



FLUSSER E GODARD. O CAMINHO DA SUPERFICIALIDADE

Iury Carlos Bueno
PUC-SP

Resumo

O presente artigo busca tratar do tema da palavra em relação à imagem. Buscamos uma compreensão menos excludente das diferenças entre o pensamento linear e o pensamento imagético a partir das teorias do filósofo theco Vilém Flusser e da prática do vídeo-ensaio de Jean-Luc Godard no filme *Je vous salue Sarajevo*.

Palavras-chave: Superficialidade – Fotografia – Vídeo-Ensaio – Flusser - Godard

Abstract

This article seeks to address the word theme in relation to the image. We seek a less exclusive understanding of the differences between linear thinking and imagery thinking from the theories of philosopher theco Flusser and practice Jean-Luc Godard's video essay on the film *Je vous salue Sarajevo*.

Keywords: Superficiality - Photography - Video Essay - Flusser - Godard

A obra flusseriana é rica, repleta de camadas interpretativas, suplementares umas às outras, permitindo várias leituras distintas. Dentre essas camadas de possibilidades interpretativas, uma particularmente nos chama a atenção, por ser de uma contemporaneidade gritante: a separação entre letras e imagens. Para Flusser, e seu projeto teórico, faz-se necessário o embate crítico e conceitual sobre o modelo comunicacional letrado e as possibilidades geradas pelas formas imagéticas. O advento da imagens técnicas conjugadas agora com a computação em rede e o enfraquecimento da escrita gerariam uma nova forma de nos relacionarmos, mais libertária e menos logocêntrica. A essa nova forma de pensar Flusser dá o nome de **Elogio da Superficialidade**. Para o filósofo, as superfícies são os suportes tanto para as formas tradicionais de se fazer imagens como para os novos tipos de imagem que nos circundam.

As superfícies adquirem cada vez mais importância em nosso dia a dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas. As superfícies eram raras no passado. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são exemplos de superfícies que rodeavam o homem. Mas elas não equivaliam em quantidade nem em importância às superfícies que agora nos circundam (FLUSSER, 2007, p.102).

Segundo Flusser, a humanidade teria evoluído em suas formas representativas da seguinte forma: **(i)** o homem consciente de si e apartado (estranho) do mundo necessita de formas de se relacionar com esse mundo exterior, para fazer isso passa a abstrair a natureza na forma de imagens bidimensionais (pinturas nas cavernas,



desenhos, etc.), **(ii)** numa fase posterior o homem sente a necessidade de não apenas mediar o mundo de forma sincrônica, mágica, por meio das imagens, mas de criar conceitos a partir delas, essa conceitualização diacrônica das imagens, gera o pensamento alinhado (em linha), é esse desenrolar das imagens em linhas que por sua vez gera a história, **(iii)** o terceiro momento dessa evolução representativa, seria o que estamos vivendo nesse instante, tem como peça principal as imagens técnicas, exemplificadas na maioria das vezes pela fotografia. As imagens técnicas seriam a materialização de conceitos pré-determinados pelo próprio aparelho. Ou seja, o homem parte do mundo para a imagem, da imagem para o conceito e do conceito retorna a imagem. Essa radical mudança nos códigos representacionais trará, segundo Flusser, consequências inimagináveis no âmbito político, social, cultural e moral na comunidade humana.

Basicamente a diferença entre os dois tipos de representação pode ser explicitado nas seguintes particularidades: ao lermos um texto linear a estrutura já está determinada; enquanto numa imagem o leitor pode se mover livremente dentro da estrutura proposta. Pode-se ao se deparar com uma imagem envolvê-la toda com o olhar, numa espécie de síntese, e só depois decupá-la como nos modelos lineares. Essa diferença se agrava com a inserção do elemento temporal nos diferentes tipos de leitura. Para Flusser (2007, p.106) o tempo de leitura para ambas as formas deveria ser o mesmo, mas não é. A simples medição do tempo não dá conta do problema. Para o autor, o tempo de leitura linear é o “tempo histórico” e o tempo dispendido na leitura de uma imagem deveria ter uma outra denominação. É um tempo mais “denso”: já que requer menos tempo para a assimilação do significado. Para Flusser (2007, p.106): “A prova disso é simples: demora muito mais tempo descrever por escrito o que alguém viu em uma pintura do simplesmente vê-la”. O problema tende a se tornar mais intenso se a imagem que vai ser lida for do tipo em movimento como no caso do cinema. As diferentes camadas de tempo dispostas num único filme é um desses agravantes: (a) tempo linear (sequência dos fotogramas), (b) tempo de cada fotograma durar na superfície da tela, (c) o tempo do espectador para captar as informações de cada fotograma, (d) tempo de duração da história como um todo etc. Para Flusser (2007, p.108) seria simplificar demais o assunto afirmar que a leitura de filmes seria igual a leitura de um texto escrito, pelo fato de ambas seguirem o curso da história narrada.

