo de dizer e contar sobre algo ou alguém; ou seja, é produzida, em sua maioria, em um contexto digital. A fotografia analógica em p&b foi prioritariamente utilizada até o fim da

Segunda Guerra Mundial, quando houve a popularização dos filmes de 35 mm em cor (SMITH, 2018). Com o tempo, o estilo monocromático foi perdendo frequência no fotojornalismo, sendo reservado a produções autorais, o que aconteceu paralelamente ao processo de digitalização. Entretanto, esse estilo ainda é publicado, o que nos chama atenção, mesmo com tais mudanças e possibilidades digitais, especialmente com a pós-produção e o negativo digital² — o que acresce à prática fotográfica ainda mais possibilidades criativas. Nos parece que, desobrigada de condições técnicas, o estilo pode operar, propor e atualizar condições para significações próprias de sua vocação.

Especialmente no contexto de produção digital (AUGUSTO; TOUTAIN, 2016), a fotografia em p&b apresenta-se como uma escolha discursiva, que realça as variações da luz, os volumes, as fragmentações do espaço. A partir de tal condição, é comum verificar dentro da produção fotográfica que determinadas fotos “já nascem” em p&b. A frase, que quase soa como um jargão na área, refere-se a preferências de figurações e composições melhor expressadas pelo maior contraste de luz e sombra, como, por exemplo, as com linhas mais geométricas. Os autores também apontam que a fotografia em p&b constitui-se como um enunciado que aciona a dimensão estética e que mobiliza a sensação da espacialidade, da propriocepção e, segundo Augusto e Toutain (2006), os efeitos interpretativos e subjetivos, aspectos que serão adequadamente explorados mais à frente.

Tal como outras apreensões de linguagem e produções de sentido, as concepções de sentido a partir da cor são dinâmicas e, conforme usos e práticas por meio das quais as cores são implicadas, tais sentidos esses

em RAW permite que se mantenha no arquivo aquela informação em cores, direcionando à pós-produção a edição em p&b, por exemplo. O formato ainda pode ser utilizado como prova de que a fotografia não foi manipulada.

² O negativo digital é uma imagem cujo formato é conhecido como RAW (cru, em inglês) e tem como características ter sido feita por um aparelho e não ter sido processada, ou seja, mantém as todas as informações captadas, inclusive as cromáticas, com maior qualidade (REGINA, 2005). Uma fotografia

que se dão por dimensões singulares e compartilhadas (SILVEIRA, 2005). Por outro lado, do ponto de vista de percepção cromática a autora aponta que o p&b demanda complementação.

Longe de serem imagens sem vida, sem variedade ou sem sentido, as imagens em preto-e-branco fazem parte do mundo físico visual como “chaves” ou partes integrantes da construção perceptiva cromática em cada indivíduo, fazendo explodir cores subjetivas e particulares, sendo por isso muito mais brilhantes e misteriosas que as cores fisicamente fixadas nas imagens (SILVEIRA, 2015, p. 154).

Parece haver uma fenda subjetiva pela qual se dá a leitura da foto em p&b, seja a partir de sua necessidade de complementação cromática ou, ainda, de outras questões técnicas.

Em termos de composição, a ausência de cor permite que você se concentre na forma, textura e padrão. Há ainda vantagens práticas. Em retratos, as manchas da pele são muito menos aparentes do que em cor. Não há problemas com a temperatura da cor e com iluminação mista (HEDGE COE, 2013, p. 118).

Há configurações de ordem técnica próprias da fotografia em p&b que podem orientar a leitura fotográfica; todavia, acredita-se na impossibilidade de sentidos *a priori* ou determinados tecnicamente. A comunicação é tomada como um processo interacional – ou seja, sem garantia de sentidos –, e se reconhece, ainda, que o processo de interação entre o observador e o objeto é uma troca (CAETANO, 2005, p.141). Ao retratar o mundo de forma diferente de como ele é, percebe-se, de forma mais contundente, seu uso como uma escolha discursiva.

