

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

JULIANA MARTINS EVARISTO DA SILVA

**SENTIDOS DA FOTOGRAFIA:
DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO**

**RIO DE JANEIRO
2013**

JULIANA MARTINS EVARISTO DA SILVA

**SENTIDOS DA FOTOGRAFIA:
DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO**

Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura
(Tecnologias da Comunicação e Estéticas)
apresentada à Coordenação dos cursos de Pós-
Graduação da Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientação: Professor Doutor Mauricio Lissovsky

**RIO DE JANEIRO
2013**

JULIANA MARTINS EVARISTO DA SILVA

**SENTIDOS DA FOTOGRAFIA:
DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO**

Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura
(Tecnologias da Comunicação e Estéticas)
apresentada à Coordenação dos cursos de Pós-
Graduação da Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

: _____
Prof. Doutor Mauricio Lissovsky, (ECO/UFRJ)

: _____
Professora Doutora Paula Sibilía (PPGCOM/UFF)

: _____
Professora Doutora Ana Maria Mauad, (UFF)

: _____
Professora Doutora Ieda Tucherman (ECO/UFRJ)

: _____
Professora Doutora Teresa Bastos (ECO/UFRJ)

Ficha Catalográfica

Martins, Juliana

Sentidos da Fotografia: Do moderno ao contemporâneo/ Juliana Martins Evaristo da Silva. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2013.

Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2013

Orientador: Mauricio Lissovsky

I. Lissovsky, Mauricio (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Programa de Pós-Graduação em comunicação e cultura. III. Título.

Dedicado à memória de minha mãe, Coeli Martins Evaristo da Silva, aquela que, enquanto o tempo permitiu, foi minha leitora mais dedicada.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Escola de Comunicação da UFRJ, por ter permitido o desenvolvimento de minha pesquisa na área da imagem fotográfica, desde a época de meu mestrado. Agradeço imensamente ao CNPQ a bolsa de estudo concedida, sem a qual a empreitada do doutorado seria ainda mais difícil. Agradeço por ter tido a chance de ter dado aula para a graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte de meu processo de doutoramento, tendo contato com alunos bastante estimulantes. Agradeço aos professores e amigos Teresa Bastos e Marcelo Carvalho, dos quais tenho profunda admiração, pela colaboração em sala de aula. Agradeço o convívio com todos do grupo de estudo “Imagem tempo” e a amizade de Fernanda Gomes, que começou a ser tecida já na fila de entrevista para o doutorado, e a de Leandro Pimentel, colega sempre apto a ajudar os outros. Quero agradecer também meu orientador Mauricio Lissovsky, presença importante em meu percurso acadêmico desde 2006, quando iniciei o curso de mestrado na mesma instituição. Agradeço a bolsa sanduíche concedida pela CAPES, a qual permitiu os quatro meses de estudo no exterior em 2012, em Birkbeck University of London, sob orientação da Professora Doutora Luciana Martins. A experiência em Londres não teria sido a mesma sem a recepção de “minha família londrina”, composta por Ana Paula Figs, Andreas Ksoll e Marília Carvalho, e dos amigos feitos por lá: Tomas Peters, Roberta Antonaci, Dario Lolli, Rosa Estruch e Bruno. Agradeço o afeto de minha família, em especial de meu pai Ronaldo Evaristo da Silva, grande incentivador de minhas conquistas; e por ter os sobrinhos mais lindos do mundo. Por fim, quero agradecer o companheirismo e paciência de Gustavo Mazzocchi, meu grande amor.

RESUMO

Ao estudarmos os sentidos da fotografia, do moderno ao contemporâneo, propomos abordar como o meio fotográfico lida com as questões que envolvem a produção de sentido e sua relação com o tempo e com a história, tendo o corpo como local das tensões contemporâneas de valorização da superfície, tanto do próprio corpo quanto da imagem. A história da fotografia que queremos narrar é sensível para com o nosso incessante tornar-se imagem exposto pelo meio. Partindo da constatação de um interesse crescente da arte contemporânea em torno do grande inventário de imagens do mundo produzido pela fotografia documental, uma das perguntas que nos colocamos – “Qual o destino das imagens?” - tem como intuito uma investigação acerca de nosso universo imagético que cada vez mais concretiza um anseio moderno de tudo tornar imagem, anseio intimamente ligado a um desejo de produção de sentido e de memória. Como não escapamos do paradigma que transforma tudo o que existe em imagem, a pergunta pelo seu destino é, na verdade, uma pergunta pelo nosso próprio destino. Assim, o destino das imagens se encontra entrelaçado ao nosso. A fotografia contemporânea, por ter deslocado a questão da fotografia moderna do sentido do mundo para a do sentido das imagens, desce profundamente na superfície, passando a tratar abertamente da imagem da imagem.

Palavras-chave: Fotografia; Imagem; Sentido; Corpo

ABSTRACT

By studying the senses of photography, from modern to contemporary, we propose to address how photography copes with subjects than involves the achievement of sense and its relationship with time and history, having the body as the home of contemporary tensions of appreciation of surface either of its own body or of its image. The history of photography we want to tell is sensitive to our ceaseless becoming image that photography exposes us through. Considering the increase of interest of contemporary art around the large inventory of images produced by documentary photography, one of our questions is: "What is the destiny of the images?" It aims the investigation of our universe of imageries that, each day more, consolidates the modern expectancy of turning everything into an image, expectancy closely related to a desire of production of sensitivity and memory. As we can't escape from the paradigm that transforms everything that exists into an image, the question about its destiny is actually about our own fate. Being so, the destiny of the images is tied to ours. By having moved the issue of modern photography of world's sense to the image's sense, the contemporary photography dives deeply into surface, now treating more openly the image of the image.

Keywords: Photography; Image; Sense; Body

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	QUAL O DESTINO DAS IMAGENS?	27
2.1	TORNAR-SE IMAGEM	27
2.2	O QUE REDIMIR?	35
2.3	TODOS OS NOME, O NOME	36
3	FOTOGRAFIA MODERNA E SENTIDO	45
3.1	CRISE DA REPRESENTAÇÃO, MODERNIDADE EPISTEMOLÓGICA E HISTÓRIA	50
3.2	INSTANTE DESEJADO	64
3.3	INSTITUCIONALIZAÇÃO DO INSTANTÂNEO FOTOGRÁFICO	90
4	FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: TAL CORPO, QUAL IMAGEM	121
3.1	PASSAGENS DO MODERNO PARA O CONTEMPORÂNEO	122
3.2	CORPO E IMAGEM	129
3.3	FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA	133
3.4	JEFF WALL, AS MENINAS E DUAS MULHERES: A IMAGEM EM QUESTÃO	159
5	CONCLUSÃO	171
	REFERÊNCIAS	173
	ANEXO	179

1 INTRODUÇÃO

“Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem.” Jacques Rancière

O livro escrito por Bioy Casares (1986) em 1940, “A invenção de Morel”, é a narrativa de um sacrifício em nome da imagem. No livro, um fugitivo da justiça, a personagem principal que é também quem narrar os eventos, chega a uma ilha misteriosa, talvez fantástica, com seres em duplicata. Este foi o lugar escolhido pelo cientista Morel para por em prática sua invenção, qual seja, a de uma máquina capaz de produzir uma fotografia total das coisas e dos seres. No entanto, para que essa fotografia total se concretizasse de fato era necessário o sacrifício daqueles que seriam perpetuados eternamente pelo novo invento. Sem saber ainda do que havia se passado na ilha, nosso fugitivo acaba se enamorando por uma de suas habitantes. Em vão ele tenta uma aproximação, mas ela parece não o perceber. Até que o mistério é desvendado: ela havia se tornado uma imagem resultante da invenção de Morel. Seu desejo por esta imagem é tão grande que nosso herói se dispõe a um ato radical. Motivado pela percepção de que só poderia tocá-la realmente se fosse imagem também, passa a fazer de tudo para se tornar uma, sacrificando a própria vida em nome desse amor. Assim, Casares foi bastante sensível para com o desejo por imagens, por interagir com imagens, bem como até o sacrificar-se em nome da imagem, que perpassa a história do meio fotográfico e que diz cada vez mais respeito ao nosso universo cultural na Contemporaneidade.

Ao estudarmos os sentidos da fotografia, do moderno ao contemporâneo, pretendemos tocar um pouco nas relações, que a nosso ver são inextinguíveis, entre imagem, linguagem/sentido, história e corpo, tendo como foco a história da fotografia, em sua constituição, primeira moderna, e, posteriormente contemporânea. A história da fotografia que queremos narrar é sensível para com o nosso incessante tornar-se imagem exposto pelo meio.

José A. Bragança de Miranda (2008), em “Corpo e imagem”, conceitua imagem como separação, sendo a relação com elas o que nos dá a potência de nomeação, sem a qual nos perderíamos no contínuo da natureza. É do humano o ato de nomear a *Physis*,

construindo-se como *Logos*. O nosso mundo, nascente de nosso ato de nomeação, da produção de sentido, é a soma da *Physis* com as imagens. Esse espaço aberto pela imagem primeira já contém em potência suas máquinas vindouras e seu poder de espelhamento. No entanto, apenas algumas destas imagens possuem o poder de maravilhamento, ou no vocabulário benjaminiano, de produzir uma experiência da aura, em que se intensifica o distante por mais próximo que se esteja. Ou ainda, somos capazes de perceber somente algumas das imagens do fluxo do mundo, percepção essa sempre vinculada ao nosso corpo e, portanto, subjetiva. Dessa forma, percebe-se uma relação inextricável entre nomeação, imagem e história, mediada pelo corpo. Esta separação que constitui a imagem pode ser entendida como a expropriação da linguagem, que cada vez mais se separa de nossa experiência. A Modernidade veio inaugurar o período histórico em que a linguagem se separou de nós de forma radical. O movimento da história ocorre no deslizamento das imagens no mundo, sendo a Modernidade o período histórico em que há a intensificação da fluidez das imagens, de sua constante cristalização e dissolução.

Vilém Flusser (2002) fala que a história da humanidade viveu duas grandes rupturas culturais – a invenção da escrita linear e a da imagem técnica. Para Flusser, a fotografia, ao dar início à linhagem das imagens técnicas, marca a passagem para uma nova forma de mediação entre o homem e o mundo, uma nova forma de significar a representação da relação espaço/tempo em uma superfície plana. A imagem técnica se caracteriza como um afastamento do mundo que se revela superior àquele promovido pelas imagens tradicionais, um afastamento de segundo grau. Como todas as imagens, elas operam a partir da coisificação do mundo, da abstração de duas das quatro dimensões espaço/ tempo. As imagens técnicas compartilham da mesma lógica da escrita, ou seja, pretendem explicar o mundo de forma conceitual. No entanto, as imagens técnicas são híbridas das imagens tradicionais (que imaginam o mundo) e da escrita linear (consciência histórica). Para Flusser, as imagens técnicas são explicações dos textos que explicam o mundo. A imagem técnica é resultado do aparelho. O aparelho é resultado do acúmulo de conceitos contidos nos textos que o geraram. O texto, por sua vez, é o resultado do esgarçamento da imagem tradicional que gerou a escrita linear. O que o aparelho produz através das imagens são conceitos constituídos de signos abstratos. O

perigo, para Flusser, é o da potencialidade das imagens técnicas de promoverem uma substituição do próprio mundo.

Vivemos hoje na cultura da imagem técnica inaugurada pela fotografia. A fotografia, na condição de uma nova tecnologia imagética da Modernidade, um dispositivo que encena instâncias de enunciação e visibilidade, contribui para lidarmos de forma diferenciada com o espaço/tempo, conformando novas subjetivações. Sua constituição conviveu com sentimentos múltiplos em relação às imagens, sentimentos de fascínio, de medo e, mais recentemente, até indiferença, motivada pela exacerbação da presença das imagens em nossa vida.

O grande fascínio exercido pela fotografia no século XIX tinha muito a ver com a crença da ausência da mão do artista na feitura da imagem fotográfica. Nela, diferentemente do que ocorria com a pintura, era a natureza que se imprimia ali pela ação direta da luz. Mas se havia o fascínio havia também um temor igualmente gerado pelas emanções luminosas que a fotografia trazia à tona, temor sentido pelo poder de assombramento dessas imagens. Hoje, ao mirarmos uma fotografia, é como se já a tivéssemos visto antes, já conhecemos todas as suas potencialidades. Algo bem diferente ocorria em seu nascedouro quando ainda não se podia prever o que era possível ter sido visto e o que viria a ser visto. Pedro Miguel Frade (1992) fala que, antes de qualquer coisa, a fotografia foi um objeto de espanto, mas nosso olhar foi anestesiado pelo “oceânico arquivo de imagens” no qual nos inserimos e que nos torna distantes do que era a fotografia antes de sua cultura.

