



Fotografia e a divulgação científica do Protocolo de Kyoto¹

Cristina Pontes Bonfiglioli
Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

A partir da seleção de um conjunto de imagens digitais, discute-se a relação entre a produção de fotografias para a divulgação científica do texto que organiza e institucionaliza o Protocolo de Kyoto, como forma discursiva predominante dentro do discurso ecológico contemporâneo. A discussão aborda as diferenças entre os processos discursivos pautados eminentemente na *escrita* e na *escritura*, em relação ao processo fotográfico, evidenciado como *gesto* com potencial de gerar *imagens-sensação*.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; Protocolo de Kyoto; gesto fotográfico; imagem fotográfica; *imagem-sensação*

1. Ato e gesto: camadas distintas da produção do fotográfico

Dubois (2004) compreende o *ato fotográfico* como um processo que se inicia com o fotógrafo e termina no observador “final” da foto, em geral, exposta na parede de algum museu, já que a fotografia, como Arte, define em si mesma um valor final de obra enquanto tal. Porém, com a ampliação da presença da fotografia em inúmeros tipos de veículos de informação, há outros “espaços de exibição”, que definem a legitimidade da imagem fotográfica como “verdade” artística ou “verdade” documental.

Flusser (1994), por sua vez, define o *gesto fotográfico* como parte de uma teoria geral dos gestos:

Los gestos son movimientos del cuerpo que expresan una intención. (...) Cuando levanto el brazo y alguien me explique eso es el resultado de determinadas causas físicas, fisiológicas, psicológicas, sociales, económicas, culturales, etc., yo aceptaré su explicación. Mas no me sentiré satisfecho con ello. Y es que estoy convencido de que levanto el brazo porque quiero y que, no obstante todas esas causas indudablemente reales, no lo levantaré si no quisiera. Por eso el levantamiento del brazo es un ‘gesto’. El gesto es un movimiento del cuerpo, o de um instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria. Y defino asimismo lo de ‘satisfactorio’: en el discurso es el punto, que no necesita de ninguna discusión ulterior. (FLUSSER, 1994, p. 8)

O *gesto fotográfico*, assim, é o gesto de movimento que o fotógrafo executa, munido de câmera fotográfica, “cercando” e buscando o momento do clique (ou *momento decisivo*, como denominou Cartier-Bresson²). O gesto fotográfico é, assim, o momento da produção de

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação Científica, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² “(...) *the celebrated French photographer Henri Cartier-Bresson lay in wait for all the messy contingency of the world to compose itself into an image which he judged to be both productive of visual information and aesthetically pleasing. This he*



cada instantâneo, de cada fotograma. É a fotografia na *duração* (BERGSON, 1988). É a irrupção do inconsciente em seu contato com a intencionalidade do artista. Choque entre pulsão, atávica, inacessível, de morte ou de vida, e os discursos operatórios (FOUCAULT, 2005 e GODZICH, 1994) que, no campo do racional (nem sempre consciente), orientam essa busca e essa movimentação do fotógrafo dentro da cena que pretende recortar da linha do tempo, em clique de congelamento. O *gesto fotográfico* opera, assim, o brinquedo (FLUSSER, 1983) como atualização de uma relação não percebida entre movimentos, decisões e escolhas conscientes e inconscientes, caracterizados, respectivamente, pela busca de elementos que serão recortados da cena e pelo automatismo da decisão do *clique*. O fotógrafo pode “afundar-se” tanto num, quanto no outro. São opostos que interagem continuamente e que caracterizam o gesto fotográfico. O brincar com a câmera, como se fotografar fosse *jogo* (FLUSSER, 1983) se dá no gesto fotográfico. Na decisão pelo clique, se expressa, também, toda a responsabilidade de um *ethos* do gesto fotográfico.

A observação do fotograma produzido pelo gesto fotográfico é também gesto, mas de outra natureza, já que ele não dispõe de “clique”. O gesto de observação pode levar, entretanto, a outro gesto fotográfico: ao avistar a imagem na tela de computador clica-se para “salvá-la” ou para transferi-la a um programa de edição de imagens fotográficas. Cada clique no teclado do computador é um gesto muito similar ao fotográfico: o “editor” busca evidenciar algo na imagem, quer alterá-la e nesse movimento, dá continuidade ao ato fotográfico.

O ato fotográfico deixa de ser, então, esse processo eminentemente restrito ao artístico como discurso (FOUCAULT, 2005) de validação estética e torna-se um “ecossistema de gestos”. Uma longa cadeia de gestos fotográficos em que os aparelhos (câmeras, celulares, computadores etc) são brinquedos e executam programas, enquanto o fotógrafo/editor (profissional ou amador) de imagens executa “cliques”, faz escolhas e publica a imagem em espaços de exibição, não mais restritos à lógica do discurso estético.

Chamamos “ecossistema de gestos” porque os brinquedos produtores de gestos fotográficos aos quais nos referimos não podem disparar seus obturadores na ausência completa de dedos humanos. A relação dos dedos com os aparelhos é, também, exposta por Flusser:

called ‘the decisive moment’, a formal flash of time when all the right elements were in place before the scene fell back into its quotidian disorder.” (PRICE, 2000, p. 88) [“O celebrado fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson coloca em espera para toda a contingência confusa do mundo para compô-la em uma imagem que ele julgou ser tanto produtiva de informação visual quanto esteticamente agradável. A isto ele chamou ‘o momento decisivo’, um lampejo formal de tempo quando todos os elementos corretos estavam arranjados no lugar antes da cena cair em sua desordem cotidiana” Tradução Livre].