A linguagem fotográfica p&b tem a especificidade de deixar mais explícitas as nuances da luz. Compreendendo-a como uma escolha técnica e, por isso, uma escolha

enunciativa, quando bem utilizada, destaca-se o jogo de luz e a sombra da cena (BOROSKI, 2019, p. 167).

Tais sentidos, portanto, tanto podem ser frutos de estratégias quanto de surgir ao acaso. Do ponto de vista estratégico, há o risco de incorrer em estetização — fenômeno que direciona (ou força) o acionamento do sensível.

Segundo Barthes (2017), a fotografia é algo que dá notícias (no sentido de dar a ver) de algo que já morreu, explicitando sua forte ligação com o referente – afirmação sistematizada pelo isto-foi. Pode ser tomada como uma representação do mundo lá fora, tornando visível cenas inacessíveis ou passageiras, definição esta que não explica as fotografias em p&b. Não existem cenas em p&b no mundo lá fora, e isso é sabido e aceito. Contudo, existem fotos em p&b, que também são sabidas e aceitas, e mais: são plausíveis, consumíveis, escolhidas, preferidas, reproduzidas; e, para Flusser (2018), isso é possível pois as fotografias em p&b são conceituais, ou melhor, mais conceituais do que as em cores.

O preto e o branco são vistos como situações-limite, pela ausência de cor no preto e a reunião das cores no branco e, mesmo que não haja cenas em p&b no mundo, as fotografias em p&b existem e “elas imaginam determinado conceito” (FLUSSER, 2018, p. 53). É justamente na sua localização como uma situação-limite que se encontra sua singularidade epistemológica.

Dizer que as fotografias em p&b são conceituais, na verdade, é também dizer que todos os constituintes da imagem fotográfica são conceitos, transcodificados e expressos na imagem; a noção de conceito aqui é tomada como uma representação mental de um objeto do mundo (abstrato ou concreto), e que pode significar o próprio objeto no processo de reconhecimento. O mundo em p&b, se existisse, seria todo logicamente explicável, pois tudo estaria no espectro preto e branco.

O processo de transcodificação pelo qual passa o mundo lá fora até constituir-se em uma cena em p&b se dá pelas teorias, em especial, as da ótica, pelas quais é possível transformar os conceitos em cenas, mágicizando as teorias. “As fotografias em preto e branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisso que reside seu fascínio.” (FLUSSER, 2018, p. 53).

Vale ainda lembrar que o autor utiliza a fotografia quase como uma metáfora para discutir modos de pensamento e modos de produção; a fotografia é tomada como uma imagem técnica, produzida por um aparelho, que transcodifica o pensamento conceitual em imagem fotográfica. Decifrar o aparelho, e seus modos de programação, é cair sobre um novo aparelho, e assim por diante. A programação desse visa a programar comportamentos sociais a fim de que esses lhe aperfeiçoem. Nesse contexto, afirma que: “muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos.” (FLUSSER, 2018, p. 54).

O pensamento filosófico de Vilém Flusser re-situa a discussão sobre a fotografia; recorrentemente, a discutimos pelo viés da linguagem e ele também o faz, mas parece adicionar outras perspectivas — de fato, filosóficas — ao pensamento fotográfico.

Por outro lado, é possível pensar a fotografia em p&b por meio de seu caráter simbólico, considerando a leitura global da imagem fotográfica, seus constituintes (como composição, contraste, enquadramento) e, também, outras escolhas do fotógrafo, como a objetiva, a abertura, a exposição e os temas fotográficos.

A fotografia em preto e branco transita pelo ícone, em seus aspectos de similaridade, e pelo índice, no seu caráter de testemunho; contudo, é no simbólico, no interpretante, que ela expressa sua singularidade, com

mais efeitos interpretativos. A imagem fotográfica p&b “parece direcionar a mente de forma mais ágil, para a produção de interpretantes mais conceituais (AUGUSTO; TOUTAIN, 2016, p. 136), ainda, ou, talvez, justamente porque não tem compromisso mimético com a realidade. Nossa leitura aqui implicada não toma a fotografia como indicial, icônica ou simbólica, *a priori*, pois nossa visada semiótica é discursiva; ainda assim, nos chama atenção a ideia de que “são inevitáveis outros efeitos interpretativos, dado um maior espaço subjetivo/interpretativo gerado pela ausência de outras cores, se não, apenas o preto, o branco e as diversas tonalidades de cinza (AUGUSTO; TOUTAIN, 2016, p. 140).