Visto por esse prisma, o interesse que artistas contemporâneos investem na fotografia nos leva a ver neste gesto – de se espantar tanto com a fotografia em si quanto com seu destino – algo do que o filósofo italiano Giorgio Agamben(2008) chama de contemporâneo, aquele que olha para o obscuro de seu tempo como algo que lhe diz respeito. No momento de virtualização da imagem, em que esta perde corpo, encontramos este interesse pela fotografia analógica no seio da arte contemporânea, o que nos aponta para a questão do objeto e de sua materialidade. Quando o artista plástico Christian Boltanski, cuja obra será abordada no primeiro capítulo, recupera fotografias do século XX para compor sua obra na Contemporaneidade sua poética opera um deslocamento de interesse. Sua pesquisa artística incide no espaço, sem, no entanto, deixar de estar

relacionada com o tempo. Boltanski busca vestígios da temporalidade moderna em nosso espaço contemporâneo. Assim, o interesse contemporâneo pelo espaço tem por finalidade a procura das marcas impressas do “retorno do tempo”, da relação moderna com a temporalidade e a produção de sentido.

Nossa hipótese consiste em perceber uma diferença de anseio entre a fotografia moderna¹ e a contemporânea². O que a fotografia moderna tem como questão é qual o sentido de mundo que posso extrair com esta imagem. Questão essa derivada da crise de representabilidade e da emergência do tempo no pensamento ocidental no século XIX (questões que serão abordadas em nosso segundo capítulo), em que há uma luta pela significação que se dá em relação com um de – fora da imagem. A fotografia moderna, em grande medida, é uma resposta à angústia da passagem do tempo, tentando conceber um sentido na convergência temporal no interior do instante. A fotografia moderna, em suas várias vertentes, propôs uma nova visibilidade e percepção, moldando um vocabulário visual em torno do cotidiano no mundo secularizado. A fotografia contemporânea olha para a luta contra o tempo já sabendo que será uma luta inglória, que a memória deste sentido viverá no tempo e, portanto, chegará o momento que sucumbirá. Dessa forma, desloca a questão do sentido do mundo para a do sentido das imagens, perguntando-se pela sua duração e pelo seu destino em nosso mundo imagético. Nesta pergunta está embutida uma dimensão auto – reflexiva, em que a imagem passa a ser sempre uma imagem da imagem.

A fotografia foi a filha direta do desejo moderno de tudo mostrar e nada esquecer. Com a aceleração do mundo moderno, surge a consciência de que é preciso preservar as coisas do mundo de seu inexorável fluxo. Ela foi a elaboração de uma sociedade que se engajou na construção de um novo tipo de imagem. Seu surgimento, no século XIX, deu-se concomitante ao anseio de diversos pesquisadores de fixar a imagem da câmera obscura, já conhecida há muito e utilizada pelo menos desde o renascimento. O campo epistêmico em que se desenvolveu na Modernidade o desejo de memória e em que a

¹ No segundo capítulo estudaremos o que estamos chamando de fotografia moderna, caracterizada pela fotografia documental e instantânea, que se tornou hegemônica no meio por volta da década de 30 do século XX. A fotografia moderna perdeu sua força hegemônica por volta da década de 80 do mesmo século.

² A fotografia contemporânea por sua vez será fruto de atenção do último capítulo. A fotografia contemporânea vem promovendo uma desconstrução do cânone moderno, entrando de vez no mundo da arte contemporânea.

fotografia foi a encarnação máxima difere do que vivemos hoje quando há a real possibilidade de tudo armazenar, gerando no limite uma cegueira e uma amnésia.

O alargamento do campo do visível na Modernidade visava tanto a aniquilar o invisível quanto a domesticar o visível que tomava corpo. Walter Benjamin, ao escrever no centenário da fotografia sua pequena história, propõe um programa para a imagem documentária, a partir do que vê como sendo as vantagens possibilitadas pela fotografia, a saber, a miniaturização e a acessibilidade – marcas do que denominou de inconsciente óptico. Na sua visão “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar” (BENJAMIN, 1986, p. 94), sendo que “só a fotografia revela esse inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”(Idem, p. 94). A revelação do inconsciente óptico que faz parte do programa benjaminiano opera por uma decupação do espaço e uma dilatação do tempo, abarcando o muito pequeno e o muito rápido (LISSOVSKY, 1995).

Vemos este aprisionamento do mundo em imagem como uma das muitas metáforas em torno do meio fotográfico contidas na fotografia de Stieglitz – “Sombras e luz: Paula / Berlim, 1889” (Figura 01). Sobre esta imagem temos um comentário célebre de Rosalind Krauss (1990), que a tem como prólogo de seu texto sobre a série “Equivalentes” da fase madura de Stieglitz, série que o fotógrafo volta sua câmera para o que seria um análogo da fotografia – a nuvem. O argumento da autora é de que Stieglitz, no decorrer de toda sua obra, sempre promoveu um pensamento sobre o fotográfico. Assim, há algo significativo que falta nesta imagem e que diz respeito à fotografia oitocentista que ainda não era moderna, qual seja, o efeito de corte que estará presente na série sobre nuvens. A impressão de imagens arrancadas do contínuo fluxo das coisas no mundo caracterizaria a fotografia moderna, enquanto na imagem antecedente encontramos vários aspectos do meio fotográfico representados de forma simbólica para falar da fotografia: a presença da luz, da janela como o obturador da máquina fotográfica, duplicações de outras fotografias para ressaltar a reprodutibilidade da imagem fotográfica, menos o efeito de recorte. Os efeitos de corte são dissimulados pela composição, com jogos de sombra e luz, formando um enquadramento interior, recorrente na pintura da época. No entanto, seu comentário deixa passar um símbolo contido na composição de Stieglitz - a gaiola - que na imagem surge como metáfora para

o aprisionamento do mundo em imagem iniciado na Modernidade. A persiana confere ainda uma estética de grade para a imagem, modulando os claros e escuros da fotografia. Como qualquer prisioneiro, as imagens desejam se libertar. Dessa forma, a pergunta feita por W. J. T. Mitchell (2005), “O que querem as imagens?”, é reveladora dessa nova situação em que as imagens ganham autonomia, pois pressupõe uma alteração da relação sujeito e objeto. O querer das imagens indica que elas se tornam sujeitos e nós objetos, ou ao menos passamos a nos comportar dessa forma em relação às imagens. A pergunta colocada em cena por Mitchell é sintomática de nossa cultura contemporânea, em que habitamos um mundo imagem e em certa medida o habitamos como imagens.



1 - Stieglitz, Sombras e luz: Paula / Berlim, 1889

Mitchell estuda a virada pictórica, com a qual nosso universo cultural vem sendo moldado, tendo como foco certa forma de narrar a história da fotografia, que lida com a vida e a morte das imagens. Para o autor, a virada pictórica é localizada na década de 1990 do século XX, marcando uma mudança do domínio da linguagem que havia caracterizado a virada lingüística e a consolidação do estruturalismo na década de 1960. Com a virada pictórica, a imagem emerge não só como tópico privilegiado de interesse, mas como paradigma no interior das Ciências Humanas. Este novo campo de estudos que

se denomina de “estudos culturais” ou de “cultura visual” tem como objetivo perceber as relações de contágio entre imagem e texto no interstício do que o texto faz ver e a imagem diz e dá a entender. No entanto, imagem e palavra são irredutíveis uma a outra, ou seja, jamais podemos dar conta do que vemos com palavras ou mostrar tudo o que dizemos com imagens. O que se quer é entender a imagem em seu funcionamento enquanto mediação significativa da realidade (SCHOLLHAMMER , 2007).

A predominância das imagens é assunto tanto da teoria de Guy Debord (1997) em “A sociedade do espetáculo” quanto, por outro viés, da teoria de Michel Foucault (1987) sobre as disciplinas em relação com a distribuição do visível em “Vigiar e punir”.

Para Debord, o espetáculo está em toda a parte e se caracteriza como “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Debord sustenta que o espetáculo é o lugar em que a aparência se torna mais importante do que a coisa. Assim, as imagens passam a ser seres reais com poderes hipnóticos. O espetáculo, em sua teoria, é uma máquina de separação que regula nossa percepção. Numa argumentação ainda mais radical, Jean Baudrillard (1991) em “Simulacros e Simulação”, fala de uma desreferencialização dos signos e da própria realidade gerada pela imbricação do real com o simulacro. Viveríamos numa época em que os signos artificiais se misturaram com os signos da realidade de forma inextricável. Assim, já não seria mais possível um real absoluto, como também a encenação da ilusão. Como no conto de Borges - “Do rigor na ciência”-, em que a produção do mapa perfeito acarreta a construção de um mapa do mesmo tamanho do território que se pretendia representar, perdemos, assim, a soberania do objeto em relação a sua representação simbólica, a qual passou a adquirir valor em si mesma.

Para Foucault, em um aspecto o espetáculo perde domínio na passagem das sociedades de soberania para as de vigilância da época moderna, sendo este o da ostentação dos suplícios. Foucault abre seu livro com uma descrição extensa do espetáculo que consistia a punição do corpo do condenado na era da soberania. A punição vai gradativamente perdendo seu caráter de espetáculo, investindo mais na vida do que no corpo, da dor para a suspensão de direitos. O corpo passou a ser alvo de poder, transformado e aperfeiçoado; potencializado e domesticado, em sua construção como corpo dócil. Enquanto o poder soberano decide sobre a morte, o bio-poder gere a vida.

Diferentemente das sociedades de soberania que as antecederam, as sociedades disciplinares deslocaram o foco de visibilidade do soberano e o investiram no indivíduo comum, mais ainda no desviante. O panóptico era a máquina ideal do poder disciplinar, fazendo a divisão entre o ver e o ser visto. O modelo panóptico propõe uma dissimetria de visão entre quem vigia e quem é vigiado, em que o monopólio da visão é exercido por quem vigia. O princípio do panoptismo gira em torno da interiorização da vigilância, uma vez que não é possível a consciência da presença ou da ausência do olhar vigilante.

Para Deleuze (1992), nossa atualidade está deixando de ser disciplinar para se tornar a sociedade de controle, em que os espaços fechados de vigilância se expandem a céu aberto. A sociedade de controle se caracteriza por um panoptismo sem fronteiras, contínuo e ilimitado, possibilitado pelas novas tecnologias da imagem e da informação, trazendo à tona as imagens de vigilância que se fazem presentes hoje tanto no cinema quanto na arte contemporânea. São imagens em tempo “real” que possuem um duplo sentido: imagens processo, abertas ao acontecimento, à simultaneidade, mas também detentoras da capacidade de controle e monitoramento.

John Rajchman (2004), no texto sobre a arte de ver em Foucault, fala nos quadros históricos do antes e do depois que compõem um exercício filosófico do ato da visão. A operação foucaultiana consiste em se mostrar uma imagem de determinada época e uma imagem de outra época, tornando assim visível a passagem entre esses dois sistemas de pensamento. Rajchman enfatiza o caráter visual da obra de Foucault, para quem as visibilidades são como arquivos audiovisuais de cada época. Sua investigação no interior deste arquivo visa a perceber o ver no saber e o ver no poder. O visível, portanto, não é objeto de uma fenomenologia, mas de uma epistemologia, ou seja, cada visibilidade posta em pauta se dá no interior de uma construção histórica. Cada época joga uma luz sobre determinadas coisas e não sobre outras, delimitando não só o que é visto, mas o que se poder ver.

Deleuze foi bastante sensível à vidência de Foucault que incidia no que não tínhamos visto até então. Sua leitura da teoria Foucaultiana sinaliza para as rupturas dos quadros epistemológicos entre Renascimento/Época Clássica e Modernidade. Esses quadros epistemológicos são entendidos como arquivos audiovisuais que encenam o visível e o dizível de determinada época. Foucault, ao se distanciar da fenomenologia,

para a qual o mundo fala por si, e se voltar para uma epistemologia, para a qual todos os enunciados são construídos, aponta que não há um real preexistente ao que se diz e ao que se vê, mas que o real é construído a partir da divisão do campo do saber, composto pela repartição do visível e do enunciável. A pergunta foucaultiana gira em torno do que se pode ver ou falar segundo tal condição de luz e de linguagem. Assim, a visualidade de determinada época se compõe como forma de luminosidade, em que devemos extrair o dito e o visto.