[Os dedos] não se movimentam maquinalmente, embora se movimentem dentro e sobre várias “máquinas” (a de escrever, o alfabeto, a língua portuguesa). O seu movimento é deliberado, isto é, articula minha liberdade. (...) A cultura é natural para os dedos, e fora dela os dedos não são o que devem ser: livres. (FLUSSER, 1979, p. 65)

Essa combinação “olho-dedo-brinquedo” é a unidade mínima desse nosso ecossistema³, a promover congelamento da cena no gesto fotográfico e paralização da temporalidade na qual o fotógrafo está imerso, ao mesmo tempo em que, no momento do gesto de observação do fotograma, a temporalidade é circular, “eterno retorno”, no dizer de Flusser.

A temporalidade do gesto fotográfico é o instante; a do gesto de observação é circular e a do ato fotográfico “tende ao infinito”: uma vez “engolidos” pelos veículos de informação, os fotogramas “manipulados”, perdem-se, afastam-se (libertam-se?) do “registro” original do gesto que os produziu.

O ato fotográfico tornado infinito, distancia cada vez mais o momento do primeiro clique, o clique óptico da unidade “olho-dedo-brinquedo” original. Nem mesmo noções como obturador e velocidade da captura da imagem têm, de fato, qualquer significação estática. Os programas tecnológicos digitais podem alterar essas concepções físicas do procedimento fotográfico analógico/mecânico. Esse brincar com a luz, as cores, as sombras, os traços, a nitidez da imagem fotográfica provoca “movimentos” no suposto congelamento de tempo tradicionalmente atribuído à imagem fotográfica.

A partir do momento que uma imagem fotográfica é gerada ela entra no processo ininterrupto de sucessão de gestos fotográficos. Assim, ao abrirmos o jornal, a revista, a página da Internet, não vemos o gesto fotográfico, mas o processo do ato fotográfico em andamento. O ato fotográfico opera o resultado do gesto fotográfico enquanto jogo e atualização no espaço de exibição de cada tipo de veículo de informação. O fotógrafo precisou percorrer o campo/cena em performance única de “olho-dedo-brinquedo” para selecionar os cortes, capturá-los em uma série de cliques que foram analisados na tela do computador ou no estúdio fotográfico. Os melhores resultados, na sua opinião, foram encaminhados a um fotógrafo em “outro nível da cadeia/ecossistema de gestos” (editor de fotografia, agência de notícias, curador de exposição, juiz de concurso fotográfico etc), que com sua “experiência” de “olho-dedo-brinquedo” realizou mais um gesto para decidir qual

³ Mesmo os satélites produtores de imagens precisam de programas para dispararem o obturador automaticamente: a decisão de dispará-lo não é gesto da máquina. Foi preciso que um dedo definisse em seu programa a frequência de cada “clique”. A fotografia por satélite seria um caso extremo de distanciamento entre o olho que vê, o dedo que clica e o brinquedo que registra.



das imagens fotográficas iria ser exibida no espaço de legitimação de uma verdade documental ou estética.

Cada gesto de observação pode, assim, gerar um novo gesto fotográfico que a unidade “olho-dedo-brinquedo” opera. O gesto fotográfico é gesto inerente ao processo mais amplo do ato fotográfico. Para o fotojornalismo sobre meio ambiente, entretanto, o momento do *clique* ou *momento decisivo*, é um gesto fotográfico complexo porque atende a uma expectativa, uma demanda, um uso potencial da imagem a ser “consumida” pelo ato fotográfico. Por isso, nunca há neutralidade no gesto fotográfico nem no ato fotográfico. Ambos estão imbuídos dos discursos técnicos, científicos, políticos, estéticos, jornalísticos que organizam a sociedade contemporânea e é nesse sentido que a fotografia *representa* (HEIDEGGER, 1998): um fotograma em *pixels* pode sempre tornar a ser gesto fotográfico dentro do “ecossistema de gestos” e ter o seu “por-se em imagem” alterado, re-apresentado e re-presentificado. Gesto e ato fotográficos são, assim, a um só tempo, operadores e operados da *representação*.

2. Kyoto - discurso, texto e escritura

O Protocolo de Kyoto⁴ é um acordo internacional nascido de discussões e negociações sobre a questão climática, na 3ª Conferência das Partes da Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre Mudanças Climáticas (*UNFCCC - United Nations Framework Convention on Climate Change*), realizada na cidade de Kyoto, no Japão, em 1987. O acordo conta, atualmente, com a ratificação de 175 países e tem como objetivo o estabelecimento de metas de *redução de emissões de gases estufa*⁵.

⁴ Do ponto de vista da *escritura* do direito internacional, o Protocolo de Kyoto é uma Emenda (“*amendment*”, em inglês) à Convenção-Quadro das Nações Unidas para as Mudanças Climáticas e, por isso, tem força de lei (é “*legally binding*”, em inglês), diferentemente de Resoluções, que funcionam como recomendações e não produzem compromissos legais entre as partes envolvidas. Para entrar em vigor, o Protocolo precisou da ratificação de, pelo menos, 55 países, listados no Anexo I (as ‘Partes’ incluídas no Anexo I, que correspondem aos países-membros da OECD e aos países do antigo bloco soviético), cujas emissões de CO₂ somadas correspondiam a 55% das emissões de gases estufa, em 1990, e que assumissem, também, o compromisso de reduzir as emissões nacionais em, no mínimo, 5,2% em relação às emissões medidas naquele ano. Com a ratificação da Rússia, em 2004, a cláusula que exigia essas condições para o estabelecimento do vínculo legal do acordo, foi satisfeita e o tratado pôde, então, entrar em vigor em 16 de fevereiro de 2005. A porcentagem de redução das emissões de CO₂ varia de acordo com o país industrializado listado no Anexo I do Protocolo e os países que não conseguirem atingir suas metas de redução até 2012 não sofrerão qualquer tipo de sanção. Por isso, o Protocolo de Kyoto tem sido chamado de primeiro período de compromisso dentro das negociações da Convenção-Quadro da ONU. Para acessar a versão integral, em português, do Protocolo de Kyoto visite: <http://www.mct.gov.br/index.php/content/view/28739.html>. Acesso em 26 Jun. 2008.