A fotografia em p&b apresenta-se, então, como uma escolha discursiva, que realça as variações da luz, os volumes, as fragmentações do espaço. Ela mobiliza, portanto, a sensação da espacialidade e da propriocepção.

Partimos da noção de que o sistema da linguagem tem dois planos: o da expressão (em que se manifestam as qualidades sensíveis e suas variações) e o plano do conteúdo, no quais estão presentes a significação e variações culturais (FLOCH, 2001). Tal entendimento está localizado na semiótica discursiva sistematizada por Greimas, o que nos aponta que não há determinações *a priori* na significação e que, mesmo com alta semelhança com a realidade, não podemos garantir sentidos predefinidos.

A semiótica tem como objeto de estudo a relação de pressuposição recíproca (porque não há expressão só a expressão se houver conteúdo, e não há conteúdo se não houver expressão) entre as duas formas, pois são elas que produzem essas diferenças sem as quais não haveria sentido. Toda linguagem está constituída, então, por dois planos analisáveis (FLOCH, 2001, p.12).

A construção desse sentido, que se concebe a partir dos dois planos (o da expressão e o do conteúdo), passa pela conjugação das diferentes virtualidades que se atualizam para a formação do objeto semiótico. A título de exemplificação e ilustração, tomemos a Figura 2 como nosso objeto semiótico: cada um dos constituintes (cor, enquadramento, profundidade de campo, composição, meio de veiculação) são materializações de tais virtualidades. Dada a impossibilidade de sentidos prévios e de uma leitura da cor destacada dos demais elementos constituintes, podemos dizer que mesmo que a fotografia em p&b, sendo ela uma escolha discursiva, dê mais ênfase às nuances de luz e sombra e, por isso, possa evidenciar as próprias expressões de um rosto, ela ainda não é, em si, mais expressiva. O p&b não é o único constituinte que implica sentido no olhar do observador de uma fotografia, pois não é possível dissociar o plano da expressão do plano do conteúdo.

Estética e experiência aurática

Antes de entramos efetivamente na discussão sobre experiência aurática, precisamos posicioná-la dentro da comunicação, a partir da estética. O termo estética vem da palavra grega, *aísthetiké*, e significa aquele que nota, que percebe. Ademais, o termo também se refere a um conceito filosófico desenvolvido por Immanuel Kant no século XVII, sobre o afeto no sentido de afecção, a partir de um gesto fenomenológico.

Estética do ponto de vista epistemológico (CAETANO, 2013), da ordem do sensível, é a dimensão a partir da qual são provocadas as sensações (ligadas aos órgãos sensoriais) e por meio da qual sentimos os estados patêmicos (ou passionais). A estética sendo relacional aciona, simultaneamente, as dimensões intelectual (ou racional) e sensível — que também é um tipo de apreensão do mundo.

Duarte (2003) argumenta que a comunicação pode ser entendida como um processo de tornar comum, a partir do ato de compartilhar uma virtualidade que se atualiza

em uma relação; portanto, ele considera a comunicação como contextual e relacional.

Ao considerar a dimensão sensível na nossa apreensão do mundo, bem como seu caráter relacional e compartilhado, podemos compreender que a estética é uma condição inerente ao comunicacional e, como corolário desta, a comunicação é estética por essência (CAETANO, 2013); é o caminho, por assim dizer, pelo qual vinculam-se (pessoas e objetos) pelo sensível, o que possibilita o encontro em um comum. Nessa esteira, a estesia seria uma qualidade que diz respeito à apreensão por meio das sensações, e não apenas à interpretação, ainda que nosso conhecimento cognitivo do mundo interfira no modo com essa coisa nos afeta.