Deleuze promoveu um pensamento acerca do cinema que se faz fundamental para a compreensão de nosso regime visual. Seu pensamento cinematográfico leva em consideração pressupostos filosóficos sobre a imagem, o movimento e o tempo, baseando-se na filosofia de Henri Bergson. Para Bergson, imagem é sinônimo de matéria, rompendo com a distinção dicotômica entre a coisa e a percepção da coisa. O filósofo fez o diagnóstico de uma crise da psicologia, afirmando-se claramente como um dualista a meio do caminho entre os posicionamentos dos realistas e dos idealistas. Para Bergson, não se podia mais opor o movimento, como realidade física do mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica do mundo interior. No sistema bergsoniano, o mundo é um conjunto de imagens a-centrado em constante interação – “Todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as partes” (BÉRGSON, p. 2006, p. 9). Assim, o mundo exterior é um fluxo de imagens e o corpo é uma imagem entre outras imagens, porém um tipo especial de imagem, possuindo um centro de indeterminação. Há, no entanto, no fluxo de imagens que compõe o mundo exterior, dois sistemas diferentes de imagens: um é composto pela matéria inorgânica e o outro é composto pela matéria viva. No primeiro grupo de imagens, com a matéria inorgânica, a coisa recebe integralmente a relação com as outras coisas, reagindo imediatamente e não havendo temporalização entre a ação e a reação. Já no segundo grupo de imagens, a matéria viva, com o seu corpo, interage com as outras imagens a partir de sua percepção que filtra o que lhe interessa. A percepção, assim, é remetida a esta imagem especial, que rompe com a imediaticidade da ação e da reação. A percepção - mesmo sendo mais elaborada por introduzir uma temporalização que a imediaticidade da relação inorgânica não possui -, é menos do que a coisa. A matéria viva não vê a integralidade da coisa, pois sua percepção

é subtrativa e subjetiva. Só percebemos o que nos interessa a partir de nossas necessidades, seja de sobrevivência, seja de amplificação de nossa atuação. A afecção é o que ocupa o intervalo entre percepção e ação sem o preenchê-lo. Em Bergson, o sujeito ocupa o lugar do intervalo, do entre, na extremidade da percepção e da ação que é a afecção. É no campo do sensório-motor que nossa percepção subjetiva age a partir da introdução do tempo. A afecção, é para Bergson, o lugar do qual a vida humana se funda arbitrariamente como centro irradiador.

Partindo dos conceitos de Bergson, Deleuze cria uma taxionomia das imagens cinematográficas nos seus dois livros sobre o cinema: “A imagem-movimento” e “A imagem-tempo”. De sua cartografia da imagem cinematográfica, podemos apreender três estratos. O primeiro estrato se parte em imagem movimento e em imagem tempo. O segundo estrato é dividido em cinema clássico e cinema moderno. E temos também anunciado um terceiro estrato, que vem a ser o do cinema cérebro, ainda virtual em sua obra sobre o cinema.

A narração clássica no cinema, resultante de uma montagem orgânica das imagens-movimentos em consonância com as leis de encadeamento do sensório-motor, faz surgir tais categorias de imagem: a imagem – percepção, a imagem afecção e a imagem-ação. Vale ressaltar que a imagem-afecção se constitui pelo “close” e o “close”, por sua vez, caracteriza-se como rosto. O “close” faz de seu objeto uma entidade em si mesmo, ou seja, o close de um covarde apresenta a própria singularidade da covardia. Para Deleuze, a imagem movimento, característica do cinema clássico, apresenta o tempo indiretamente por se basear no esquema sensório-motor, enquanto que a imagem tempo, característica do cinema moderno, apresenta o tempo diretamente por promover a quebra do esquema sensório-motor, quando uma personagem se depara com algo violento demais ou belo demais. Com o cinema moderno da imagem tempo, temos a emergência de situações ópticas e sonoras puras. Essas situações ópticas e sonoras puras operam uma indiscernibilidade entre real e imaginário, entre físico e mental, entre atual e virtual. Elas não se prolongam em ação tampouco são derivadas de uma ação. Em sua quebra do esquema sensório – motor concorre tanto imagem-lembrança quanto imagem-sonho com a imagem-mundo. A grande categoria de imagem do cinema moderno é, para Deleuze, a imagem-cristal, na qual o passado e o presente não se sucedem, mas coexistem de forma

irredutível na unidade imagética que a constitui. “A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal” (DELEUZE, 2005, p. 102).

Deleuze (1992), em – “Carta a Serge Daney”, fala de três regimes de imagem que perpassaram a história do cinema e que nos servem para pensar o novo paradigma visual em que a imagem ganha autonomia. É neste texto que Deleuze expõe de forma mais explícita o terceiro regime da imagem, nomeado de cérebro, que se vincula ao espectador e às mudanças culturais que fizeram com que não seja mais possível se assistir a um filme da mesma forma que há vinte anos.

No primeiro regime da imagem, o que estava em jogo era o que havia para se ver por trás da imagem, “sempre a serviço de um suplemento de ver, de um ‘ver a mais’” (Idem, ibidem, p. 89), almejando-se descortinar o segredo por detrás da porta. Dentro desta lógica, podemos situar as experiências vanguardistas do início do século XX, tendo como exemplos a fotografia da nova objetividade alemã e a constituição do Cine Olho de Vertov, em que se punha em xeque uma interação com a matéria balizada pela câmera fotográfica e cinematográfica. Este cinema não morreu sozinho, mas foi assassinado pela guerra. Com as cinzas da guerra, a imagem ganhou uma nova função: não mais ver além da imagem, mas ver a própria imagem, buscando sustentar o olhar para ver o há nela. No terceiro regime da imagem, o que se delineia é como podemos nos inserir na imagem, como iremos ao encontro dela, pois “cada imagem desliza agora sobre outras imagens, já que o fundo da imagem é sempre já uma imagem, e o olho vazio é uma lente de contato?” (DELEUZE, 1992, p. 89).

O que predomina hoje é uma interação entre imagens, promovendo-se uma heterogeneidade dos meios que difere do ideal de pureza do modernismo. A abolição das fronteiras erguidas pelo modernismo promove tensões e hibridizações. Neste novo paradigma visual há uma reconfiguração do campo da fotografia, do cinema, da televisão e da tecnologia virtual.

Um marco desta tendência contemporânea ocorreu com a exposição “Passages de l’Image”, de 1990, no centro Georges Pompidou, sob a curadoria de Raymond Bellour (1997). Na exposição, o foco recaiu sobre obras que propunham algum tipo de mistura entre fotografias, filmes, vídeos e instalações, buscando lugares de hibridização das

mídias. Antes do que privilegiar a imagem fotográfica ou cinematográfica sozinhas, a exposição investigava o “entre imagens”, os lugares de passagem de um meio ao outro, da fixidez para o movimento, do movimento para a fixidez, como forma de se constituir um sentido.

O modernismo teve como tópico a busca por especificidade dos meios artísticos, calcada numa investigação ontológica da essência da arte, ou por uma busca pela ruptura e pela experimentação de linguagem, buscando-se a emergência do novo. Em 1766, Gotthold Efraim Lessing escreve seu “Laocoonte” ((SCHOLLHAMMER , 2007) para delimitar o que pertenceria à arte poética e o que pertenceria à arte pictórica, inaugurando, assim, a pesquisa pela especificidade no campo artístico e que se acentuará no auge do modernismo. Sua análise acaba por estabelecer fronteiras rígidas entre a poesia e a pintura, afirmando que a primeira era uma arte do tempo e, portanto, dinâmica e progressiva, ao passo que a segunda era uma arte do espaço, sendo essencialmente estática.

No século XIX, o que Lessing via como deficiência da pintura passa a ser encarado como sua força – sua capacidade de descrição visual direta. Essa autonomia que a pintura ganhou, desvincilhando-se das amarras textuais, gerou as experimentações em torno do puramente visual, que teve um percurso iniciado com o Impressionismo, chegando à arte abstrata e à arte conceitual. Clement Greenberg (1988), em seu “Rumo a um novo Laocoonte”, na década de 1940, defendia que a pintura moderna caminhou para a abstração por uma repulsa a qualquer aproximação com as outras artes, valorizando a planariedade da tela como seu objeto de pesquisa e afirmação artística. Para o crítico, a pintura devia se libertar do tema, por este pertencer à literatura, do volume, por este pertencer à escultura e assim por diante. Tal abordagem perde terreno com o esgotamento do modernismo, com a mistura dos meios, incluídos os fotográficos, videográficos e cinematográficos, que passam a se influenciarem uns aos outros. O que ocorreu foi um deslocamento de uma investigação de cunho ontológico, preocupação com a essência da arte, para uma leitura da cultura visual - o modo social de utilização das imagens, e da maneira como o olhar é construído historicamente.

Uma nova mídia sempre traz consigo uma possibilidade de outra leitura das mídias já existentes, ampliando nossa percepção. O narrador da *recherche* proustiana (PROUST, 2006) nos conta como uma mídia que até então não fazia parte de seu hábito, o telefone, ajudou-o a conhecer realmente a voz de sua avó. Só ao falar com ela ao telefone, durante uma viagem, é que de fato conheceu sua voz. Antes de tal telefonema, sua voz era sempre acompanhada da moldura de seu rosto, uma partitura aberta dominada por seus olhos. Ao ouvi-la sozinha, sem a partitura, a princípio não a reconhece, mas foi neste momento, que teve a chance de escutar a voz por si mesma, é que produziu um conhecimento diferente sobre ela, um conhecimento autêntico a seu ver.

Walter Benjamin fora bastante sensível para o tipo novo de relação com a arte que a fotografia instaurava. Ao valorizar determinados detalhes em detrimento de outros, a fotografia fez com que pudéssemos conhecer aspectos antes interditados das obras, como também as libertava de seus lugares e tempos originais. O vídeo, quando de seu surgimento, também cumpriu um papel importante de pensador do cinema. Godard em “Histoire(s) du cinéma”, que marca seu encontro com o vídeo, utiliza uma montagem videográfica para falar de cinema, apontando que antes de existir “A história do cinema”, o que existe são todas as histórias que foram contadas, as que serão contadas e as que teriam sido contadas. A estratégia de montagem de Godard valoriza associações inéditas, evidenciando seu trabalho de montagem, e, portanto, diferenciando-se de um tipo de montagem que visa seu ocultamento, como no cinema clássico. Ou seja, a história do cinema, antes de qualquer coisa, está viva e em constante construção.

Outra marca do surgimento de novas mídias encontra-se no surgimento coetâneo de discursos legitimadores. Philippe Dubois (2004), em “Cinema, Vídeo, Godard”, lembra-nos que o discurso da novidade acompanhou todas as “máquinas de imagens”, ocorrendo quando do surgimento da fotografia em 1839 (sua data oficial), do cinematógrafo no final do século XIX, na expansão da televisão no pós-segunda guerra e, por último, na atual difusão da imagem informática.

O discurso dos pioneiros da fotografia enfatizava o fato de, que pela primeira vez na história, tínhamos uma imagem constituída na ausência do sujeito, marca de um automatismo que a diferenciava da pintura, a qual não poderia deixar de se impregnar da subjetividade do artista. O que estava em questão era apontar a fotografia como uma

representação fiel do mundo visível. Um exemplo é o texto de Henry Fox Talbot, um de seus precursores, “The pencil of nature”, considerado o primeiro livro de fotografia, mas coladas, em que afirma que as pranchas expostas foram impressas exclusivamente pela ação da luz, não sofrendo a intervenção da mão do artista (NEWHALL, 1992). Partindo da mesma crença referente à ausência da mão do artista do processo de feitura das imagens fotográficas, Charles Baudelaire, no que veio a ser a primeira crítica sobre a fotografia, no texto “O público moderno e a fotografia” de 1859³, questionou a aptidão artística do novo meio que surgia. Baudelaire duvidava da capacidade imaginativa da fotografia por esta ser demasiadamente descritiva, sendo assim, a fotografia deveria permanecer a serviço da ciência e da documentação, sendo sua “serva fiel”. Mas ao que concernia à arte, esta só lhe podava a imaginação. Narciso havia finalmente encontrado seu reflexo, na metáfora usada pelo poeta e crítico de arte. Baudelaire com sua crítica à fotografia tomava partido da pintura, pois via no novo processo mecânico de feitura de imagens uma ameaça a ser combatida.

O que perpassa tais discursos de ruptura radical é uma visão teleológica de história calcada na ideologia do progresso contínuo da técnica. Como coloca Dubois:

“Avante! Amnésico, o discurso da novidade oculta completamente tudo o que pode ser regressivo em termos de representação (ocultação do estético em proveito do puramente tecnológico), ou recalca o caráter eminentemente tradicional de algumas questões, que se colocam desde sempre, como a do real (e do realismo), a da analogia (o mimetismo) ou a da matéria (o materialismo).” (DUBOIS, 2004, p. 35)

Outro elemento questionador no campo da imagem surge com a emergência do digital. Este novo elemento na construção das imagens técnicas aparece como um complicador de nossas tradicionais definições do que seja o fundamental em fotografia, como também questiona o cinema e se faz presente na arte contemporânea. Com relação à diferenciação do analógico, o discurso do digital recai sobre a forma de inscrição das imagens em ambos os registros. O modo analógico operaria por uma inscrição física e direta, enquanto o digital, mesmo trabalhando com a luz, sua inscrição se daria por uma alteração numérica, podendo se realizar na ausência do referente. Assim, o digital, por ser um modo conceitual e não material, superaria a fisicalidade dos objetos, não tendo

³ BAUDELAIRE, Charles. *O público moderno e a fotografia*. Disponível em <http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>

limitação de nenhuma ordem. E ainda, o digital como híbrido pressupõe negociações com as outras mídias, o que põe em xeque a ruptura radical e possibilita, poderíamos acrescentar, de forma mais exacerbada a construção de uma arte híbrida.