⁵ Os gases do efeito estufa (GEE) são substâncias gasosas que absorvem parte da radiação infravermelha, emitida principalmente pela superfície terrestre, dificultando seu escape para o espaço e impedindo que ocorra uma perda demasiada de calor, o que mantém o planeta aquecido. Esse efeito de aquecimento, denominado “efeito estufa” é um fenômeno natural que ocorre desde a formação da Terra. Ele é fundamental para a manutenção da vida no planeta. Calcula-se que, sem ele, a temperatura média da Terra seria 33°C *mais baixa*, impossibilitando a vida, tal qual a conhecemos hoje. Dentre os gases estufa, estão o dióxido de carbono (CO₂), o metano (CH₄), o óxido nitroso (N₂O), perfluorcarbonos (PFCs) e também o vapor d’água. O CO₂, o CH₄ e o N₂O são os gases estufa mais importantes, uma vez que suas concentrações têm sido elevadas devido à ação antrópica. Os clorofluorcarbonos (CFCs) também têm a capacidade de reter a radiação infravermelha emitida pela Terra. Contudo, as ações para diminuir suas emissões [estabelecidas pelo Protocolo de Montreal] estão num estágio bem



Central nas discussões ambientais atuais, o Protocolo de Kyoto é um texto que mobiliza significações discursivas ao redor de algumas noções que lhe são “fundantes”: o principal gás estufa, o dióxido de carbono, é emitido por processos industriais que se utilizam de combustíveis fósseis para gerar energia elétrica e trabalho mecânico, e se acumula, velozmente, na atmosfera terrestre, acelerando, dramaticamente, o efeito estufa.

Assim, o Protocolo de Kyoto *representa* (HEIDEGGER, 1998) uma expectativa de desenvolvimento e melhoria das condições de vida, que, constituída discursivamente, institucionaliza e atualiza o Projeto Moderno/Iluminista pelo qual “igualdade, liberdade e fraternidade” só podem ser alcançadas graças ao progresso humano, tecnológico e científico. A formação discursiva da qual faz parte – o discurso ecológico – propõe uma nova cidadania, entendida, agora, como “cidadania planetária”. Estão postas, desta forma, tanto a crença na *unidade* Homem-Natureza e a coesão da Humanidade por um objeto comum – um sistema climático “sadio”-, quanto a primazia da *escritura* como único “método”/“processo” científico, filosófico e jurídico para se atingir esse arrojado projeto sócio-econômico cultural mundial. Reproduzindo e engendrados nessa situação, estão os veículos de informação que fazem circular, também, imagens fotográficas sobre esse modelo disciplinar moderno.

No percurso lógico-linear explicativo, os processos da *escritura*, (DERRIDA, 2005 e 2006) e do *texto*, e normativo do discurso ecológico institucionalizado como formação discursiva, e as significações sobre as relações de causa-efeito típicas do pensamento lógico-dedutivo, no qual se enquadra o Protocolo de Kyoto, “encadeiam-se” no processo informativo: as emissões de dióxido de carbono são responsáveis pelo aceleração do aquecimento global que altera o padrão climático. Este, por sua vez, desorganiza os sistemas naturais e artificiais (incluídos os seres vivos que os compõem) que coexistem sobre a superfície do planeta, ameaçando sua sobrevivência/permanência. Esse “estado-da-arte” consegue ser *representado* (HEIDEGGER, 1998) no espaço de legitimação da notícia por meio do texto jornalístico, mas será que, também, por meio das imagens que o acompanha?

Acreditamos que seja a insistência da *escritura* que dá significação ao fotojornalismo sobre o Protocolo de Kyoto. Porque inseridas em espaços discursivos – quer sejam estéticos (da parede do museu), quer noticiosos (do veículo de informação), todas as imagens fotográficas modernas dependem da *escritura* para significar⁶:

mais avançado, quando comparado com as emissões dos outros gases. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Gases_do_efeito_estufa Acesso em 10 Mar. 2008.

⁶ Nesse sentido, foi curiosa a atitude do site *FreakyMartin.com* que publicou, em 17 de janeiro de 2008, as 73 melhores fotos da MSNBC (Breaking World News and US News Stories and Headlines) sem incluir uma só legenda. A seqüência de fotos ganha uma força simbólica única e desconcertante, porque nega a possibilidade de explicação/significação que a escritura



(...) the putatively autonomous ‘language of photography’ is never free from the determinations of language itself. We rarely see a photograph in use which does not have a caption or a title, it is more usual to encounter photographs attached to long texts, or with copy superimposed over them. Even a photograph which has no actual writing on or around it is traversed by language when it is ‘read’ by a viewer (for example, an image which is predominantly dark in tone carries all the weight of signification that darkness has been given in social use; many of its interpretants will therefore be linguistic, as when we speak metaphorically of an unhappy person being ‘gloomy’). (BURGIN, 1982, p. 144)

Assim, a legenda e os demais textos que acompanham, como *escritura*, as fotografias produzidas para o espaço da notícia, produzem uma imposição de significação à imagem, desde níveis mais “objetivos”, como a presença de dêiticos ou de indicadores temporais e espaciais mais complexos, típicos da descrição noticiosa, até exposições mais analíticas.