A experiência estética seria então uma ocorrência “sem objecto e sem ser por este determinado – ganha uma amplitude que o torna capaz de acontecer a propósito de qualquer objecto ou de qualquer representação, seja ela de ordem sensitiva, intelectual ou moral” (SANTOS, 2010, p. 45). As qualidades do objeto estariam mais no fazer perceber, ou fazer experimentar, do que na sua representação. Segundo a ótica kantiana, a experiência estética seria um fenômeno no qual, na experimentação do mundo por meio da dimensão sensível, houvesse uma suspensão dos juízos; para tanto, é comum retomar as experiências estéticas do belo e do sublime.

A experiência “do belo da natureza é a gratificante experiência da harmonia das faculdades (imaginação e entendimento)” (SANTOS, 2010, p. 46), enquanto a do sublime nos coloca frete a manifestações da natureza, de modo que ela parece estar “entregue à mercê de forças caóticas, descontroladas e destruidoras, que não só ofendem a nossa sensibilidade como são mesmo irreduzíveis à apreensão pelas nossas capacidades.” (SANTOS, 2010, p. 46).

Já Gumbrecht (2010, 2015) discute a experiência estética no cotidiano, visando

compreender de que forma as situações comuns tem tal potencial, buscando especialmente aquilo que, em sendo excepcional, interrompe o fluxo e demanda a desaceleração. Para tanto, exemplifica a noção de experiência estética por meio do efeito de presença, a partir do que seria possível um encontro com as coisas do mundo para além da linguagem.

[...] as coisas do mundo, seja qual for o modo do nosso encontro com elas, possuem uma dimensão de presença. Isso acontece, apesar de a nossa atenção, cotidiana e acadêmica, se centrar na interpretação e no sentido — e mesmo apesar de quase sempre ignorarmos a dimensão da presença em nossa cultura. (GUMBRECHT, 2010, p. 9)

O efeito de presença afeta por meio do sentido sentido, seja ele por meio da presença de um objeto ou sujeito ou, ainda, por virtualidades atualizadas em memórias. Partindo da condição de que há uma “incapacidade da linguagem se referir às coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 21), o sentido que é sentido não é possível de ser interpretado pela linguagem; complementa explicitando que sempre vivemos uma relação espacial com as coisas. Tendo debatido sobre a dimensão sensível, como ela contribui na experiência estética e, mais especificamente, na relação espacial proposta por Gumbrecht, podemos, então, falar sobre a experiência aurática.

Walter Benjamin (1994) lança uma perspectiva de aura especialmente focada na fotografia, e não na oposição entre a obra de arte e a sua reprodução. Nesse texto, o autor reconhece uma aura que cabe à imagem fotográfica — e, para tanto, traz os retratos para o debate — apresenta a relevância da pessoa presente em um retrato pintado que, passados alguns anos, se esvai, restando apenas o caráter artístico; porém, na fotografia, algo se mantém vivo e presente, mesmo com o passar do tempo.

A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós [...] a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica (BENJAMIN, 1994, p. 94-95).

A aura da obra de arte, para Walter Benjamin (2014), era entendida como a capacidade de uma aparição única de uma coisa em um tempo-espaço distantes, por mais próxima que ela estivesse. A evidenciar a aura própria da fotografia, o autor destaca a capacidade de captar algo único por sua própria técnica, algo que não existe naturalmente na óptica, como, por exemplo, as cenas em preto e branco.

Para Benjamin (1994), o valor de culto da fotografia estaria justamente no sentido de relacionar-se, como presença, com o olhar do olhante. Didi-Huberman (2010), de forma semelhante, defende a ideia de que há um retorno do olhar. Nosso olhar é trabalhado pelo tempo e o modo como olhamos para um determinado objeto ou pessoa é construído pelo nosso próprio momento histórico e pelo próprio objeto olhado; ou seja, o objeto olha de volta, em um movimento duplo, diz o autor.