A emergência do digital veio a representar para o meio fotográfico o que seria a perda do corpo material da fotografia, ora composto de luz que agora se virtualiza. Com o digital temos exacerbada uma potência que sempre esteve presente no campo das imagens e que vem a ser a capacidade das imagens de itinerância, de transitarem de um meio ao outro. A fotografia, como mencionado com Benjamin, inaugurou esse novo olhar sobre as obras de arte que passaram a romper distâncias com sua divulgação via fotografia. Hoje não causa tanto espanto assistirmos a um filme na tela da televisão ou do computador.

Neste momento, em que temos uma reconfiguração do meio fotográfico, acreditamos ser pertinente olharmos para a história da fotografia, percebendo seus sentidos modernos e contemporâneos. Assim, no primeiro capítulo, propomos um olhar para a história da fotografia, tendo como foco nosso incessante tornar-se imagem, movimento este intensificado pelo desejo moderno de informação e memória. A luta por um sentido de mundo via imagem faz com que a história humana coincida com a história da fotografia – “A história humana é sempre história de fantasmas e imagens” (AGAMBEN, 2012, p. 63). A pergunta pelo destino das imagens se encontra, assim, em nosso horizonte, como um fio condutor das preocupações teóricas neste capítulo. O capítulo olha para o paradigma moderno de tudo tornar imagem, o qual, apesar de transmutações, ainda encontra-se operante, focando na dor de tornar-se um outro, ou seja, teremos uma atenção especial para o sacrifício de si em prol da imagem, em prol de nossos duplos. Este capítulo tem por tema também a relação entre fotografia e morte de que nos falam Barthes e Cadava, a qual nos diz de nossa condição humana. A fotografia é capaz de expor a relação entre imagem e morte por se apresentar como um rosto que nos devolve o olhar da morte. O capítulo tem por tema ainda, a partir da percepção de que somos imagem exposta pela fotografia contemporânea, como alguns artistas passam a se questionar sobre o destino das imagens, buscando uma possível redenção de seu processo de apagamento. Escolhemos falar da obra de dois artistas contemporâneos - Christian

Boltanski e Rosângela Rennó, que transitam por imagens de diversas procedências e que não são “fotógrafos” no sentido tradicional do termo, mas que trazem em suas obras um pensamento sobre o fotográfico. Boltanski se vê como um artista plástico que “pinta” com “pincéis” contemporâneos e Rennó começou sua carreira como fotógrafa, passou a ser conhecida como “a fotógrafa que não fotografa” e hoje em dia prefere ser chamada de artista visual. No sentido de melhor compreender a dimensão propriamente redentora desses artistas, sua preocupação com as imagens e sua história, utilizaremos o instrumental teórico de Walter Benjamin, acerca da história como local de rupturas e anacronismos, de Agamben, referente à teoria da nomeação e sua relação com a história e o sentido, e de Georges Didi-Huberman, sobre o conceito de imagem resto, da imagem como vestígio de uma luta que se dá por significação contra o tempo. A imagem como resto e vestígio testemunha os desejos e lutas dos que nos antecederam, sendo uma película bem fina de memória sempre em risco de desaparecer.

O segundo capítulo aborda o anseio da fotografia moderna pelo sentido do mundo. O objetivo consiste em entender a luta que travamos pelo sentido das coisas e pela produção de uma memória e sua relação com o tempo, o Deus que devora os próprios filhos. A idéia é olhar para a luta que a fotografia moderna travou pelo sentido do mundo e como em grande medida ela mesma foi uma resposta à angústia da passagem temporal, gerando o instantâneo fotográfico no seio desse embate. O capítulo tem por tema a constituição da fotografia moderna em relação com a produção de sentido do mundo, preparando as bases para o entendimento do próximo capítulo acerca de como a fotografia contemporânea irá deslocar tal questão para a do sentido das imagens.

Dessa forma, falaremos primeiro da temporalidade moderna que se constitui a partir do século XIX e que abarca as questões referentes à crise da representação, ao surgimento da disciplina da história e à modernidade epistemológica. Depois, passaremos à compreensão da fotografia como efeito e instrumento desta temporalidade, de como o instante privilegiado já era um desejo moderno mesmo antes da institucionalização do instantâneo fotográfico, tendo como exemplos de instantes desejados a fabulação da memória involuntária de Proust e a imagem dialética de Benjamin e, por fim, abordaremos como o sentido no meio fotográfico moderno se relacionou com a questão da verdade e do documento.

O terceiro capítulo discute o que nos propõe a fotografia quando a imagem passa a se constituir como a “imagem da imagem”, que corpo a fotografia contemporânea põe em questão quando ela nos diz que somos imagens e que imagem deriva deste movimento. Neste capítulo, investigaremos as diversas estratégias de que a fotografia contemporânea faz uso para nos mostrar que nós somos imagens e que nos constituímos em relação com as outras imagens que habitam nosso universo midiático. Assim, tanto o corpo quanto a imagem contemporânea passam a ser constituídos na superfície.

Dessa forma, com esta tese, pretendemos olhar como a fotografia lida com as questões que envolvem a produção de sentido e sua relação com o tempo e com a história, tendo o corpo como local das tensões contemporâneas de valorização da superfície, tanto do próprio corpo quanto da imagem.

2 QUAL O DESTINO DAS IMAGENS?

2.1 TORNAR-SE IMAGEM

“Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!” Carlos Drummond de Andrade

“Se é difícil ver o tempo – entendido como duração – na fotografia, já o tempo que decorreu entre o momento da pose e o momento transitório em que nos encontramos agora face a ela, se bem que insensível no seu devir ‘até aqui’, se nos dá, imediata e violentamente, de golpe, como temporalidade surpreendente: temporalidade espantosa que apenas se nos dá a ver, em toda a sua inteireza retida, através de uma configuração singular de detalhes incôngruos, dos quais cada vez mais nos é difícil fazer algum sentido” Pedro Miguel Frade

Uma das grandes dores que a fotografia fez emergir, e ao mesmo tempo sua grande alegria, foi a possibilidade de confrontarmos a nós mesmos, e todos e tudo o que amamos, como outro, como imagem. A fotografia é advento de si como outro, a qual não deixa de trazer em sua superfície a dor e o sintoma de sua origem. Da consolidação da fotografia documental à fotografia contemporânea, o meio fotográfico não deixou de nos expor em nosso devir imagem. Nossa transformação em imagem requer um sacrifício de si em prol do duplo, sacrifício este que fica guardado nas imagens que povoam nosso mundo. O sacrifício em questão é o da perda de corpo, ou de transmutação de matéria, da qual toda imagem existe como vestígio. No entanto, a imagem fotográfica foi àquela capaz de reter de uma forma mágica em seu próprio corpo algo do ser amado.

A experiência de ser retratado nos primórdios da fotografia no século XIX estava bem próxima da idéia de um sacrifício de si em prol da imagem. Esse sacrifício era vivido pelo tempo de feitura da fotografia de então que necessitava de alguns minutos para que os raios luminosos do retratado imprimissem na chapa fotográfica. Assim, o tornar-se imagem evidenciava o processo de auto-coisificação, fazendo da dor de tornar-se outro presente ao ato de ser fotografado.

No texto “*Words of Light: Theses on the Photography of History*”, Eduardo Cadava (1995) lembra uma passagem em que Benjamin descreve uma visita ao estúdio fotográfico à época de sua infância. O trecho ressalta a similaridade experimentada pelo jovem Benjamin entre ser fotografado e ter uma micro experiência da morte. Benjamin marcava uma incapacidade de residir plenamente em sua própria imagem ao mesmo

tempo em que só poderia ser ele mesmo, possuir uma identidade, como o outro contido na imagem de si. O estúdio fotográfico, no texto de Benjamin, associa-se a um altar sacrificial, com seus pedestais e ornamentos. O ambiente do estúdio fotográfico testemunhava o seu tornar-se imagem por vir. A experiência de ser fotografado ocorria neste local de trânsito entre as coisas e os seres.

Mas por que se sacrificar em nome da imagem fotográfica? Talvez porque a fotografia encarnou como nenhuma outra imagem a possibilidade de postergar a morte, encarnada na retenção da informação visual necessária para se forjar uma memória de nós próprios e de todos à nossa volta. Hoje, quando já nos distanciamos do processo da pose oitocentista e nos esquecemos do sacrifício de si ao nos tornamos outro na imagem, parece que a cicatriz nela deixada clama por atenção.

Do embate entre fotografia e as coisas do mundo, a fotografia se constituiu como memória do que nunca tivemos plenamente. A angústia decorrente da nova forma de experiência posta em cena pela fotografia tem a ver com a consciência de que só conseguimos possuir algum mundo via imagem, seja a imagem internalizada pela memória, que tem como suporte apenas nosso corpo, seja a imagem técnica, que representou uma nova possibilidade de suporte para a memória que se diferenciava e rivalizava com o nosso próprio corpo. De tudo o que há, o que fica é a imagem, resto e vestígio do que antes teve carne. No entanto, a luz que a fotografia foi capaz de congelar ali em seu corpo de imagem ainda podia gerar algum alento, trazendo em si uma reminiscência física do corpo amado, claro que com toda a potencialidade fantasmagórica do mundo como um grande arquivo de imagens. Hoje, quando a fotografia também perde corpo, com a imagem digital, parece ser imprescindível olharmos para o nosso torna-se imagem. Afinal, qual futuro pode a imagem nos assegurar agora? A história da fotografia pode ser resumida, assim, como a história da perda de um corpo de carne para um corpo de luz e, agora, a perda de um corpo de luz para o incorpóreo com o pixel.

Um tema clássico da teoria fotográfica gira em torno de sua relação com a morte (Bazin, Barthes e Cadava, entre outros). Como o poeta modernista que não consegue olhar para o corpo nu de uma bela mulher sem deixar de pensar na caveira que a pele encobre, ao olharmos para a imagem fotográfica o que obtemos é o olhar de algo que não mais existe, a não ser como imagem. Toda fotografia é um rosto que nos devolve o olhar

da morte contido em sua rusticidade, como num 'close' em que se abstraem as coordenadas de espaço e do tempo. Quando nos deparamos com algum traço da morte no corpo de outro ser, imediatamente nos defrontamos com a nossa própria mortalidade. A fotografia, portanto, é um desses signos que não nos deixam esquecer nossa condição humana.

Para Cadava (1995), nenhuma imagem é mais imagem do que a de um cadáver, sendo o corpo reduzido à sua imagem. O cadáver é a representação ao mesmo tempo da imagem da morte e da imagem da morte da imagem. É a partir da relação entre imagem e morte que podemos entender a afirmação de Cadava de que não há história que não seja história da fotografia. Nossa história encontra-se imbricada com a busca de imagens capazes de nos fornecer duplos, mas estes duplos, por sua vez, também se bifurcam no tempo. Para o autor, toda imagem se constitui como ruína, trazendo em si as marcas do seu declínio (como todo rosto traz em si as marcas de sua própria morte, com os sinais do tempo, com as rugas, pois mesmo o rosto mais jovem não consegue se desvencilhar de sua rusticidade). Toda imagem trava uma luta sem fim contra as forças do esquecimento.

Para Hans Belting (2010), desde o princípio a produção de imagens se relacionou com a experiência da morte. O autor recorre às máscaras mortuárias feitas a partir de crânios, do período neolítico, encontradas no que hoje corresponde à região de Israel, para falar dessa forma arcaica da relação entre imagem e morte. As máscaras em questão materializaram para sua cultura a presentificação do que se dá como a maior de todas as ausências, que se mostra no corpo morto, no cadáver como um corpo reduzido a sua imagem. O ritual mortuário, do qual as máscaras tomavam lugar, transformava o corpo do morto de social em um corpo simbólico, ao vestir esse corpo de imagem, dando-se, assim, a manutenção da identidade perdida.

Continuando com a reflexão de Belting, a qual visa a uma teoria da imagem que passe pelo corpo e que não necessariamente coincida com uma história da arte, o autor diz: "Com imagens nos protegemos do fluxo do tempo" (BELTING, 2010, p. 83). Nosso corpo, através da memória, possui uma capacidade natural de transformar em imagem as coisas que nos escapam com o tempo. A fotografia concretizou o anseio moderno para um suporte da memória que se diferencia de nosso corpo. Na Modernidade, a fotografia passou a ocupar o lugar da imagem verdadeira (como verônica - vero ícone), com a

promessa de ser uma mediação transparente. Na medida em que sua transparência vai se tornando cada vez mais opaca, a fotografia perde seu papel de “pivô”⁴ do mundo, passando a se mostrar como imagem.