Essa simplificação é verdadeira no sentido de que tanto nos filmes como nos textos escritos recebemos a mensagem somente no final da leitura. Mas é falsa no sentido de que nos filmes, ao contrário do que acontece nos textos escritos e assim como acontece nas pinturas, podemos primeiro perceber cada cena e depois analisá-la (FLUSSER, 2007, p.108).



Essa pequena percepção da diferença manifesta do tempo leva Flusser a formular uma teoria radical da mudança do conceito de história. Segundo ele, o leitor de textos escritos está seguindo “historicamente” conceitos; enquanto o leitor de uma imagem (particularmente o filme) está acompanhando “historicamente” superfícies (imagens). Se essa nova concepção do termo “história” ainda não se tornou comum é porque o homem não se deu conta de que as formas de leitura (imagética e linear) são opositivas, e que não podemos continuar a pensar apenas de forma linear num mundo onde reina a superficialidade. Mas, mais do que isso, a questão nos parece ser de que forma conjugar os diferentes tipos de leitura, já que estamos numa era de transição tecnológica tão radical quanto a passagem das pinturas rupestres à escrita linear. Se as superfícies sempre existiram, aqui ou ali, de forma esparsa durante toda história humana, com o advento das imagens técnicas (inaugurado pela fotografia) as superfícies tem se tornado onipresentes em nossas vidas: é só olhar para os lados, acessar qualquer gadget, percorrer cada cômodo de nossa casa e elas estão ali, mediando, representando, falando, pedindo para serem lidas.

Há ainda uma outra questão dentro desse pequeno embate entre linhas e superfícies que parece roçar um problema ainda sem solução. Flusser (2007, p.113) classifica nossas formas de se relacionar com mundo numa tríade. Os chamados três reinos, assim denominados: **reino da experiência imediata** (o reino dos objetos que objetam), **reino da imagens** (pintura, fotografia, etc.), **reino dos conceitos** (explicações por meio linear). Para Flusser o primeiro reino seria o reino dos “fatos” e os outros dois seriam reinos da “ficção”. Ambos reinados da ficção se valem de símbolos para mediar entre o mundo e o homem e poderem ser traduzidos. A cultura humana ocidental, parece que há muito tempo escolheu sua forma preferida (“nobre”) de mediação: a escrita linear, histórica. “A epistemologia ocidental é baseada na premissa cartesiana de que pensar significa seguir a linha escrita, isso não dá crédito à fotografia como uma maneira de pensar” (FLUSSER, 2007, p.111). Para Flusser (2007, p.113) o principal motivo dessa escolha, está no fato de que no reino dos conceitos o mundo é mediado ponto por ponto (sequencialmente, objetivamente) os fatos são concebidos; enquanto que no reino das imagens os fatos são imaginados. Outra dicotomia: para lermos códigos imagéticos devemos nos colocar num determinado ponto de vista, senão correremos o risco de não apreendermos o seu significado (leitura subjetiva); enquanto que numa leitura conceitual-linear, basta eu dominar o código para compreender o significado independente do ponto de vista (leitura objetiva). “Isso pode nos conduzir à seguinte



interpretação: a ficção conceitual (pensamento-em-linha) é superior à ficção imagética (pensamento-em-superfície) na medida em que torna objetivos e conscientes fatos e eventos” (FLUSSER, 2007, p.115).