Entendemos, então, que imagens estão cada vez mais dependentes de textos e à uma maneira de “interpretação” imposta pela lógica da “leitura” linear. A fruição, típica de processos artísticos, está subsumida pela penetração da estrutura e da lógica textual. É como se texto e imagem estivessem em constante conflito. Por isso, a proposta deste trabalho de isolar as imagens de seus textos e contextos de origem, mantendo apenas o vínculo ao Protocolo de Kyoto como formação discursiva que motivou o gesto fotográfico de cada uma delas.

3. A constituição das Séries sobre Kyoto

As imagens alvo deste estudo são associadas ao Protocolo de Kyoto pelo próprio veículo de informação, seja ele Portal de Internet de Agência de Notícias, versão digital de jornal, revista ou informativo de ONG, *website* de agências governamentais e não-governamentais; *website* de fotógrafos envolvidos com a questão ambiental.

As fotografias digitais foram obtidas e selecionadas utilizando-se os mecanismos de busca *Google* e *Google Images*.⁷ A maioria das imagens relaciona-se ao período entre 2000 e 2007 em que fatos importantes nas negociações e disputas políticas e econômicas em relação ao Protocolo de Kyoto ocorreram. É nesse recorte diacrônico que se insere a saída dos Estados Unidos do processo de negociação, em 2000, e a ratificação do Protocolo pela Rússia, em 2004, o que garantiu sua entrada em vigor em 16 de fevereiro de 2005.

impõe, quando legenda. Para ver as imagens, visite: <http://freakymartin.com/2008/01/17/the-best-photos-of-2007-msnbc-version-73-photos/>

⁷ O *Google* (Google, Mountain View, CA, www.google.com) é o maior mecanismo de busca da Rede. Lançado em 1999, a indexação de páginas da Internet pelo *Google* chegou a mais de oito bilhões de documentos em 2005 - a contagem atualizada está sempre visível no pé da página principal do *Google*. O nome *Google* foi escolhido para representar a gigantesca quantidade de material disponível na Internet. O termo vem da palavra "googol" que representa o número 1 seguido por 100 zeros. O nome *Google* também é utilizado como verbo, em inglês: "to Google something" significa pesquisar algo na Internet utilizando-se do *Google*.



Nesse contexto, as fotografias que se produzem para “acompanhar” ou “ilustrar” a divulgação do Protocolo de Kyoto são dos mais variados tipos: retratos de políticos-chave para o processo de negociação, em especial, Bush e Putin, proferindo discursos ou cumprimentando-se; líderes agrupados ao redor de mesas durante as Conferências das Partes organizadas pela ONU; grupos de ativistas em protestos; reuniões plenárias do IPCC⁸, florestas em chamas, enchentes, furacões, áreas desérticas ou o solo ressecado do leito de um rio que não existe mais.

As fotografias que nos interessam, no entanto, são aquelas que apresentam *elementos* em sua *aparência* que estão mais diretamente ligados às palavras do texto, ao contexto e às formações discursivas que operam o discurso ecológico e legitimam o Protocolo de Kyoto como um discurso sobre as mudanças climáticas. Esses elementos são: 1) o *dióxido de carbono* como *causa*, 2) o *aquecimento global* como *efeito*, 3) as *fontes alternativas de energia* como *solução*. Para cada um desses três grupos de elementos, que compõem a complexidade discursiva sobre o Protocolo de Kyoto, correlacionamos **Séries** de imagens fotográficas. As **Séries** baseiam-se na repetição, dentro da circularidade temporal de cada imagem, desses elementos componentes do discurso ecológico sobre Kyoto. Essa repetição foi considerada no processo de recorte, escolha e análise das imagens que se auto-definem como referências ao Protocolo.

Em primeiro lugar, as fotografias foram selecionadas considerando-se a indexação do *Google Images* ao se utilizar, no campo de busca, as seguintes palavras-chave: *Protocolo de Kyoto; Kyoto Protocol; Mudanças Climáticas; Mudança do Clima; Alterações Climáticas; Climate Change; Aquecimento Global; Global Warming; Efeito Estufa; Greenhouse Effect*. Obviamente, tais palavras-chave foram escolhidas considerando os *elementos* 1), 2) e 3) anteriormente mencionados. Essas relações de causa-efeito são fundamentais à natureza das formações discursivas que constituem os agenciamentos⁹ de subjetividades ao redor da

⁸ O IPCC – *Intergovernmental Panel on Climate Change* (Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas) é um órgão científico que tem a tarefa de avaliar o risco das mudanças climáticas causadas pela atividade humana. Estabelecido em 1988 pela *World Meteorological Organization – WMO* (Organização Meteorológica Mundial) e a *United Nations Environment Programme – UNEP* (Programa das Nações Unidas para Meio Ambiente – PNUMA), o IPCC não realiza pesquisas, nem monitora o clima ou fenômenos relacionados ao clima. A principal atividade do IPCC é publicar relatórios especiais sobre tópicos relevantes para a implementação da *UN Framework Convention on Climate Change – UNFCCC* (Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre Mudanças Climáticas). Em 2007, o IPCC dividiu o Prêmio Nobel da Paz com o ex-Vice Presidente dos Estados Unidos, Al Gore.

⁹ “Guattari e Rolnik (1996) definem agenciamento como uma “noção mais ampla do que a de estrutura, sistema, forma, etc. Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica, imaginária”. (p. 317) Mais à frente, afirmam: “as máquinas, consideradas em suas evoluções históricas, constituem (...) um *phylum* comparável ao das espécies vivas. Elas engendram-se umas às outras, selecionam-se, eliminam-se, fazendo aparecer novas linhas de potencialidades. (...) no sentido lato (isto é, não só as máquinas teóricas, sociais, estéticas etc.), nunca funcionam isoladamente, mas por agregação ou por agenciamento. Uma máquina técnica, por exemplo, numa usina, está em



temática da sustentabilidade. Dessa forma, os *elementos* comuns a cada uma das séries “fazem lembrar” esse aspecto do discurso científico, que as fotografias *por si mesmas* não podem “dizer” nem “comprovar”.