Ninguém sentiu mais a fotografia como ferida aberta, tornando essa dor parte integrante de sua teoria fotográfica, como Roland Barthes (1984). Seu último livro, publicado em vida, “A câmara clara”, concebido logo após a morte de sua mãe, foi tecido a partir da convergência de desejo e de luto. Barthes se colocava ao lado dos realistas, os quais, diferentemente do que são acusados, não pensam a fotografia como cópia fiel do real, mas como emanção do real, sendo o real o que não pode ser dito e nem simbolizado com a linguagem. Barthes foi um intelectual típico do século XX, passando pelo estruturalismo, pelo marxismo, pela psicanálise, em diálogo com Lacan, seu contemporâneo na França, e, ainda, ajudando a estabelecer as bases da semiologia. Barthes, no decorrer de sua trajetória, cada vez mais vai se implicando em seus textos, passando a ser a medida para a experiência estética. Foi assim em relação à fotografia.

Se em seu primeiro escrito sobre fotografia, com “A mensagem sem código”, ele investia numa análise fria que distinguia a parte conotativa da parte denotativa da mensagem fotográfica, que se converterá no *studium* e no *punctum* (com muito mais graça), em “A câmara clara” Barthes busca uma ontologia da imagem fotográfica que passava por sua experiência, conclamando seu corpo para que tome parte dessa experiência com fotografias. Como sua ontologia fotográfica tem por medida seu próprio ser, não sendo um fotógrafo, Barthes fala somente a respeito da experiência de ser fotografado e de ser um espectador de fotografias.

Sobre ser fotografado, o autor fala dos vários “eus” que concorrem para a feitura da fotografia – “Diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte” (BARTHES, 1984, p. 27). Barthes, tal qual Benjamin, também fala da experiência de ser fotografado como uma experiência que se aproxima da morte,

⁴ O uso do termo “pivô do mundo” para falar da função da fotografia na modernidade é de autoria de BLAKE Stimson. Voltaremos com esta discussão no próximo capítulo. Ver: Stimson, Blake. *The pivot of the world: photography and its nation*. Massachusetts Institute of Technology, 2006.

de tornar-se um espectro num momento de interstício, em que não se é nem sujeito nem objeto, mas um sujeito se transformando em objeto.

Como espectador de fotografias públicas, o que está em jogo é uma aventura, a forma como certa fotografia lhe advém e outra não. É a partir deste princípio da aventura que determinada fotografia passa a existir a seus olhos. Dentre as fotografias que tomam existência nesse jogo, existem as de interesse geral, que entram na categoria do *studium*, e as de interesse pontual, que entram na categoria do *punctum*. Reconhecer o *studium* é entrar em contato com as intenções do fotógrafo, com a parte educada da imagem. Com o *studium*, podemos nos informar sobre determinadas coisas da cultura, como por exemplo, a forma como as pessoas vestiam-se em determinada época, entre outras coisas. Já o *punctum* é da ordem do acaso, o que na imagem, a despeito das intenções do fotógrafo, punge-nos. Ele é o detalhe que atrai e fere, como uma pontada que vem da própria fotografia. O *punctum* é uma força da própria fotografia que traz algo de bruto, que faz com que tomemos contato com nossa selvageria.

No entanto, a descoberta deste *punctum* formal encontrado em imagens públicas não deu conta da dor presente em todas as fotografias. Sendo assim, foi necessário descer mais ainda nele mesmo. O segundo *punctum* de que Barthes fala, que não é mais de forma, o detalhe que quando percebido domina o todo da fotografia, mas de intensidade, tem por característica mostrar o tempo. O “isso foi” barthesiano expõe o retorno do morto em um curto circuito temporal do “ele está morto e vai morrer” (comentário sobre o retrato do condenado à morte Alexander Gardner, fotografado por Lewis Payne em 1865, que antecede ao comentário sobre a fotografia da mãe morta de Barthes). É a partir da fotografia de sua mãe criança no jardim de inverno que o teórico pôde descobrir a essência da fotografia, de ver na imagem a mãe ao mesmo tempo viva e morta numa temporalidade do ‘isso será’ e ‘isso foi’. Essa é a única fotografia que Barthes não mostra em seu livro, foto, no entanto, portadora do noema da fotografia, pois para ninguém mais além dele próprio essa fotografia seria ferida aberta, podendo conter apenas interesse em torno de seu *studium*. Assim, se existe uma essência da fotografia, ela é pessoal e intransferível, ela diz respeito à morte futura de quem está na fotografia e de quem olha a fotografia.

A pergunta que nomeia o presente capítulo – “Qual o destino das imagens?” - tem como intuito uma investigação acerca de nosso universo imagético que cada vez mais concretiza um anseio moderno de tudo tornar imagem, anseio intimamente ligado a um desejo de produção de sentido e de memória. Como não escapamos do paradigma que transforma tudo o que existe em imagem, a pergunta pelo seu destino é, na verdade, uma pergunta pelo nosso próprio destino.

Nossa questão acerca do destino das imagens surge da constatação de um interesse crescente da arte contemporânea em torno do grande inventário de imagens do mundo produzido pela fotografia documental. Percebemos como um determinado grupo de artistas, dentre os quais destacamos Christian Boltanski e Rosângela Rennó, documentam o processo de apagamento das imagens, lidando com vestígios da perda. As obras de tais artistas parecem incidir no fato de que a fotografia nos diz que o que existe cessará de existir e se tornará imagem, mas a própria imagem terá sua história, não conseguindo escapar ao tempo. Ela, a fotografia, é assim uma luta por sentido, por postergar a morte inevitável. Porém, traz em si, em seu corpo de imagem, os signos de seu declínio.

Para Jacques Rancière (2012), a partir do século XIX com o novo regime estético das artes inaugurado com a Modernidade, o problema do destino das imagens, encontra-se entrelaçado ao fato de que as funções da imagem, uma representativa que opera por semelhança e a outra artística que opera por dessemelhança, passaram a se articular de uma nova forma. Fruto em grande medida da racionalidade na Modernidade, a qual promoveu uma separação das esferas da experiência, a crítica modernista teve como objetivo a separação das artes e a valorização da pureza dos meios resultante dessa separação. No entanto, a fotografia, como inauguradora da Modernidade no campo das imagens, tem em seu corpo dois regimes visuais concorrentes: o da presença bruta que diz algo do real em sua nudez e a do discurso historicamente construído, com seus códigos e convenções.

“O que se pode chamar propriamente de destino das imagens é o destino desse entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas da outra” (Idem, p. 27)

Para falar de como a arte contemporânea, vem-se questionando sobre temas afins ao meio fotográfico, acerca do tempo, da memória, da produção de sentido e olhando para os artistas que a nosso ver se perguntam sobre o destino das imagens, fazendo com que suas obras tenham uma dimensão redentora para as imagens tratadas. Propomos, neste capítulo, a utilização do instrumental teórico de Walter Benjamin e de seus interlocutores Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben acerca da imagem, delineada como uma potência, um lugar convergente das forças do passado e do futuro, em que se destaca a noção da imagem como resto. O que vemos de comum entre os dois artistas que estudaremos neste capítulo é a aposta de que a memória possa se encontrar viva nas imagens a partir de uma operação que, à luz da teoria benjaminiana, chamaríamos de dialética, ostentando qualidade de contração temporal. No entanto, a vida da memória nas imagens se encontra na forma como os arquivos que as acolhem produzem também silêncios, na forma como suas lacunas são exaltadas como potências significativas. É na incompletude que podemos forjar uma memória, ainda que precária.

A fotografia pôs em cena o paradoxo de vivenciarmos uma presença que surge como ausência, um resto que perdura da coisa, mas não é a coisa. Tal encarnação presencial pode ser associada à leitura de Didi-Huberman, da imagem como resto, em que:

“Alguma coisa permanece que não é a coisa, mas um farrapo da sua semelhança. Alguma coisa – bem pouco, uma película – resta de um processo de destruição: essa alguma coisa, ao mesmo tempo em que testemunha uma desapareição, luta contra ela, pois se torna a ocasião da sua possível memória. Essa coisa não é nem a presença plena nem a ausência absoluta. Não é a ressurreição nem a morte sem resto. É a morte enquanto produtora de restos” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 206)

Um aspecto filosófico e também metodológico que perpassam todos os autores que convocamos ao diálogo no presente capítulo é a concepção da história como o tempo do anacronismo e de rupturas. Foucault explicita que “a história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas síncope, é o próprio corpo do devir” (1979, p. 20). Dessa forma, todos investem no reconhecimento da emergência do acontecimento histórico, relação de forças que se invertem, como necessário para a distinção de seus abalos, para o reconhecimento de seus

ínfimos desvios. Foucault, assim como Benjamin o fizera, nas suas análises históricas, valoriza mais os processos de ruptura e surgimento do novo do que a conservação do antigo. A herança da genealogia de Nietzsche foi recuperada por Foucault, em toda a sua instabilidade, na formulação de sua teoria da descontinuidade. A genealogia lida com a pesquisa da proveniência e da emergência do acontecimento histórico. A proveniência evidencia a heterogeneidade e fragmentação do acontecimento no corpo da história. A emergência é o momento de atuação das forças que saem dos bastidores para a arena teatral da história.

Tal história de rupturas visa à não promover uma totalização, é a história como o campo do aberto benjaminiano, em que não só o futuro é incompleto, como também o passado e o presente o são. Nesta concepção historiográfica, a relação é mais importante do que os termos isolados, pois é sempre um presente que recupera algo de um passado e assim se transforma em um futuro diferente. A forma como Benjamin pensava a prática historiográfica conjugava uma dimensão redentora e outra revolucionária, as quais bebiam das tradições do messianismo judaico e do socialismo libertário. Em sua teoria da história, a espera da redenção é o que a completa, uma completude que vem da falta, uma vez que o messias nunca vem. A redenção é de ordem relacional, pois o que ela põe em jogo é a relação do passado com o presente, um passado ou recalcado ou vencido ou esquecido que deve ser redimido pelo presente. Nas teses sobre o conceito de história, Benjamin enfatiza que essa recuperação do passado não visa à apreensão de como o passado realmente aconteceu, mas como este passado se apresenta ao presente. Portanto, a missão messiânica em Benjamin não é exatamente recuperar o passado, sua pretensão é a de recriar o passado em referência ao presente.

Walter Benjamin, como um seguidor de Nietzsche, investiu numa história de agoras, recusando uma compreensão da história como um *continuum* e preocupando-se em perceber os saltos promovidos pelos acontecimentos históricos. Contra o tempo cronológico e linear, Benjamin passa a valorizar a irrupção que ocorre no instante, nos saltos da história. O instante, em sua visão, comporta uma temporalidade convergente. Ele é um ponto de encontro do passado e do futuro no presente. O tempo, em sua concepção, se encontra em constante luta para se engendrar um sentido. No corpo da história há disputas a cada instante, a cada instante abrem-se possibilidades, cada instante

é o juízo final. Portanto, o juízo final não está no final, mas no agora. É o presente cheio de possibilidades. Esta concepção de tempo aposta numa temporalidade de *Kairos*, da oportunidade que nasce a cada instante num momento de risco e, portanto, demandando atenção para com a sua irrupção. Benjamin associa o fazer do historiador ao fazer do fotógrafo, pois ambos criam cristalizações com tensões de diversas naturezas, como uma mônada.

Esta dimensão temporal pode ser associada à leitura de Agamben sobre a montagem cinematográfica e sua relação com a história, em que enfatiza as condições transcendentais de um tipo específico de montagem, a qual lida com a repetição e a paragem⁵. A repetição torna o ‘isso foi’ em um ‘isso teria sido’. No texto, Agamben ressalta que a repetição não é o retorno do mesmo, ela não se constitui como uma identidade em si mesma, mas como a possibilidade do que foi. A idéia da repetição traz a da paragem, como uma dupla face da mesma moeda. Com a paragem do fluxo de imagens, podemos estabelecer uma nova relação entre elas. Agamben vai dizer, a partir do cinema de Debord⁶, que a repetição restaura a possibilidade daquilo que foi, torna o que foi de novo possível, residindo aí uma proximidade entre a repetição e a memória. Pois, a memória também não pode nos devolver aquilo que foi tal qual.