Ainda que não nomeada como tal por Benjamin, nem por Didi-Huberman, a experiência aurática é um tipo de experiência estética — ou seja, a partir do sensível — e, portanto, que acontece em uma relação com a aura da fotografia. A fotografia, do ponto de vista da comunicação interacional e, consequentemente, relacional, ocorre pela vinculação em um movimento dinâmico do olhado que olha o olhante.

O potencial de experiência aurática proporcionada pela fotografia p&b atua a partir da dialética da distância, por meio da

qual, ao mesmo tempo em que algo está distante, também está próximo. Assim, é possível perceber que vivemos, através de várias obras e fotografias, uma experiência aurática de dupla distância. Não por mera coincidência, a experiência estética está situada em um ponto nem muito próximo — porque tão perto não consigo separar de mim —, nem muito distante — a ponto de não se ver —, mas na oscilação entre distância e proximidade.

O modo como o olhar experimenta a espacialidade e a propriocepção, a partir do jogo de luz e sombra é, também, uma manifestação do efeito de presença. O aprofundamento do espaço é a base para o potencial de suspensão do espaço-tempo e a suspensão provocada pelo movimento de proximidade e distância é onde localiza-se o potencial de experiência aurática.

Potencialidades da experiência aurática no fotojornalismo

Neste tópico, pretende-se explorar o *corpus* selecionado, tendo como abordagem

das imagens, as discussões que fizemos sobre os conceitos de fotografia em p&b (FLUSSER, 2018; AUGUSTO; TOUTAIN, 2016; HEDGECOE, 2013), experiência estética (CAETANO, 2013; SANTOS, 2010) e efeitos de sentido e de presença (GUMBRECHT, 2010), ao discutir, especialmente, os potenciais de experiência aurática. Cada imagem vai ser tomada pelos elementos que constituem sua figuração, além de breve histórico de contexto de produção, pauta e temática fotográfica. As três imagens foram selecionadas tendo em vista a representatividade da experiência com o espaço (dentro o universo dos finalistas do *World Press Photo*) e tem como ponto comum o(s) Outro(s) enunciados pelas sombras.

A fotografia da Figura 1 foi feita por Romain Laurendeau, um fotógrafo francês que documentou os movimentos populares — alavancados pela mobilização de jovens que lutavam por direitos civis na Argélia. Esta imagem faz parte de um grupo de fotografias da categoria *Long-Term Projects* que venceu o WPP como *World Press Story of The Year* em

Figura 1 – Kho, the Genesis of a Revolt



Fonte : Romain Laurendeau, 26 de abril de 2019.

2020, e mostra uma série de cenas da organização e interação dos jovens, bem como imagens dos protestos — os maiores vistos em décadas no país. A fotografia traz uma garota que cobre o corpo com uma bandeira da Argélia em uma das marchas que ocorriam regularmente às sextas-feiras, em Argel, capital do país.

Tomada em ângulo *plongée*, a foto mostra a sombra de um grupo de manifestantes, provavelmente atrás do fotógrafo, ou ainda, entre fotógrafo e garota — que denuncia a possibilidade da sombra do próprio fotógrafo estar na foto. As sombras das pessoas enfileiradas formam um semicírculo que quase une os cantos superiores do frame. Há pessoas na cena que são enunciadas por meio das suas sombras, ou seja, a forma de figuração da pessoa é uma sombra em si, o que também ocorre nas Figuras 2 e 3.

Em um jogo de luz e sombra, muito bem marcados e elaborados, o olhar é colocado em um lugar de espectador, seja pela composição, mas especialmente pelo ângulo de tomada de cima para baixo. Nesse papel de espectador percebemos um fundo muito bem composto por uma série de linhas horizontais que cortam a cena — fruto dos volumes dos degraus e pelo padrão de azulejos do chão que é minimizado pelo p&b, fazendo saltar ainda mais as nuances da luz (BOROSKI, 2020; CAETANO, 2005).