As imagens produzidas por fotojornalistas são utilizadas por diversos meios nacionais e internacionais eletrônicos e digitais para se referir diretamente ao Protocolo ou ao seu processo de negociação. A fotografia do fotojornalismo possui características mercantis peculiares ao sistema capitalista de produção da notícia. Elas são produzidas e distribuídas numa velocidade diária muito maior que qualquer outro tipo de fotografia. Não estamos mais na década de 30, do século passado, quando Dorothea Lange dependia de financiamento do governo e tinha apenas a possibilidade material de uma média de cinco a dez fotogramas por cena. A tecnologia permite que o fotógrafo passe de 1000 fotogramas utilizando-se de uma câmera digital reflex com memória flash¹⁰ e ainda que ele “apague” resultados insatisfatórios no momento seguinte ao momento do clique. Assim, o fotógrafo vai “a campo” e, num recorte de tempo de algumas horas, pode clicar de uma a centenas de fotogramas, dependendo da cena (tema) que orienta seu gesto fotográfico do qual apenas um fotograma será selecionado para publicação no espaço de legitimação da notícia. As séries¹¹ de fotografias construídas nesta pesquisa nasceram dessas constatações operatórias do fotojornalismo contemporâneo.

Diferente do discurso estético, que valoriza uma narrativa composta por vários cliques, o discurso da notícia prega o valor do *spot news* ou do *breaking news*. Um clique precisa conter o máximo de elementos descritivos (e, portanto, lingüísticos) que se relacionem com a notícia. A expectativa é que o meio fotográfico seja capaz de sintetizar a notícia inteira em apenas um enquadramento. Daí a ação típica do fotógrafo: não basta um clique; é preciso uma quantidade maior para se ter certeza de que toda a informação que corresponde ao texto estará contida naquela imagem. Não à toa, o repórter fotográfico vai a campo com uma pauta já em mente. Sua fotografia é então “pautada” por um valor de notícia, além do estético. Para o fotojornalismo, entretanto, o discurso estético estaria em um segundo plano de importância¹² quando comparado ao valor documental da imagem fotográfica.

interação com uma máquina social, uma máquina de formação, uma máquina de pesquisa, uma máquina etc.” (p. 320).” Disponível em http://www.uff.br/geographia/rev_07/rogerio7.pdf Acesso em 04 Mai 2008.

¹⁰ Os novos cartões com tecnologia *compact flash* desenvolvidos para as câmeras reflex digitais são capazes de armazenar até 32 gigabytes de imagens em velocidades até 500 vezes superior à velocidade de uma máquina fotográfica analógica reflex.

¹¹ Essa noção da série fotográfica é de tal forma importante para a análise do trabalho fotográfico em fotojornalismo que o achado da “mala mexicana” com os negativos de Robert Capa, em janeiro de 2008, foi tratado quase como descoberta arqueológica pelos Historiadores da Arte e da Fotografia Modernas.

¹² Acumulam-se casos nas editorias de imagem das redações em que fotografias tiveram sua publicação negada porque apresentavam mais elementos estéticos do que propriamente valor de notícia. O que parece uma contradição tendo em vista os critérios subjetivos, em termos da combinação desses dois conjuntos de elementos complexos, mas supostamente opostos,



O exercício de observação das fotografias selecionadas é um percurso por diversos gestos fotográficos que buscaram caracterizar idéias ou noções a respeito da conexão entre o clima, a ação do Homem e os resultados sobre a performance alterada dos ciclos biogeoquímicos do planeta. Essa “miscigenação” entre as significações das palavras e os processos discursivos no qual o gesto fotográfico está inserido acaba sendo percebida pela maioria do público leigo como a constituição de noções sinônimas, muitas vezes por meio de “derivações metonímicas” que levam a equiparar “Mudança Climática”, “Aquecimento Global”, “Protocolo de Kyoto” e “Poluição do Ar”.

Cada um dos fotogramas escolhidos é parte de uma sessão de gestos fotográficos cujo histórico não temos. Só temos acesso à parte do ato fotográfico que validou cada fotograma como exemplo de fotojornalismo. Ao compor uma seleção de fotogramas, simulando a função de um curador¹³, propomos um novo *gesto de busca* (FLUSSER, 1994), que se distancia de métodos de pesquisa tradicionais, “forjando” ou “supondo” a sessão original, por meio do registro do gesto que é cada fotograma. As séries correspondem a conjuntos de gestos fotográficos legitimados como notícia sobre a temática da sustentabilidade inscrita no Protocolo de Kyoto.

Assim, a atividade de seleção de fotografias e organização das mesmas para os objetivos desta pesquisa, configura-se como expressão do ato fotográfico envolvido na produção, utilização e circulação de cada uma dessas imagens. O uso de fotogramas impressos nesta pesquisa não é, pois, gesto fotográfico em si mesmo, mas um gesto de busca que atualiza, dentro do ato fotográfico, o processo infinito e inerente à cada gesto fotográfico.

4. As Séries: *imagens-informação*

As fotografias que compõem as Séries constituídas para nosso estudo parecem repetir uma certa maneira de olhar e pensar a *ilustração* de Kyoto. Um primeiro grupo de imagens fotográficas parece *representar*, sistematicamente, a “causa” do Protocolo, ou seja, refere-se ao aumento das emissões antrópicas do dióxido de carbono, responsável pela aceleração do aquecimento do planeta (o *Efeito Estufa*, propriamente dito). São fotografias que mostram engarrafamentos e chaminés, a que denominamos **Série “Tubos”**.

e que entram em consideração nas premiações do Pulitzer, do World Press Photo Contest e do Robert Capa Gold Medal, para citar apenas alguns prêmios tradicionais de fotojornalismo.