2.2 O QUE REDIMIR?

“A experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de histórias” Giorgio Agamben

Quando de seu surgimento no século XIX, uma das primeiras formas de se referir à fotografia, a inauguradora das imagens técnicas, aludia para a junção da primeira tecnologia da imagem – o espelho –, e seu poder de criar duplos, com a reencarnação moderna da musa Mnemosýne e sua luta contra o esquecimento. Para muitos, a fotografia encarnava um verdadeiro espelho com memória. Ieda Tucherman (2004) fala da função de espelho, a qual remete à nossa fatalidade ontológica, nossa finitude e singularidade, ao formar de nós uma imagem atual e totalizada que se perde no tempo. Com essa nova

⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord; imagem e memória*. In: “Blog Intermídias”, <http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>

⁶ Idem.

forma de espelhar o mundo que a fotografia fez emergir, foi renovada a esperança de se parar a ação do tempo. Uma questão que o pensamento contemporâneo - incluídos o campo fotográfico e o artístico – vem colocando gira em torno da memória que a fotografia documental construiu e arquivou. O que faremos com a quantidade de dados deste “arquivo universal” de imagens do mundo? Para usar a expressão de Rosângela Rennó.

2.3 TODOS OS NOMES, O NOME

“Então, pensa: ‘a cor azul tem o nome certo. Porque tem as iguais letras da palavra ‘luz’, fosse o seu feminino às avessas”” Mia Couto

Dois artistas plásticos contemporâneos vêm se debruçando sobre este amontoado de imagens restos, legado pela fotografia documental, como forma de pensar a relação existente entre tempo e morte, entre produção de sentido e memória. Propomos, nesta parte do capítulo, a análise comparativa entre Cristian Boltanski e Rosângela Rennó, com o intuito de investigar a maneira pela qual ambos vêm se indagando acerca das questões que envolvem o meio fotográfico, referentes ao tempo, à memória, à percepção e ao poder.

A administração do conhecimento e do excesso de informação e arquivos se encontra no cerne do contemporâneo. Experimentamos diversos usos para o arquivo em nossa cultura. Ele muitas vezes é visto como produção de prova e verdade. Todavia, a arte contemporânea e o cinema vêm buscando usos mais poéticos para o arquivo, como formas de curar o “mal de arquivo” – necessidade de tudo registrar, sem resto nem perda, do qual nossa sociedade padece, para Jacques Derrida (2001).

Em “Mal de arquivo: uma impressão freudiana”, Derrida problematiza a idéia de arquivo, levando em conta as contribuições da psicanálise referente aos conceitos de inconsciente e de pulsão de morte. A leitura promovida por Derrida sobre o arquivo se insere no contexto histórico de reavaliação dos “arquivos do mal” e dos debates em torno do Holocausto, bem como da problemática dos testemunhos. Derrida promove uma desconstrução da visão clássica de arquivo, fazendo parte de sua crítica a criação do conceito de mal de arquivo. Etimologicamente a palavra arquivo possui um duplo

sentido, significa tanto começo (origem) quanto comando (poder). A partir de seu sentido etimológico, Derrida expõe o estatuto do arquivo, o qual nunca é neutro ou ingênuo. O próprio processo de arquivamento pressupõe uma seleção do que entra e do que não entra no arquivo, como também a manutenção de um poder sobre o documento arquivado. O arquivo tem por procedimento recolher o que se encontra disperso com intuito de ordená-lo através da classificação. Na visão clássica, o arquivo é visto como estático e fixo, como conjunto de documentos estabelecidos como positivities. Faz parte ainda dessa visão clássica sobre o arquivo uma pretensa objetividade no resguardo do que “realmente aconteceu”. Nesta concepção, o arquivo abarcaria tudo o que de importante aconteceu sem rasuras ou lacunas, ou seja, sem esquecimento. Assim, a desconstrução do conceito de arquivo sugere uma nova maneira de lidar com este suporte da memória coletiva. O ensaio de Derrida tem por finalidade apostar na potência virtual do arquivo, naquilo que o arquivo possui de lacuna, de sintomático e de descontínuo. Na ânsia de reter o todo disperso da destruição futura, o procedimento de arquivamento pode gerar sua própria anulação, no sentido de perder força significativa, quando o arquivo é somente acumulação sem promover sentidos novos. Para Derrida, se existe um mal de arquivo isso ocorre porque existe também um uma pulsão de arquivo. Dizendo de outra forma, é a consciência da finitude radical que gera o desejo de conservação e a lógica do arquivo – “[...] não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. (...) o mal de arquivo toca o mal radical” (DERRIDA, 2001, p. 32).

Talvez uma forma de cura possível para o “mal de arquivo”, no que se refere aos arquivos imagéticos do século XX, seja como fez Benjamin, enxergar na imagem fotográfica tanto passado quanto futuro, assinalando uma virtualidade da imagem, pois nem todos os seus sentidos são percebidos em sua própria temporalidade, muitas vezes é necessária a ação redentora do futuro, responsável por perceber os sonhos contidos ali no que poderia ter sido. Dessa maneira, o arquivo não se encontraria “morto”, mas, pelo contrário, possibilitaria uma nova abertura para as imagens acolhidas, a partir de novas associações. Pois se há algo sempre morrendo nas imagens, seus sentidos perdidos pela ação do tempo, tanto em termos materiais quanto simbólicos, há algo igualmente sempre nascendo. O gesto de apropriação de imagens recorrente na arte contemporânea parece indicar que de tempos em tempos devemos voltar às imagens. Pois algo se perde entre a

imagem da memória e a memória da imagem e depende de nós reavivarmos a tensão que constitui a vida das imagens, a qual se costura entre o jogo do lembrado e do esquecido.

Gostaríamos agora de iniciar nossa comparação entre Christian Boltanski e Rosângela Rennó com um famoso comentário de Benjamin do texto “Pequena história da fotografia” sobre a fotografia de Hill, de uma vendedora de peixes (Figura 02). Segue o comentário e a imagem:

“Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preservar-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na 'arte'” (BENJAMIN, 1986, p. 93)



2- David Octavius Hill, 1845

Christian Boltanski parece escutar o clamor da vendedora de peixes fotografada por Hill, deixando transparecer em sua obra sua angústia por não conseguir lhe dar seu nome. A verdade é que seu nome encontra-se perdido, a fotografia não lhe garantiu a permanência, não sabemos quem foi essa vendedora de peixes, se foi amada ou se amou, se sofreu ou fez sofrer. Para Boltanski, a fotografia tanto preserva quanto mata, pois

existe uma relação inextricável entre tempo e morte abordada em sua obra, em que o tempo sempre acaba por apagar o sentido das coisas. No entanto, seu trabalho não deixa de dizer respeito às vidas representadas nas fotografias coletadas para suas instalações, travando uma luta contra a perda de sentido, mas sabendo de antemão que esta é uma luta inglória.

Boltanski começou seu trabalho artístico por volta dos anos sessenta do século XX, sendo um pioneiro num tipo de obra que tem por intuito a desconstrução do grande inventário construído pela fotografia documental do século XX. Outra marca de seu trabalho encontra-se na vontade de transcender os lugares determinados para arte. Suas exposições freqüentemente saem do espaço do museu para ruas, igrejas, parques, achados e perdidos de metro e outros lugares. Boltanski afirma ser um pintor, mas um pintor que pinta com as ferramentas da pintura da segunda metade do século XX. É uma constante em sua obra a reutilização metafórica de objetos com caráter indiciário, com especial interesse por fotografias de anônimos e de roupas pertencentes a pessoas que não existem mais.

Descendente de uma família judia no pós-guerra em Paris, Boltanski teve acesso a uma memória de segunda mão da guerra. Ele não a viveu diretamente, mas as histórias que ouvia sobre ela, de pessoas que a viveram, moldou seu imaginário sobre o horror. Ele se considera como uma criança do Holocausto e seu trabalho de uma forma ou de outra sempre aborda esse tema, como na instalação “*Théâtre d’Ombres*”, de 1984, em que os fantasmas de nossa memória vêm nos assombrar sob a forma de caveiras que dançam a dança da morte. O século XX, com suas guerras e genocídios, aparece em sua obra como uma fonte inesgotável de assombramento, debruçando-se ele mais sobre o que chama de pequena memória. O trabalho intitulado “*Sans Soucis*” é fruto de uma compilação de fotografias achadas em um mercado de pulgas em Berlim, contendo imagens de oficiais da SS comemorando o natal, sorrindo com suas noivas e cercados por crianças. Talvez essas próprias crianças tenham crescido e descartado essa memória familiar que remetia ao nazismo, mas o que interessa, de fato, a Boltanski nesta obra é mostrar que pessoas normais cometem atos criminosos, que um agente da polícia nazista poderia abraçar seu filho de manhã e matar milhares de crianças à tarde.

Datas ligadas por fios, roupas espalhadas por salas, fotografias de crianças envoltas por velas e lâmpadas, olhos que nos miram na rua. O que estes restos de existência querem nos dizer? Boltanski não nos dá uma resposta definitiva. Seu procedimento consiste em recolhê-los, nos mais diferentes arquivos encontrados, e agrupá-los, sem os hierarquizar, no intuito de evidenciar a relação existente entre tempo e morte. O artista questiona a possibilidade de nós, espectadores de suas instalações, percebermos os sentidos contidos nesses vestígios. Boltanski estabelece uma relação ambígua com as fotografias e outros restos do passado que foram apropriados pelo seu gesto artístico. Sua presença se coloca para exacerbar sua ausência. O artista tem especial apresso por objetos que mantiveram uma relação de contigüidade física com as pessoas que os possuíram. Assim, os transforma em emblemas metonímicos, da parte que fala de um todo, mas como fragmentos da perda. Também se utiliza de simbolismos, como o uso de velas e lâmpadas, para aludir a vulnerabilidade da vida.

Para Agamben, assim como para Benjamin, as fotografias exigem algo de nós, o sujeito fotografado nos demanda que lhe demos um nome. Em seu ver:

“Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos” (AGAMBEN, 2007, p. 29).

Nesse sentido, Boltanski parece não cumprir a missão imposta pelas imagens. Para ele, quando não reconhecemos a pessoa fotografada, o que se passa é uma segunda morte. No entanto, sem seus nomes, elas permanecem como potências de nomes. O que não tem nome permanece como uma questão, como um nome que não perdemos no ato de nomear. No entanto, Boltanski lida também com a possibilidade de postergar um pouco mais essa segunda morte, pois as fotografias expostas sempre podem vir a ser reconhecidas.

Martin Heidegger fala que habitamos o mundo poeticamente. O ato poético pensado como construtor de mundos. Para que possuamos mundo é necessária sua fabulação, estamos constantemente produzindo mundo e concedendo-lhe sentido. Sem a produção de sentido, nos dispersaríamos no contínuo da natureza. Giorgio Agamben (2002), em “*Le visage*”, argumenta que todos os seres vivos se encontram no aberto, a

possibilidade infinita de significação, mas só o homem quer se apropriar dele, conferindo-lhe um sentido, sendo a linguagem o modo pelo qual o homem se apropria do aberto, dando-lhe um rosto. Dessa forma, revelar o rosto das coisas é o papel da linguagem. Os humanos criam mundo no interior de seu mundo, diferenciando-se dos animais, que interagem com o mundo no nível do afeto, sem lhe conferir um sentido. Quando lidamos com o aberto via linguagem nomeando algo, fechamos um pouco o aberto. No ato de nomeação reside um paradoxo, pois quando nomeamos algo perdemos este nome também. No entanto, ao produzirmos um nome, instauramos uma nova abertura, um novo mundo. Se nomeamos verdadeiramente, se há resquício do poético, este nome poderá ser nomeado novamente. A transformação da abertura em nomes se dá permeada de lutas que visam à separação das coisas de seus nomes. Este campo de batalhas pelo nome das coisas se chama História, diz Agamben.

Encontramos aqui uma cisão do gesto do artista do gesto do historiador, pois, como continua Agamben (2007, p. 29):

“Na mesma perspectiva, também penso que a exigência que nos interpela pelas fotografias nada tem de estético. Trata-se, antes, de uma exigência de redenção. A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”

Benjamin fala que todos os acontecimentos, mesmo os mais ordinários, requerem seu nome, sendo estes, os ordinários, até mais importantes para o historiador, pois os grandes acontecimentos já possuem seus nomes. Em Boltanski há um pessimismo em que o tempo vence o sentido, mas também o seu gesto não fecha as possibilidades das fotografias, elas permanecem em buscas de seus nomes como potências. A memória que Boltanski compõe é uma memória fragmentária da falta.

O procedimento da artista plástica Rosângela Rennó consiste na apropriação e resignificação de imagens de diversos tipos. Rennó já investiu sua atenção nas fotografias de casamentos adquiridas em Havana na série “Cerimônia do Adeus” e nas fotografias do Museu Penitenciário Paulista na série “Cicatriz” (ambas as séries fazem parte do projeto “O arquivo universal e outros arquivos). A artista investiga os ciclos de vida da imagem

fotográfica no que diz respeito ao tempo da tomada da imagem, do tempo da circulação, do tempo de armazenamento e do tempo de descarte. O que lhe interessa é a forma como a fotografia é investida de valor estético, sentimental, documental e de poder.