Percebemos também uma evidente expressão daquilo que falam Augusto e Toutain (2016) e Hedgecoe (2013), e que também é defendido por alguns fotógrafos e fotojornalistas sobre o isso do p&b: ainda que não tenhamos comparativo da mesma imagem em cor, é possível analisar que, em estando centralizada como está, a garota, em uma fotografia colorida, seria lida de forma mais individual (e, talvez, com efeito de sentido nacionalista), pelas cores da bandeira (o branco, o verde e a lua com a estrela em vermelho) que possivelmente parasitariam o olhar. Ainda

que haja possibilidade (ou, talvez, necessidade) de fazer uma complementação cromática na percepção visual, como aponta Silveira (2005), o senso de união e a coesão popular seriam interpretantes mais ágeis, como afirmam Augusto e Toutain (2016), nessa fotografia em p&b.

Já a Figura 2 compõe uma série de imagens das irmãs Hannah e Alena, que vivem em uma aldeia de bioenergia em Waldviertel, uma área rural da Áustria perto da fronteira tcheca. A fotógrafa tem documentado a vida das irmãs desde 2012 e, nessa série, finalista na categoria *Long-Term Projects* (recebendo o 1º lugar em 2018), há imagens produzidas até 2017. A fotógrafa, ao longo dos seis anos, passou algumas semanas com as irmãs (geralmente durante o verão). As fotos dessa série têm cenas ao ar livre, de banhos de rio, piscina e mangueira e muito jogos pela casa; além de fotos em que aparecem outras crianças, amigas das irmãs, em um exemplar expressão de ocupação dos espaços.

Especialmente nesta imagem que destacamos para esse artigo, as duas irmãs aparecem brincando, uma em um balanço e a outra é mostrada apenas pelas suas pernas; a que está no balanço foi enquadrada exatamente na faixa de luz mais central, nas extremidades da foto é onde concentram-se com mais ênfase as partes escuras; há um feixe de luz mais difuso que marca com luz, também, as pernas.

A estratégia do enquadramento acaba revelando uma experiência com o espaço por meio do diferente; as irmãs ocupam lugares distintos, tem figurações icônicas (pernas) e indiciais (sombras), estão contundentemente em relação pela composição transversal diagonalmente oposta — uma marcação tradicional que se configura por meio de opostos que mantém relação. Há também uma relação de complementariedade entre os cortes das pernas: onde acaba o corte das pernas da sombra de uma das irmãs inicia-se o corte das pernas da outra.

Figura 2 – Ich Bin Waldviertel



Fonte: Carla Kogelman, 01 de maio de 2013¹.

A alteridade parece ser representada de forma dinâmica, figurativamente e na narrativa sobre o vínculo e interação entre irmãs. A dicotomia está em haver um corpo presente e uma sombra presente, que não é desse corpo primeiro. A experiência do espaço revela-se tanto pelo p&b, pelo qual acessamos o volume da cena, quanto pelo enquadramento, já que é o *plongée* o que dá a ver a cena projetada no chão. A cor da pele da perna de uma das irmãs, no canto superior direito, tal como a da bandeira, na Figura 1, seguramente, chamaria atenção de modo a se afastar um pouco mais do caráter simbólico e dessa leitura mais global.

Em ambas as fotos há também uma dicotomia da companhia, do acompanhar. Na primeira (Figura 1), o grupo de pessoas acompanha a garota enquanto movimento social, popular; dotada de evidente protagonismo — pelo registro icônico, centralizado, pela cena que flagra uma ação de marcha degraus acima, pelo uso da bandeira como vestimenta — não pode ser lida de forma autônoma ao restante, que a acompanha de fato. O p&b, diz Augusto e Toutain (2016), tem uma vocação de leitura mais global da imagem, muito

pelo caráter simbólico. O senso de união, de companhia, de coesão social do movimento, são interpretantes evidentemente implicados.

Do ponto de vista conceitual, tal como discutimos a partir de Flusser (2018), em sendo em p&b há mais sentidos possíveis de serem reconhecidos sobre o conceito de luta popular, em conjunto, por meio da noção de apoio; a composição tem estratégias visuais que rememoram outras cenas de lutas, levantes e insurgências. Já vimos, portanto, na história do olhar, cenas como a da Figura 1, e a estratégia dessa rememoração é a de atualização por meio dessa imagem e a partir da própria condição de novidade do fotojornalismo.