¹³ “Um curador é um agente cultural que trabalha para que as artes visuais criem um espaço público de reflexão sobre questões contemporâneas.” Disponível em:

http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/workshops/folder.2005-06-20.3748870081/oficina_chus/

Acesso em: 03 Mai. 2008



Nessa Série, há a predominância pelo gesto fotográfico que buscou “ilustrar” o principal elemento constitutivo do discurso científico que institucionaliza Kyoto: o dióxido de carbono. Esse gesto fotográfico se dá pela preferência de cliques onde se vê emissão de fumaça/poluição, como chaminés, escapamento de carros, imagens de trânsito ou engarrafamentos. É curioso notar que muitas dessas imagens trazem equívocos, como as que mostram torres de plantas geradoras de energia nuclear, que não emite CO₂ ou qualquer gás estufa (metano, óxido nitroso). As enormes nuvens brancas liberadas são formadas por vapor d’água. Do ponto de vista do Protocolo de Kyoto, uma usina nuclear produz energia “limpa” quando comparada às demais termelétricas a carvão, a óleo e a gás. É possível que a significação negativa (a relação direta entre energia nuclear e seus efeitos nocivos à saúde humana e ao meio ambiente) desse tipo de torre justifique seu uso para representar o Protocolo de Kyoto, apesar do equívoco de divulgação científica.

Um segundo grupo de fotografias remete aos “efeitos” do aquecimento global, como o degelo dos pólos, dos glaciares, da neve permanente de cumes de montanhas, o aumento do nível do mar, o impacto do degelo sobre a vida selvagem nos pólos, o impacto do aquecimento sobre o solo e a água doce ou na distribuição e aparência das florestas e outras formações vegetais, denominada **Série “Branca”**. Nela, as fotografias que “retratam” Kyoto mostram as regiões polares, em especial, áreas de estudo sobre o degelo, por isso a preferência por imagens em que pedaços imensos de icebergs estão desprendendo-se ou há marcas claras de derretimento como grandes falhas e rachaduras que se mantêm sem se congelar há certo tempo, com o intuito de ilustrar e documentar as modificações sofridas nas calotas polares face ao aquecimento global.

Outras imagens, ainda, remetem às “soluções”, ou seja, às fontes renováveis de energia - eólica, biomassa, solar. Entretanto, parece haver uma opção pelo registro das *windfarms* (fazendas eólicas) possivelmente pelo efeito estético dos hélices gigantescos, especialmente ao pôr-do-sol, a que denominamos **Série “Girassóis”**.

Supomos, em todos esses casos, que, porque a imagem fotográfica estava inicialmente acompanhada do texto da notícia (o espaço de exibição e de legitimação da verdade jornalística), as imagens possam ser diretamente relacionadas a um discurso científico (aquele que foi “pauta” do gesto fotográfico que produziu o fotograma), e que, por isso, as imagens das Séries sejam “neutras” em termos de intencionalidade de significação e potencial de sentido e sensação (DELEUZE, 2003 e 2007). O hábito da interpretação da imagem pela lógica linear da escritura impõe a preponderância da “percepção” científica (lugar da



significação), em detrimento da fruição sensível (possibilidade do sentido e de sensação). Ademais, sem um texto explicativo que identifique essas imagens e as relacione com o discurso ecológico motor do Protocolo de Kyoto, a “decodificação” não passa de um conjunto de associações genéricas com significados como “fumaça”, “escapamento”, “poluição”, “vento”, “energia eólica”, “gelo”, “Antártica”, “Ártico”, “urso polar”.

Em todas as Séries percebe-se que o momento crucial da construção da significação sobre Kyoto se dá no momento de seu uso pelo veículo de informação, que necessariamente determina um vínculo racional entre os elementos presentes na imagem fotográfica e o texto escrito que a acompanha. Esse processo de escolha de texto e escolha de imagens – a edição, enfim, se reflete na maneira como a percepção pública se organiza em relação ao Protocolo de Kyoto.

5. O “fora” das Séries: *imagens-sensação*

Deleuze (2007) desenvolve uma proposta para se pensar a imagem pictórica e a sensação, a qual ele apresenta:

Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: a sensação. A Figura é a forma sensível referida à sensação: ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso. Cézanne certamente não inventou essa via da sensação na pintura, mas deu-lhe o estatuto sem precedentes. A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do “sensacional”, do espontâneo etc. A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e um lado voltado para o objeto (“o fato”, o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissolivelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro¹⁴. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. Eu, como espectador, só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido. (DELEUZE, 2007, p. 42)

Acreditamos que o grupo de imagens selecionadas e agrupadas como *imagens-sensação* sejam “expressão” dessa definição de sensação. Todas elas parecem “desobedecer”

¹⁴ “Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L’Âge d’Homme, p.136. Fenomenólogos como Maldiney ou Merleau-Ponty viram em Cézanne o pintor por excelência. Com efeito, eles analisam a sensação, ou melhor, “o sentir”, não apenas enquanto relaciona as qualidades sensíveis a um objeto identificável (momento figurativo), mas também à medida que cada qualidade constitui um campo que vale por si mesmo e interfere nos outros (momento “pático”). É esse aspecto da sensação que a fenomenologia de Hegel deixa de lado, e, no entanto, é a base de toda a estética possível. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, Paris, Gallimard. p.240-81; Henri Maldiney, op. cit., p.124- 208” Nota da citação.

às regras técnicas e discursivas que definiriam seu lugar como notícia nas páginas (impresas ou virtuais) de veículos de informação.