O verdadeiro problema a ser resolvido não está mais na dicotomia entre uma dita mídia de elite (linear) e sua “prima pobre” a mídia de massa. A forma de ultrapassar essa cisão se encontra na incorporação do pensamento-linear ao pensamento-em-linha e vice-versa, num *feedback* constante, onde os modelos de ficção e não-ficção seriam trocados por modelos “adequados” ou “inadequados”, numa nova forma de reconquistar o senso de realidade.


O que foi dito até agora não é uma especulação epistemológica ou ontológica (que poderia ser bastante problemática). É uma observação das tendências do momento. As ciências e outras articulações do pensamento linear, tais como a poesia, a literatura e a música, estão cada vez mais se apropriando de recursos do imagético pensamento-em-superfície (*surface media*). E essa mídia, incluindo pinturas e anúncios publicitários, está recorrendo cada vez mais aos recursos do pensamento linear (FLUSSER, 2007, p.118).

Na prática o que Flusser parece nos dizer é que o pensamento por imagens pode gerar conceitos e vice-versa. Nesse ponto parece inevitável, um diálogo com a obra do cineasta Jean-Luc Godard. Godard talvez seja dentre os criadores de imagens contemporâneos o que mais experimentou, de forma radical e inovadora, as possibilidades híbridas geradas pelas imagens técnicas. Portanto, façamos um diálogo entre as teorias de Flusser e um certo fazer imagético atual de Godard.

A densidade discursiva dos trabalhos de Godard, podem ser comparadas aos melhores discursos verbais. Nas palavras de Arlindo Machado:

Giles Deleuze, em seu livro póstumo *L'île désert et autres textes*, afirma que alguns cineastas, sobretudo Godard, introduziram o pensamento no cinema, ou seja, eles fizeram o cinema pensar com a mesma eloquência com que, em outros tempos, os filósofos o fizeram utilizando a escrita verbal (MACHADO in DUBOIS, 2004, p.16).

É a partir da utilização da ferramenta vídeo que Godard radicaliza suas misturas entre verbal, não-verbal, apropriações etc. Aliás, como nos afirma Santella (2013, p.168), “falar em arte hoje implica, portanto, levar em consideração que “as especificidades da “fotografia”, da “pintura”, do “cinema”, do “vídeo” e do “computador” estão sempre em relações de imbricação e mesmo confusão total. São nessas apropriações de imagens alheias, misturadas às suas imagens, a edição não-linear, não-histórica, a utilização da palavra em conjunto com as imagens, que Godard dialoga com Flusser.



Não aprendemos ainda como ler filmes e programas de TV. Ainda os lemos como se fossem linhas escritas e falhamos na tentativa de captar a qualidade de superfície inerente a eles. Mas isso irá mudar num futuro muito próximo. É tecnicamente possível, mesmo agora, projetar filmes e programas de TV que permitam ao leitor controlar e manipular a sequência das imagens e ainda sobrepor outras. A gravação de vídeos e os *slides* apontam claramente nesse sentido. O que significa que a “história” de um filme será algo parcialmente manipulável pelo leitor até se tornar parcialmente reversível (FLUSSER, 2007, p.108-109).

O vídeo, nos olhos incansavelmente questionadores de Godard, se torna uma ferramenta de pensamento, uma ferramenta a-histórica. Godard trabalha suas obras na forma de ensaios. Tradicionalmente o ensaio distingue-se das outras formas de argumentação verbal pelo seu caráter mais subjetivo, pela individualidade da expressão, liberdade temática e estrutural. Se trouxermos essas definições para uma possível estrutura imagética, que ferramenta se adequa mais a essa proposta que não o vídeo e sua capacidade de gerar, integrar, mixar, distorcer, todo tipo de imagem em sua estrutura e ainda mais, desregrar os limites entre ficção e real, documentário e *mise-en-scene*, verbal e imagético (como quando Godard e sua inconfundível narratividade verbal nos faz mergulhar na interioridade do pensamento do poeta em *Scénario du film Passion* (1982)).