Já na Figura 2, o posicionamento na cena acaba por remeter aos posicionamentos de crianças frente a brincadeiras, a troca — seja em um balanço, em que uma aguarda a outra para trocar de lugar —, sejam dois balanços, cada uma no seu, ambas em movimento. A companhia, aqui, parece estar ligada à noção de lúdico, de troca e, ou ainda, de jogo — no sentido da incerteza a partir de uma troca.

Figura 3 – *Blue Sky Days*



Tomas van Houtryve, 10 de novembro de 2013¹.

Tomada com um drone, a Figura 3, compõe uma série chamada *Blue sky days* e recebeu o 2º lugar, na categoria *Contemporary Issues*, em 2015. A pauta de Tomas van Houtryve refere-se a um contexto de disputa bélica dos EUA contra o Afeganistão e o Iraque no qual instaurou-se a chamada guerra dos drones — estratégia fundamental do governo Obama. Os veículos aéreos não tripulados (UAVs ou drones) estavam sendo utilizados pelos EUA para coletar informações e realizar ataques aéreos (que resultaram em um grande número de mortes, incluindo civis) no Paquistão, Iêmen e Somália — locais para onde poderiam ir afegãos e iraquianos procurados. Supostamente, cenas semelhantes às retratadas pelo fotógrafo eram mencionadas em relatórios de estado.

Entretanto, a foto foi feita em um pátio, na Filadélfia, onde pessoas exercitavam-se. O fotógrafo percorreu os EUA buscando por imagens semelhantes às cenas dos relatórios, registrando, por exemplo, casamentos, cemitérios e escolas. Tais cenas guardam determinada semelhança visual às que dizem justificar os ataques — o que era utilizado

como evidência da existência de um campo de treinamento. A semelhança poderia ser percebida tanto na presença dos corpos como no que aparece nas sombras, a partir da luz lateral que as projeta no chão.

Figurativamente, há uma ocupação dos espaços pelas sombras, o que produz condições de significação de mais pessoas e em mais cenas: os corpos em pé, dada a tomada do tipo *flat lay* (de cima para baixo e próximo aos 90º) aparecem pouco, como se fossem representações em uma planta baixa; já os corpos das sombras, os corpos deitados, parecem em viver uma outra cena, simulando uma luta, em posições de ataque, com socos e giros de tronco.

As formas, evidenciadas pelo p&b, formam um fundo de quadrados maiores, formados por quadrados menores. Se em cor, as cores parasitariam o olhar e tais linhas e padrões (como as formas dos corpos, o círculo formado pelas pessoas lado a lado, bem como a 11ª pessoa na lateral, separada dos que foram o círculo, o chão, as linhas dos degraus, o semicírculo da estrutura arquitetônica no

canto superior direito) não se fariam tão evidentes (HEDGECOE, 2013). A experiência do espaço, tal como na Figura 2, parece ocorrer por meio de um duplo (as sombras) e a partir de uma relação de alteridade; mesmo que sejam as sombras das próprias pessoas, a tomada faz com que haja duas cenas distintas. Evidentemente, tal jogo de luz e sombra, reforça o caráter simbólico e conceitual, descritos em Augusto e Toutain (2016) e Flusser (2018).

A escolha discursiva pelo p&b, transcódifica o compromisso mimético com a realidade; descompromissada, alcança outras cenas (e outras condições de significação); realiza-se a partir do caráter mais conceitual e apresenta-se de forma mais simbólica.

Considerações finais

A maior evidência de formas, texturas, padrões, bem como das nuances da luz (do claro e do escuro) são algumas das características técnicas as quais são impassíveis de serem desconsideradas na leitura e percepção de uma fotografia em p&b. Ainda assim, sendo uma linguagem visual, a leitura dos constituintes é feita por completo, ou seja, não se pode ler apenas a cor, ou as pessoas, ou as formas, ou os contrastes — ainda que determinados constituintes possam ser empregados de forma destacada, estrategicamente ou ao acaso.