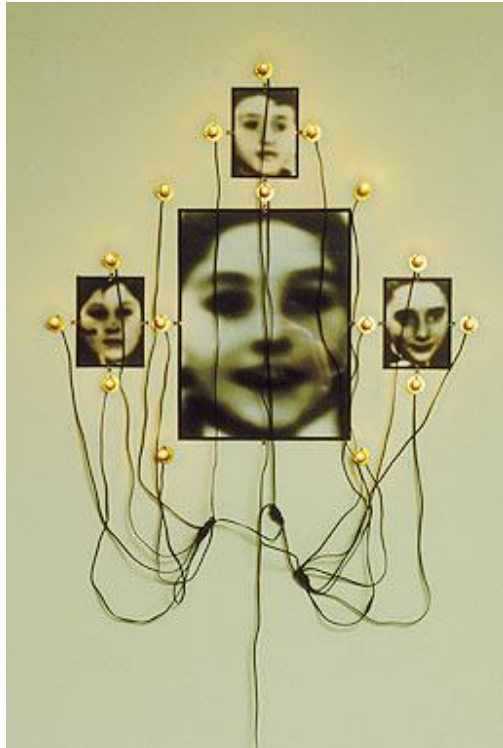
No projeto “Arquivo Universal”, composto de várias séries de instalações, vídeos e de apropriações com caráter escultório, Rennó investe na construção de imagens mentais que tem por pressuposto um questionamento de nosso acervo imagético. Não precisaríamos ver as imagens mencionadas, como algumas séries sugerem, para construí-las mentalmente, pois há um forte predomínio de imagens clichês em nosso universo visual. A artista demonstra ainda como num mundo saturado de imagens podemos dar novos sentidos para as imagens já existentes ao descontextualizá-las para se obter novos sentidos.

Na exposição “A última foto”, Rennó propõe uma reflexão acerca das transformações trazidas pela introdução do digital no ato fotográfico e em sua divulgação, questionando “a morte anunciada da fotografia analógica na atual era digital”. A artista convidou 43 fotógrafos para produzir imagens do Cristo Redentor com câmeras analógicas de diversos formatos. Após o registro e edição, conjuntamente com seus autores, as fotografias foram expostas como dípticos, contendo as câmeras lacradas, câmeras que não serão mais utilizadas, e suas imagens. A exposição cobriu das câmeras de chapa 9 x 12 do início do século XX até câmeras reflex de 35 mm da década de 1980. Uma pergunta que fica é se serão possíveis as imagens dessas câmeras na era digital, se o apego à tecnologia do analógico é uma questão sentimental ou imagética.

Com a obra “Menos valia”, exposta em 2010 na 29ª bienal de São Paulo, Rennó nos fala de como a fotografia vai perdendo valor simbólico e sentimental ao longo de sua existência, migrando do álbum de família para o mercado de pulgas. A instalação reunia 73 objetos comprados em mercados de pulgas em diversos países, contendo junto, como parte constitutiva da obra, o valor pago pelas imagens e máquinas fotográficas em exposição. Esta obra nos confronta com o objeto fotográfico que, a despeito de ter sido possivelmente o bem mais precioso de determinado grupo familiar, aquele que recorrentemente se perguntados a respeito da iminência de um incêndio em nossas casas queremos primeiro salvar, encontra-se agora a ‘preço de banana’ para quem se dispuser a adquiri-lo. Este trabalho de Rennó atualiza o que Barthes fez em teoria, ao não mostrar a

foto de sua mãe. Assim como Barthes soubera, a foto de sua mãe criança, como as fotografias adquiridas por Rennó que compõem a obra “Menos valia”, só guarda, para o resto dos espectadores, que não seu filho, valor acerca de seu *studium*, o *punctum* de intensidade, que mostra o tempo, fica como que adormecido, sem o olhar correspondente do ser amado.

Rennó foi bastante influenciada pelo trabalho pioneiro de Boltanski de desconstrução do grande inventário da fotografia documental do século XX, mas seu trabalho propõe muito mais uma metalinguagem do meio fotográfico do que o de Boltanski. Como já foi dito, sua obra tem por temática os ciclos da imagem, não a vida representada nela. Enquanto Boltanski faz uso de velas e lâmpadas que tanto aludem à vulnerabilidade da vida quanto de fato iluminam os rostos nas fotografias (Figura 03), Rennó, por muitas vezes, ao se apropriar de fotografias, promove um apagamento das pessoas fotografadas, ou escurecendo imagens, ou lacrando álbuns inteiros que foram descartados e achados por ela em mercados de pulgas. Assim, percebemos duas formas diferentes de lidar com a questão sobre o destino das imagens. Em Boltanski, há um prolongamento da luta pelo sentido, ao passo que Rennó antecipa a perda de sentido das imagens, como na série vermelha (Figura 04).



3- Cristian Boltanski, Monument d` Odessa, 1989



4- Rosângela Rennó, Série vermelha (Militares), 1998/1999

3 FOTOGRAFIA MODERNA E SENTIDO

“- O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo” Jorge Luis Borges

Borges (1972), no conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, propõe uma temporalidade construída a partir de tramas, com séries de tempo que divergem, convergem e se bifurcam. Como o tempo está sempre a se bifurcar em inumeráveis futuros, ele deve necessariamente se bifurcar em inumeráveis passados, gerando uma luta por significação. Tal luta, por sua vez, gera um sentido móvel, em que, dependendo do momento em que se esteja, podemos encontrar um amigo ou um inimigo num mesmo ser. O labirinto, tema caro a Borges, nunca se realiza plenamente no espaço. Seu labirinto é composto de tempo, e, por isso mesmo, infinito, contendo uma multiplicidade de possibilidades e de associações entre passado e futuro. Partindo da concepção labiríntica do tempo, podemos entender o processo de significação, tema que perpassa o presente capítulo, como uma luta contra o tempo, no sentido de que qualquer forma de identidade que o sentido venha a gerar acaba por ser sempre questionada e esgarçada pelo tempo.

Deleuze (2009), em “Lógica do sentido”, aproxima sua teoria do sentido com os paradoxos do tempo, fazendo do sentido e sua relação com o paradoxo o cerne do acontecimento. Em sua concepção, o sentido estabelece relações particulares com o não-senso, justamente por entender o sentido como uma entidade não existente. É neste livro que o filósofo, para abordar os paradoxos do sentido, recorre à obra de Lewis Carroll e à filosofia dos Estóicos. Estes foram convocados por terem sido os iniciadores de uma nova imagem do pensamento que se contrapunha à imagem do pensamento proposta pelos pré-socráticos e por Platão. Deleuze afirma que o devir tem por propriedade o ‘furta-se ao presente’, e, uma vez que se furta ao presente, o devir puxa e avança na direção do passado e do futuro ao mesmo tempo. Em sua argumentação em prol do paradoxo, Deleuze (2009, p. 1) recorre à imagem de Alice que não cresce sem ficar menor:

“Quando digo ‘Alice cresce’, quero dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora. Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se *torna* um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo

tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos”

A afirmação dos dois sentidos do devir é a própria constituição do paradoxo, que se diferencia do bom senso, o qual, ao afirmar um sentido determinável em uma direção apenas, deve satisfação à coerência. Mas quem disse que a vida é coerente? O entendimento do devir como o que escapa ao presente faz coincidir o tempo com o instante, com o “não mais” e o “ainda não”. O passado como um presente que não é mais e o futuro como um presente que ainda não é. O que resulta deste puro devir, que tem por propriedade fazer o tempo se bifurcar nos dois sentidos ao mesmo tempo, sendo por isso mesmo o seu cerne a constituição do paradoxo, é a produção de uma identidade infinita. É a linguagem que fixa os limites do sentido, mas é ela também que os ultrapassa. A identidade infinita tem por característica a perda do nome próprio. Deleuze nos lembra que a manutenção do nome próprio é garantida pela permanência de um saber. Os nomes próprios são paradas da linguagem, caracterizadas pelos substantivos e adjetivos. No entanto, os verbos são os desestabilizadores dessas paradas lingüísticas. Os verbos são como o puro devir, retirando a linguagem de seu repouso e deslizando-a nos acontecimentos. Portanto, o paradoxo é tanto o que destrói o bom senso e seu sentido único, quanto o que destrói o senso comum, com suas identidades fixas. A linguagem é uma forma de dominação do devir.

Deleuze, ao recuperar o pensamento estóico, recusa uma leitura do tempo que invista numa dimensão sucessiva e tripartida em passado, presente e futuro, apostando em duas leituras simultâneas do tempo, em que: “Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente” (DELEUZE, 2009, p. 6). Os Estóicos promoveram uma reversão do platonismo, ao descobrirem os efeitos de superfície. Tudo se dá na superfície como devir – ilimitado, o qual se apresenta como acontecimento. Para os Estóicos, o ser deveria ser mergulhado no tempo, partindo de uma refundição da idéia de tempo. O tempo, que surge com esta redefinição de sua natureza, passa a ser concebido como o incorporal, tendo necessidade de um corpo ou de agente para atualizar-se no acontecimento ⁷.

⁷ Ver: PELBART, Peter. *O tempo não – reconciliado*. SP: Perspectiva, 2007. O autor nos lembra que a utilização do conceito de tempo Estóico feita por Deleuze é pontual e não pretende a um estudo abrangente.

Infinidamente divisível, o acontecimento está simultaneamente sempre se abrindo ao que acaba de passar e ao que passará ainda. O acontecimento é uma mescla de devir e de linguagem. Assim, o paradoxo é a própria destruição da profundidade em benefício da superfície – “Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele” (DELEUZE, 2009, p. 11). Os acontecimentos estabelecem um jogo com a linguagem. O que acontece demanda sentido, na medida em que deve ser querido e encarnado. O que vale do acontecimento é o que podemos nos apropriar como sentido, sendo, na verdade, muito mais potência de acontecimento. Há algo próprio do acontecimento – o incorpóreo – que nunca se efetua plenamente. A morte é o horizonte de todo acontecimento, uma vez que o seu acontecimento beira a plenitude. O que os Estóicos operaram, na visão de Deleuze, foi uma cisão radical da relação causal.

Outra inspiração constante de Deleuze é Nietzsche. Para Nietzsche, o sentido, como causa, promove uma dominação simbólica do acaso, fazendo com que o que não dependeu de nós passe a ter dependido. Para Nietzsche, é o presente que causa o passado, uma vez que é do presente que damos sentido ao passado. O filósofo, na época em que o tempo histórico passou a ser concebido como uma reta que vai do começo ao fim do tempo, como uma linha reta e causal, recupera uma concepção arcaica do tempo, com a imagem do círculo, colocando a circulação temporal como infinita. Estamos falando de seu conceito do eterno retorno, o qual propõe uma temporalidade circular em que tudo retorna porque tudo já foi. O instante é decisivo para a compreensão do eterno retorno, pois o instante assume o lugar do portal que se abre para duas eternidades ao mesmo tempo, a do passado e a do futuro. O tempo do eterno retorno é o tempo do eterno vir a ser do que revém.

A fotografia é portadora dos signos do paradoxo do tempo, encenando o paradoxo do tempo e do sentido na matéria mesma de que se constitui, uma vez que sua corporeidade é marcada por temporalidades múltiplas. A fotografia se materializa como um campo de tensão, em que forças conflitantes, tais como do próximo e do distante, do movimento e da fixidez, do atual e do virtual, do contínuo e do descontínuo, não são

Esse é um recurso típico do filósofo que sempre se apropria somente o que lhe interessava de determinado pensamento filosófico para a formulação dos seus conceitos – “gerando filhos monstruosos”.

apaziguadas. A fotografia é sempre a mesma e está sempre a mudar. Ela promove um curto circuito temporal, para usar a expressão de Barthes, que nos expõe o “isto é” e “isto não é mais” ao mesmo tempo. A fotografia estabelece uma relação complexa entre os tempos, pois se podemos encontrar algum resquício do passado na imagem que se apresenta diante de nós, esse passado só pode sobreviver em seu corpo imagético enquanto abertura para o futuro.

Como vimos no capítulo anterior, a fotografia surge como uma presença que marca uma ausência. Ela é uma película, um resto que perdura de nossa experiência no mundo. A fotografia, como toda imagem, possui uma relação com o tempo e com a morte, sendo uma resposta ao fluxo temporal em que estamos inseridos. Por isso é que falamos em nosso primeiro capítulo de um sacrifício de si em prol da imagem, de um sentido, talvez. A fotografia moderna do instantâneo fotográfico, como se verá neste capítulo, trouxe a promessa de interrupção do tempo, intensificando-o, mas, como qualquer outro ser, a fotografia vive no tempo e, portanto, não se encontra livre de suas tramas. Vimos também como Christian Boltanski constrói sua obra a partir da apreensão da fotografia do anônimo, uma fotografia sobrevivente, aquela que, a despeito de seu próprio destino, de sua direção ao descarte (toda fotografia não é sobrevivente de alguma catástrofe?), sobrevive, passando a se assumir como um rosto que perdeu seu nome próprio. Vimos ainda como há um jogo entre a imagem da memória e a memória da imagem, que faz com que nem mesmo as imagens célebres estejam salvas. Essas são preocupações que perpassam o campo artístico contemporâneo que se mostra sensível para o fato de que, desde o surgimento da família das imagens técnicas a partir do advento fotográfico, temos cada vez mais nos tornado, em vários sentidos, nós mesmos, imagem.