“em casa”, sentado na sua ilha de edição. Ele afronta o invisível: uma grande tela branca (a página do escritor, a tela do pintor). Ele dá as costas, à contraluz, e se ergue e leva as mãos a esta superfície ainda virgem (...) em seguida, imagens começam a nascer, aparecer e transparecer, como visões ao mesmo tempo sobre a tela branca e em sobreimpressão na totalidade da imagem, aí incluindo o próprio Godard (DUBOIS, 2004, p.160)


Como não fazer um paralelo com a citação de Dubois e as palavras de Flusser no parágrafo anterior. Flusser e Godard cada qual a sua maneira parecem pensar na mesma direção. É na procura incessante de respostas à sua inquietude que Godard vai trilhando um caminho que vai do cinema dito canônico, passando pelos “filmes-ensaios”, roçando a televisão com as produções de séries, os vídeo-roteiros (*Passion - Carmen - Je vous salue Marie*), atingindo o ápice da mudança com obras totalmente em vídeo exemplificada no monumental *História(s) do cinema*.

Com *História(s) do Cinema*, atingimos uma guinada completa nas relações entre o cinema e o vídeo: a autonomia conquistada pelo vídeo é não apenas total (desta vez podemos falar verdadeiramente de obras em vídeo, sem referência a qualquer filme), mas vai muito mais longe que tudo o que poderíamos ter visto até aqui. Não se trata mais de falar de um filme (de J.-L. Godard) (...) Trata-se de englobar o próprio cinema, de tomá-lo por inteiro em todas as suas dimensões. (DUBOIS, 2004, p.311).



Se para Flusser (2007, p.121), o pensamento pós-histórico não significa simplesmente a ultrapassagem do pensamento linear pelo pensamento em superfície, mas uma espécie de espiral que conjuga e entrelaça mutuamente ambas as formas de pensar; não podemos negar que as experimentações godardianas parecem se encaixar perfeitamente bem nessa proposição. Segundo Flusser: “É correto que aquele que se senta (*der Sitzend*) possui (*be-sitzt*) e o que viaja (*der Fahrende*) experiência, ou o que se senta habita o hábito e o que viaja corre perigo (*Gefahr*)”. (FLUSSER, 1994, p. 59). Godard arrisca-se nos limites mais improváveis da linguagem imagética, seja ela cinematográfica, videográfica ou híbrida. Nenhum dos filmes de Godard foi um filme “histórico”, “narrativo” no sentido clássico do termo. Godard fala do cinema, da ficção misturada à vida, ou do contrário. Seu problema não é a representação tradicional, mas a afirmação de um conflito entre a linearidade do pensamento ocidental e possíveis formas representativas/narrativas de colocar os acontecimentos como “instantes” (*satori*, *haikai*, *foto*). Adaptando uma fala de Barthes (2005, p.162) sobre o *haikai*: Godard parece “absolutamente antipático a mentalidade ocidental, que deseja sempre interpretar – com maior ou menor felicidade”. É o Godard que deixou de “fazer” imagens para “ser” a própria imagem: “Existo mais enquanto imagem do que enquanto ser real (...)” (GODARD *apud* DUBOIS, 2004, p.312). Enquanto continua pensando por e entre-imagens Godard questiona a si e a seus leitores sobre os limites da arte como um todo. Passeia pelas ferramentas, pelos códigos (de forma flusseriana) transfigurando-os. Não é de hoje, que o diretor franco/suíço se apropria de outras formas de linguagem para compor seu discurso imagético, dentre essas apropriações a fotografia (ou em outros casos fotogramas) formam um corpo bastante interessante de investigação. No livro *Entre-Imagens* de Raymond Bellour que tem o nome de Godard em quase todos os capítulos que compõem a obra e trata entre outras coisas da fotografia conjugada com diferentes meios (particularmente o vídeo e o cinema), Bellour (1997, p.85) em determinada parte da obra levanta a seguinte questão: o que acontece com o espectador do cinema quando se depara com a fotografia? No caso a fotografia inserida no cinema.