As três primeiras imagens fotográficas “parecem-se” com a Série Tubos, as duas seguintes, do urso polar e dos corpos sobre o glaciar poderiam ser associadas à Série Branca, enquanto as duas últimas imagens poderiam ser juntadas à Série Girassóis. Entretanto, há elementos em cada um desses fotogramas, testemunhos dos gestos fotográficos que os produziram que os “impedem” de se relacionar com as Séries anteriores de maneira fácil e simples. São, definitivamente, imagens fotográficas que fogem ao clichê.

O atrativo em cada uma dessas imagens é a confusão sensível que elas provocam e não sua capacidade explicativa. Há uma combinação de aspectos da forma e das cores¹⁵ que interpelam nosso corpo:

A lição de Cézanne vai além dos impressionistas: não é no jogo “livre” ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a Sensação, mas no corpo, mesmo que no corpo de uma maçã. A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação (o que Lawrence, falando de Cézanne, chamava de “o ser maçanescos da maçã”)¹⁶ (DELEUZE, 2007, p. 42-43).

Poder-se-ia dizer que as imagens selecionadas para compor esse conjunto são mais “complexas” em termos dos elementos visuais (ou dos signos) que remetem a muitos “referentes” ao mesmo tempo, quando, na verdade, a complexidade dessas imagens provém dos seus vetores de força que atualizam a sensação no observador. Ele é, de fato, obrigado a mergulhar nelas, a “perder tempo” em sua circularidade atemporal e se deixar aprisionar, se deixar levar, pela fruição sensível que elas evocam.

O sistema “dedo-olho-brinquedo” que compõe o gesto fotográfico de cada imagem foi capaz de produzir combinações visuais que parecem escapar da *escritura* e do texto do Protocolo. Tais fotografias incorporam elementos imagéticos que constroem Figuras sobre Kyoto destacando a Sensação como principal vetor de força estética.

Eis o fio que liga Bacon a Cézanne: *pintar a sensação*, ou, como diz Bacon, usando palavras muito próximas das de Cézanne, registrar o fato. “É uma questão muito precisa, e difícil saber, por que uma pintura toca diretamente o sistema nervoso¹⁷. Quando Bacon fala da sensação, ele quer dizer duas coisas muito próximas de

¹⁵ Até a primeira metade do século XIX, a *Académie de Beaux-arts* do *Institut Français* desdenhava o uso de cores vivas e pinceladas “pictóricas” [*painterly*] (típicos de Delacroix, por exemplo), “por serem tradicionalmente associados à “emoção” e à “sensibilidade”, ambas consideradas “femininas” e destituídas de interesse teórico. Essa visão tinha suas raízes no debate acadêmico, iniciado no século XVII, sobre o valor relativo do **dessin** (que com frequência era visto como expressão do controle “masculino”) e da cor.” (FRASCINA & BLAKE, 1998, p. 61; itálico nosso)

¹⁶ D. H. Lawrence, *Eros et les chien*, “Introduction à ces peintures”, Paris, Bourgeois. (Nota da citação.)

¹⁷ *Entrevistas I*, p. 44. (Nota da citação.)

Cézanne. Negativamente, ele diz que a forma referida à sensação (Figura) é o contrário da forma referida a um objeto que ela deveria representar (figuração). Segundo a expressão de Valéry, **a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada**¹⁸. E, positivamente, Bacon não se cansa de dizer que a sensação é o que passa de uma “ordem” à outra, de um “nível” a outro. É por isso que a sensação é mestra de deformações, agente de deformações do corpo. E, a esse respeito, pode-se fazer a mesma crítica à pintura figurativa e à pintura abstrata: elas passam pelo cérebro, não agem diretamente sobre o sistema nervoso, não têm acesso à sensação, não produzem a Figura, pois permanecem num mesmo nível.¹⁹ Elas podem operar transformações da forma, mas não atingem as deformações do corpo.” (Deleuze, 2007, p. 48-49; itálico do autor; grifo nosso).

Enquanto as imagens das Séries têm um vetor documental maior, ou um vetor de figuração: a referência delas é “o objeto pensado, a coisa figurada”. As “imagens-sensação”, ao contrário, possuem “o caráter irredutivelmente sintético da sensação” (DELEUZE, 2007, p.49).

O urso assim, não é a figuração de um urso, não parece um urso pela posição “antropomorfizada” que assumiu no momento do clique. Parece simular a despreocupação e o relaxamento típicos dos humanos após um longo dia de trabalho. Onde está a ameaça de que tanto se fala? O urso, tranqüilo, parece desconhecer um destino já traçado.

Os corpos humanos nus deitados sobre o gelo não são “apenas” corpos, mas extensões da paisagem. Uma intromissão, uma performance. A nudez da pele humana em contato com a aspereza do gelo frio. A Figura é a reconstrução da paisagem pela sensação, não mais pela “reprodução”: um tapete vivo protege o gelo que, muito lentamente, se desfaz. O abraço metafórico que acaricia o planeta onde ele mais “sente dor”.

Os hélices na neblina parecem margaridas e não girassóis. A imagem em preto e branco não documenta, evoca uma certa “aura”, um recorte único e original, do gesto fotográfico. Outra “margarida” aparece “imponente”, sob a neve, antítese do calor do sol. Nas imensas chaminés, as cores, linhas e sombras da fumaça e do vapor d’água em volumes diagonais no céu simula o gesto de pintar a sensação, que registra o fato de maneira a causar deformações no corpo que efetiva o gesto de observação.