Tendo isso como premissa, o objetivo desse artigo foi o de discutir a partir de quais formas a fotografia em preto e branco (p&b) tem potencial de proporcionar experiência aurática. Percebemos que a percepção visual do espaço por meio de sombras demarcadas é fundamental para a experimentação espacial, seja pelas dimensões cognitiva ou estética. Para além da representação, o que, certamente, nas fotografias em p&b é tomada considerando a não existência de cenas em preto e branco no mundo, tais imagens afetam e, portanto, produzem um sentido sentido. A qualidade dos objetos afetarem está para além

de sua representação (SANTOS, 2010) — o que chama atenção para o potencial estético das fotografias em p&b.

Ainda que o efeito de presença a partir do sentido sentido não caiba nas expressões da linguagem (GUMBRECHT, 2010), ele atua, sem dúvidas, compondo situações com potencial de experiência estética, as quais não independem do objeto, mesmo não sendo determinadas por ele.

Para esse artigo, não adentramos em discussões temáticas — sobre modos de figuração e as discursividades que mostram tais temas, ainda que seja tangenciado em algumas das discussões feitas; muito menos, utilizamos dos temas como estratégia metodológica para construção do corpus. Tal discussão parece bastante profícua e compõe nossos horizontes de pesquisas futuras.

Tal corpus aqui apresentado, ainda que pouco numeroso é representativo sobre o sentido sentido, ao revelarem-se os espaços por meio do p&b. Eles estimulam o movimento do olhar do olhante e do objeto fotográfico que retorna o olhar, desde uma perspectiva mais filosófica, como em Didi-Huberman (2010) e Benjamin (1994), como em um sentido de leitura a partir da afecção e transcodificação do visual para o tátil, um processo sinestésico, já que pelo olhar (visão) experimentamos o espaço (tato).

Se Benjamin (1994, 2014) e Didi-Huberman falam sobre distância e proximidade, acredita-se em um possível paralelo: o caráter dinâmico da espacialidade na distância, imbricado com a experiência com o tempo, pode ser justamente onde se localiza o potencial de experiência aurática — nessas experiências de espaço e propriocepção e a partir dos efeitos de presença que tais imagens tem vocação para produzir.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Gilucci; TOUTAIN, Lídia Brandão. A semiótica da imagem fotográfica digital em preto e branco. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 10, n. 3, p. 136-146, 2016.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Edições 70, 2017.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v.1).

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2014.

BOROSKI, Marcia. **Fotojornalismo**: técnicas e linguagens. Curitiba: Intersaberes, 2020.

CAETANO, Kati. **Bavcar**: impressões fotográficas. **Galáxia**, São Paulo, n. 9, 2005.

CAETANO, Kati. Vocações da fotografia de imprensa: história, técnica e efeitos de sentido. *In*: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTO, Valérios (org.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.

CAETANO, Kati. Estética da comunicação, estética das mídias, modos de fazer sentido no mundo. *In*: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **As interações sensíveis** - ensaios de socio-semiótica a partir da obra de Eric Landowski. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

DIDI-HUBERMAN. A dupla distância. *In*: DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Eduardo. Por uma epistemologia da comunicação. *In*: LOPES, Maria Immacolata (org.). **Epistemologia da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: UNESP, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não pode transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RIO, 2010.

FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. *In*: **Documentos de Estudos do Centro de Pesquisas Socio-semióticas** – 1. São Paulo: Centro de Pesquisas Socio-semióticas, 2001.

HEDGECOE, J. **O novo manual de fotografia**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2013.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. A concepção kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrio. *In*: **Trans/form/ação**, Marília, v. 33, n.2, p.35-76, 2010.

SILVEIRA, Luciana Martha. A cor na fotografia em preto-e-branco como uma flagrante manifestação cultural. **Revista Tecnologia e Sociedade**, v.1, n. 1, Curitiba, 2005.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. 2. ed. Curitiba: UTFPR, 2015.