Inicialmente ela se torna um objeto entre outros; como tudo o que participa do filme, a foto está presa em seu transcorrer. A presença da foto na tela produz, no entanto, uma emoção muito particular. Sem deixar de prosseguir em seu ritmo, o filme parece congelar-se, suspender-se, criando no espectador um recuo que é acompanhado por um aumento do fascínio. Esse efeito mostra que o imenso poder da fotografia se mantém mesmo



numa situação em que ela já não é realmente ela mesma. O cinema, que reproduz tudo, reproduz também o império que a foto exerce sobre nós (BELLOUR, 1997: 85)

Mas que poder é esse exercido pela fotografia a que se refere Bellour? Podemos dizer que seria um poder de criar uma outra espécie de tempo na narrativa cinematográfica. Diferente de filmar um objeto qualquer “inanimado” o ato de filmar uma fotografia gera um desarranjo temporal do tipo contrário ao andamento fílmico. Parece que voltamos ao “mergulho vertical” barthesiano tão caro ao autor da *Câmara Clara*. O tempo em que não ficamos apenas à disposição da sequência narrativa, mas podemos de certa forma adicionar subjetividade e emotividade fotográfica ao filme. O que também acontece muitas vezes nos demorados closes/retratos de Godard, como no filme *Viver a Vida*. Para Bellour a linha divisória traçada por Barthes entre cinema e fotografia colocando,

De um lado, o movimento, o presente, a presença. Do outro, a imobilidade, o passado, uma certa ausência. De um lado, o consentimento à ilusão, do outro, uma busca de alucinação. De um lado uma imagem que foge, mas que nos prende em sua fuga; de outro uma imagem que se dá inteira, mas cuja inteireza me despossei. De um lado, um tempo que duplica a vida, do outro uma inversão do tempo que acaba por desembocar na morte (BELLOUR, 1997, p.84).

pode nos dar municiamento intelectual para compreendermos uma das experiências godardianas que conjuga fotografia e cinema de forma bastante instigante. Nos referimos ao filme *Je vous salue Sarajevo* (1993). O filme pode ser classificado como mais um dos vídeo-ensaios de Godard (é inegável que o mesmo tema posteriormente voltará à tona na forma de um longa metragem intitulado *Nossa Música* (2004). O filme é uma espécie de colagem visual/oral/musical que nos coloca reflexivamente diante da barbárie. Partindo de uma imagem de Hon Haviv¹ (durante o cerco a capital da Bósnia e Herzegovina – antiga Iugoslávia – pelo exército Sérvio), passamos a penetrar na imagem fotográfica, por meio dos recursos da decupagem e das seleções determinadas por Godard, que opta pelos detalhes, retirando inclusive uma possível linearidade da imagem, já que por meio desses recursos podemos inclusive não nos percebermos estar diante de uma única imagem (o que só será revelado em sua totalidade no final do vídeo). Nesses 19 cortes narrativos o que vai se expondo é a realidade fria e cruel da guerra na figura de um jovem soldado Sérvio

¹ Fotógrafo norte-americano especializado em conflitos.



com cigarro na mão, óculos escuro na cabeça, um fuzil pendurado no ombro direito quase apontado para uma das pessoas rendidas no chão, e prestes a desferir um chute numa das mulheres do grupo. Toda essa cena narrada através da fragmentação imagética é acentuada emotivamente por meio da música e da palavra. A música que dá o tom agonizante do filme são trechos retirados da obra de Arvo Pärt² intitulada *Silans Song* (1991). Quanto ao texto, narrado, quase sussurrado, por Godard, também é uma espécie de colagem de outros textos; a parte inicial é retirada da obra de George Bernanos³ – “De certa forma, medo é a filha de Deus...” – já o trecho final é do poeta Louis Aragon⁴ (1941) – “Quando for hora de fechar o livro, eu não terei arrependimentos. Eu vi tantos viverem tão mal, e tantos morrerem tão bem”. Permeando essas duas partes um ácido texto godardiano colocando em xeque o racionalismo cultural ocidental que se abstém de intervir num processo de perseguição e extermínio típicos do nazismo. Vejamos a íntegra do texto que acompanha o vídeo:

De certa forma medo, é a filha de Deus, redimida numa noite de sexta-feira santa. Ela não é bela, é zombada e amaldiçoada por todos. Mas não entenda mal, ela cuida de toda agonia mortal, ela intercede pela humanidade. Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E a arte a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra. Ninguém fala e exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoyevski. É composta: Gershwin, Mozart. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. A regra quer a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda floresce. Quando for a hora de fechar o livro, eu não terei arrependimentos. Eu vi tantos viverem tão mal, e tantos morrerem tão bem.