Quando se fala da violência da pintura, isso nada tem a ver com a violência da guerra.”²⁰ À violência do representado (o sensacional, o clichê) opõe-se a violência da sensação, que se identifica com sua ação direta sobre o sistema nervoso, os níveis pelos quais ela passa e os domínios que atravessa: sendo Figura, ela não deve nada à natureza de um objeto figurado. É como Artaud: a crueldade não é aquilo que se pensa e depende cada vez menos daquilo que é representado. (DELEUZE, 2007, p. 46).

¹⁸ Entrevistas I, p. 122-3. (Nota da citação.)

¹⁹ Todos esses temas são constantes nas *Entrevistas*. (Nota da citação.)

²⁰ *Entrevistas* II, p. 29-32 (e I, p.94-5: “jamais tentei ser horripilante”) (Nota da citação).



6. O gesto fotográfico sobre Kyoto

A fotografia sobre meio ambiente é eivada por elementos de uma estética romântica na medida em que o registro da tragédia humana depende de uma vivência heróica do fotógrafo que busca o melhor ângulo para documentar a cena do *dano* e da *perda*. Assim como o fotojornalista de guerra é herói simplesmente por submeter sua vida ao risco do dano maior, o da própria morte, para poder levar ao mundo “a verdade”, o fotógrafo sobre meio ambiente pretende levar à público uma noção ampliada desse risco no registro fotográfico²¹: é a vida em todo planeta que está em jogo e é preciso “medir a distância” em que tanto o fotógrafo, quanto o observador da fotografia estão em relação ao dano, à perda, à morte devido à ameaça de catástrofes ambientais decorrentes, no caso, do efeito estufa.

A fotografia sobre meio ambiente é, analogamente, tal qual a fotografia de guerra, um *gesto fotográfico em direção à expressão do dano*. Ambas se “alimentam” da necessidade do *gesto fotográfico* de associar-se ao *gesto de busca*, aquele que legitima “a verdade” por estar, por sua vez, associado, de alguma maneira, à escritura do discurso científico, à representação heideggeriana: à visão do mundo em que a Ciência é empresa que opera a circulação dos signos “da verdade” e dando a ver o próprio Homem.

Ao tentar compor “narrativas visuais” sobre o Protocolo de Kyoto, tenta-se “traduzir” na imagem fotográfica uma noção de tragédia iminente pela tentativa de se evidenciar, na imagem, significantes que possam ser identificados, genericamente, como dor, sofrimento e perda. Esse suposto apelo ao sentimento pelo uso de “referências” quase concretas aos elementos “ameaçadores” à vida humana dão a impressão de que percepção dessas imagens é imediata, como se o observador estivesse vivenciando o fato, como se seu olho fosse o olho do fotógrafo, a lente da câmera. Daí a força documental de tais fotos, no mais convencional estilo “o que os olhos vêem, o coração sente”. Mas, como veremos adiante, a percepção da imagem fotográfica como dano, não tem relação com o potencial da imagem como *comunicação, acontecimento, sentido e sensação* (DELEUZE, 2005 e 2007).

As imagens *comunicam* pelas sensações que mobilizam no observador, mas essa “provocação” visual nada tem a ver com o peso social e psicológico do realismo no fotojornalismo. A “compreensão” racionalizada dos elementos ou o conteúdo de uma imagem

²¹ Dois exemplos marcantes são os fotojornalistas **Bruce Hayle** e **Edward Burtynsky** cujos trabalhos, “Desfigured Landscapes” (2000-2002) e “Manufactured Landscapes” (2002-2005), respectivamente, demonstram graus de destruição variados decorrentes do processo de produção comunista em países do leste europeu e na China. As fotografias mostram de um lado plantas abandonadas como se fossem campos de batalha e de outro um exército de trabalhadores em atividades mecanizadas dentro de fábricas gigantescas. Veja o trabalho de Hayle aqui: http://www.luminous-lint.com/sw.php?action=ACT_VEX&p1=PHOTOGRAPHER_Bruce_Haley_02&p2=6&p3=9&p4=0935183187342093615859 e o de Burtynsky em <http://www.edwardburtynsky.com/> (na coleção “China”)



podem se dar pela “leitura” ou “interpretação” do que nela se inscreve como uma invasão ou imposição do *texto*, da *escritura* e da *formação discursiva* a que ela alude. Mas nem sempre o que nos comove conscientemente num produto cultural é o que nos *comunica algo novo*. Assim, não é o tema, nem a presença sígnica do dano como “referente”, nem o caráter documental de denúncia que dispara o sentido, mas o regime estético que pode operar sensações e superar a violência da *escritura* para se transformar em violência da *sensação*.

7. Referências bibliográficas

- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edicoes 70, 1988.
- BURGIN, Viktor. Looking at Photographs. In: _____. **Thinking Photography**. London: Palgrave/MacMillan, 1982. p. 142-153.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DERRIDA, Jacques. A violência da letra: de Lévi-Strauss a Rosseau. In: _____. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 125-172.
- _____. Freud e a cena da escritura. In: _____. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 179-227.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 2005.
- FLUSSER, Vilém. **Los gestos: fenomenología y comunicación**. Barcelona: Herder, 1994.
- _____. **Filosofia da caixa preta**. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo, HUCITEC, 1985.
- _____. **Naturalmente**. Vários acessos ao significado de Natureza. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FRASCINA, Francis e BLAKE, Nigel. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: **Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo, Cosac & Naify, 1998. p. 50-140.
- GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996 .
- GODZICH, Wlad. Languages, Images and the Postmodern predicament. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich and PFEIFFER, K. Ludwig. **Materialities of Communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994. p. 355-370.
- HEIDEGGER, Martin. O tempo da imagem no mundo. In: _____. **Caminhos de Floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. p. 95-138.
- PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed: Photography out and about. . In: WELLS, Liz (ed.) **Photography: A Critical Introduction**. New York: Routledge, 2000. p. 65-115.