A técnica da decupagem unida ao texto acima exposto, parece dividir a imagem, assim como texto o faz (cultura X arte) em dois sentidos: valendo-se das definições de Roland Barthes de *studium* e *punctum*. Para Barthes (1984) a fotografia se dividia em duas possibilidades: uma cultural, movida pela técnica, uma forma de saber, o sentido óbvio, denominada por Barthes de *studium*. A outra face da fotografia barthesiana contempla aquilo que foge ao intelecto, que fala ao sentimento, aquilo que fere toda racionalidade cultural e nos coloca diante de uma ferida. Como não pensar nos cortes propostos por Godard na fotografia que “move” o filme *Je vous salue Sarajevo*

² Compositor erudito estoniano. Trabalha com um estilo minimalista de repetições hipnóticas. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Arvo_Pärt . Acesso em 01/04/2015.

³ Escritor francês, pessimista. Esteve exilado no Brasil na década de 40 por conta da Segunda Guerra. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Bernanos . Acesso em 05/04/2015.

⁴ Poeta e escritor francês. Teve ligações com o surrealismo. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Louis_Aragon . Acesso em 05/04/2015.



como atos *punctuantes*. Feridas abertas, detalhes quase insignificantes: um cigarro, um óculos, um olhar disperso, a bota, enfim a cicatriz do gesto. Se no final Godard nos presenteia com a imagem em sua totalidade é porque nos dá o contracampo da cultura (tanto é que não foi ao fotógrafo que Godard pediu autorização para utilizar a foto, mas para a mulher que foi agredida). Ronaldo Entler, no site coletivo www.iconica.com.br, cita Susan Sontag, que na sua obra, *Diante da dor dos outros*, faz um belíssimo comentário sobre está mesma imagem apropriada por Godard:

Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem (...) Na verdade a foto nos revela muito pouco – exceto que a guerra é um inferno e que rapazes bonitos armados são capazes de chutar a cabeça de mulheres velhas e gordas que jazem indefesas, ou já mortas.

No caso da escolha de Godard por uma narrativa não convencional, baseada numa fotografia filmada, podemos perceber a busca de uma profundidade rica em significado que só podemos obter mergulhando numa fotografia: o chamado instante *pregnante*: “instantes que suspendem o tempo do movimento, abrindo no interior do tempo um outro tempo” (BELLOUR, 1997, p.138). O tempo da reflexão que ultrapassa os limites da imagem e uma possível narratividade. O que vemos nessa conjunção de imagem/texto/música está além das possíveis catalogações referenciais que procuram dar um sentido a uma obra de arte, mas sim, o surgimento de um sentido terceiro que me parece ser o discurso político godardiano: como se a bota do soldado chutasse não uma mulher mas toda estrutura apática das Nações Unidas e do pensamento cartesiano ocidental. *Je vous salue Sarajevo* ultrapassa os limites da panfletagem manifesta de muitas obras que se dizem críticas, é um filme que nos coloca numa espécie de reflexão silenciosa e profunda, a imagem parada como uma espécie de silêncio da continuidade, profundidade vertical que somente a fotografia parece permitir. Como dissemos no início da segunda parte desse ensaio, parece ser inegável a possibilidade de diálogo entre a obra de Vilém Flusser e os atos narrativos imagéticos de Godard. Para Flusser o homem apenas está engatinhando no sentido de lidar com os conceitos de forma imagética. Godard encarna de certa forma esse desafio ao produzir ensaios em que a história está no fato de se combinar várias histórias. O jogo lúdico flusseriano tornando-se realidade.



Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Editora Papirus, 1997.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Elogio da Superficialidade** – O universo da imagens técnicas. São Paulo: Annablume, 2008.

MACHADO, Arlindo. Apresentação in DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANTELLA, Lucia. **Comunicação Ubíqua**. São Paulo: Paulus, 2013.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Citação. Disponível em file:///Users/user/Desktop/:lcônica:.webarchive . Acesso em 05/04/2015.

Minicurrículo

Iury possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná-UFPR e mestrado em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS. Atualmente é professor da Universidade Federal do Amazonas-UFAM. Tem experiência na área de Comunicação e Artes, com ênfase em Fotografia, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia e arte.