Nossa transformação em imagem dependeu, em grande medida, do desenvolvimento do meio fotográfico, sendo a fotografia a primeira imagem mecânica revolucionária, a inauguradora da família das imagens técnicas. Nesse percurso, a constituição da fotografia documental, que passa a ser hegemônica no meio por volta da década de 30 do século XX, tem uma enorme importância para a construção do nosso

universo imagético e para a percepção, presente hoje na arte e no meio social, do mundo e de nós como uma imagem em potencial.

Com o intuito de melhor compreender esse universo imagético, a proposta deste capítulo consiste em estudar como a institucionalização da fotografia documental e instantânea se deu em relação com a temporalidade moderna e sua ênfase na passagem temporal, percebendo-se como a produção de sentido então estava relacionada com um de-fora da imagem (era de mundo que se falava) em meio à inexorável passagem do tempo, poderíamos dizer, através de uma luta por sentido na convergência temporal do instante. Partimos do pressuposto de que o estudo da institucionalização do instantâneo fotográfico no século XX deva levar em conta sua relação com a experiência temporal moderna delineada a partir do século XIX. O século XIX viu surgir a disciplina da história e a fotografia, ambas embaladas pelo que se convencionou chamar de modernidade epistemológica, que põe em cena uma mudança da percepção do tempo, convocando os sentidos do corpo, com toda a sua instabilidade, para a produção do conhecimento sobre o mundo. A luta mencionada pelo sentido do mundo no meio fotográfico moderno possuía um desejo de memória e se relacionava com a questão da verdade e do documento. A promessa moderna de se produzir um sentido de mundo, que pudesse ser resguardado pela memória imagética que surgia junto com a fotografia, tinha na temporalidade do instante apostada todas as suas fichas.

O capítulo se divide em três partes. Primeiro, propomos um mapeamento das questões mais relevantes para a experiência temporal moderna, ou seja, estudaremos a crise da representação, o florescimento da disciplina da história moderna e a modernidade epistemológica. Depois investigaremos como o desejo por um instante intenso e privilegiado estava presente na cultura moderna, mesmo antes da consolidação do instantâneo fotográfico. Para encerrar o capítulo, estudaremos mais detidamente o desenvolvimento da fotografia documental no século XX.

3.1 CRISE DA REPRESENTAÇÃO, MODERNIDADE EPISTEMOLÓGICA E HISTÓRIA

“Ver supõe a distância, a decisão separadora (...). Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro.” Maurice Blanchot

“*What you can see
You can photograph*”⁸

A Modernidade epistemológica é localizada na primeira metade do século XIX, por autores como Jonathan Crary e Gumbrecht, com a constituição da visão subjetiva. Crary (1995), em *Techniques of the Observer*, parte de uma análise transversal, cruzando discursos fisiológicos, filosóficos, artísticos, além do exame de práticas, técnicas e instituições de modelização do observador (um efeito da construção histórica de um novo tipo de sujeito), para contextualizar o papel da visão e sua conexão com o processo de subjetivação na modernidade. Crary prefere o termo observador a espectador, pois o primeiro pressupõe um conhecimento do sistema de convenções e limitações do que está a ver, distanciando-se da idéia de passividade perante um espetáculo. Foucault (1999, p. 16) explicita que:

“Os códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas – fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar.”

Sua metodologia leva em consideração a influência das novas tecnologias na subjetividade moderna, bem como a do cotidiano urbano e sua demanda por novas experiências perceptivas. A metrópole passa a ser o palco dessa nova relação com o mundo, um espaço com novos estímulos, em que a questão da velocidade e do choque se coloca na transformação das subjetividades.

O argumento de Crary(1992) é o de que o modernismo visual tomou forma em um já reconfigurado campo de técnicas e discursos sobre a visualidade e sobre o observador. A constituição da visão subjetiva entre 1810 e 1840 possibilitou as experimentações do

⁸ Propaganda da Ermanox de 1928 in: NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: the museum of modern art, 1982. pág. 219. Câmeras mais leves como a Ermanox e a Leica propiciaram uma exploração imagética do mundo sem precedentes.

modernismo visual. Ele estuda como a visão foi discutida, controlada e encarnada na cultura, nos discursos filosóficos e nas práticas sociais no limiar da modernidade. Mais do que uma mudança na aparência das imagens artísticas e das convenções representacionais, a ruptura com o modelo clássico se insere numa reconfiguração do campo epistemológico, marcando uma crise do regime visual ocidental.

A visualidade clássica, baseada no modelo da câmera obscura, pressupunha a posição privilegiada de um observador perante o mundo exterior. Nesse paradigma, o eu era entendido como uma interioridade reflexiva e representacional segregada do mundo pré-dado. O processo de subjetivação no século XIX se diferencia daquele observado nos séculos XVII e XVIII, rompendo com o pressuposto de uma visão passiva e objetiva que gerava um conhecimento seguro sobre o mundo. A reconfiguração do observador no oitocentos se delineou a partir de uma experiência visual mais abstrata, móvel e mutante, em que o conhecimento objetivo do mundo é questionado e a verdade da visão passa a residir na materialidade de um corpo no aqui e agora da história, colocando em xeque a dicotomia clássica entre interior e exterior.

A crise epistemológica que se desenvolve com a constituição da visão subjetiva tem suas bases na noção de que nossas sensações dependem menos de estímulos exteriores do que da elaboração de nossos sentidos. No momento em que o corpo passa a ter um papel importante nos discursos a cerca da visão e da produção do conhecimento, ele põe em colapso o modelo clássico de visualidade. A visão deixa de ser entendida como impressão do mundo visível para se perceber como ela inclui também memória, afeto e processo mental. É nesse contexto que surge um número significativo de próteses para a visão, no intuito de ajustar e adequar a visão subjetiva ao mundo moderno, num ver mais e melhor do que a olho nu.

Assim, a fotografia surge como um sintoma deste campo epistemológico em crise da primeira metade do século XIX. Crary dialoga com Deleuze no sentido de pensar as máquinas e ferramentas como sociais antes que tecnológicas. O que conta são os agenciamentos coletivos de subjetivação possibilitados por elas. O desejo é sempre anterior à técnica. Para Crary, a fotografia pode apresentar algumas similaridades aparentes com tipos anteriores de imagens, como a pintura perspectivada e desenhos feitos com a ajuda da câmera obscura, mas a grande ruptura epistemológica, da qual a

fotografia faz parte, torna tais similaridades irrelevantes. Ao longo de sua análise, Crary demonstra como a própria câmera obscura permanece, mas seus usos e funções se alteram, tendo como exemplo o estudo das cores de Goethe de 1810, em que o pesquisador se vira de costas para a imagem invertida do interior da câmera obscura e se volta para o orifício de entrada da luz para estudar os efeitos no corpo da pós – imagem.

Alguns autores, entre os quais Certeau e Gumbrecht, afirmam que o problema da comunicação começa com a virada para a época moderna, quando o homem deixa de ouvir Deus e passa ele próprio a falar. O saber deixa de girar em torno da verdade revelada e passa a se configurar a partir da investigação da verdade no mundo. O homem começa a se perceber como sujeito do conhecimento.

Gumbrecht (1998), no livro “Modernização dos sentidos”, emprega uma metodologia que enfatiza tanto as discontinuidades quanto as continuidades do processo histórico que constitui o que chama de “cascatas de modernidade”. A preocupação que norteia o texto de Gumbrecht é a de entender a nossa atualidade a partir de seu lugar em tal cascata. O autor delimita quatro momentos importantes no processo de modernização, quais sejam, o início da modernidade, modernidade epistemológica, baixa modernidade e pós-modernidade.

Gumbrecht destaca que no início da modernidade, representado metonimicamente pela invenção da imprensa e pela descoberta do novo mundo, temos o desenhar do tipo ocidental de subjetividade, marcado pela relação entre observador e objeto e pelo papel da produção do conhecimento. Com a cultura do renascimento, temos a emergência do observador de primeira ordem. Esse observador se percebe como excêntrico ao mundo. A relação que se estabelece, por um lado, é a do eixo horizontal entre sujeito/objeto e por outro lado um movimento vertical em direção à interpretação dos objetos do mundo. Como coloca Gumbrecht (1998, p. 12):

“Penetrando o mundo dos objetos como uma superfície, decifrando seus elementos como significantes e dispensando-os como pura materialidade assim que lhes é atribuído um sentido, o sujeito crê atingir a profundidade espiritual do significado, a verdade última do mundo.”

Nessa configuração em torno do observador de primeira ordem temos uma crença na objetividade do conhecimento. A investigação do sujeito do conhecimento é pelo

conteúdo, entendido como primordial. Na modernidade, o enunciado é mais importante do que a enunciação.

Certeau (2006) ressalta a importância do deslocamento da idéia de verdade, que se opera na Europa ocidental entre os séculos XVI e XVIII, fazendo emergir o papel da escrita em confronto com a oralidade dos povos do novo mundo. A escrita passa a cumprir o papel antes exercido por Deus. A escrita é caracterizada por uma representação conceitual que pretende explicar o mundo e, na medida em que o explica, o domina. A escrita, portanto, produz um saber, um espaço, uma posição e um poder.

A escrita introduziu a possibilidade de produção de mensagens descontextualizadas de seus territórios e de sua temporalidade. Com a escrita, os atores da comunicação não mais participam do mesmo contexto de emissão da mensagem. Essa característica incorporada pela cultura gerará a noção de universalidade de um instrumento de representação capaz de reter o passado e de superar a distância.

O Ocidente, munido da escrita na relação entre sujeito e objeto, passa a se auto-proclamar o responsável por traduzir o outro num discurso marcado por um saber/poder. Para Certeau, a própria estrutura da cultura ocidental moderna é articulada a partir de uma inteligibilidade que se instaura numa relação de tradução do outro – o passado, o selvagem, a criança, o louco entre tantos. O autor aponta, portanto, uma problemática em torno de um sujeito que possui um saber/poder e um objeto a ser decodificado.

No Ocidente, até o limiar do século XVIII, a verdade da representação residia no próprio enunciado, no seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação e sua referência (FOUCAULT, 1996). No entanto, como aponta Gumbrecht, a própria constituição da hermenêutica, subdisciplina filosófica que visa à interpretação dos significados dos textos, parte do pressuposto de que os significantes (superfície material) são deficientes no que concerne à obtenção da expressão da verdade do significado (profundidade espiritual). Dessa forma, observa-se um questionamento da referência e do sentido, caracterizando-se pela crise da representabilidade.

Gumbrecht, ao analisar a modernidade epistemológica, situada no início do século XIX, fala do novo observador de segunda ordem que acompanha a crise de representabilidade. Esse novo observador se observa no momento mesmo em que observa o mundo, gerando um tipo de observação subjetiva e auto-reflexiva. Com essa nova

observação, a objetividade do conhecimento passa a ser posta em dúvida, uma vez que o conteúdo da representação dependerá do lugar do observador. O autor expõe que:

“pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um ‘mundo real’ existente - cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras. Este é o problema que Foucault denomina ‘a crise da representabilidade’”.(GUMBRECH , 1998, p. 14)

O que está em jogo, com a crise da representabilidade, é a noção da precariedade da escrita e das representações em geral, de que a realidade não cabe na escrita, pois esta não garante a apreensão neutra e objetiva do real. Dessa forma, as próprias superfícies materiais do mundo passam a entrar em processo de reavaliação. Outro aspecto que podemos salientar, diz respeito à temporalização, à concepção de tempo, que passa a figurar com a crise da representabilidade. No século XIX temos uma virada em direção a uma historicização e a uma narrativização de tudo o que há. A estrutura epistemológica que se apresenta neste momento começa a explicar as coisas existentes numa perspectiva evolutiva. Tais explicações são centradas numa lógica de causa e efeito. É nesse século, como afirma Gumbrecht, que encontramos a construção da idéia de tempo histórico, agente absoluto de mudança, promovendo uma modalização temporal bastante acelerada.

Na articulação da mudança que o conhecimento sofreu na virada do século XIX, em que o saber deixa de ser entendido como objetivo, as representações passam a se organizar a partir de descrições em linha progressiva, evolutiva e vetorial. A experiência do tempo como relatividade entra em pauta. O presente passa a ser entendido como relativo ao passado, bem como aquele intervalo de tempo extremamente curto que precede ao futuro. A partir dessa nova experiência temporal, o presente passa a ser encurtado, ao mesmo tempo em que o futuro começa a ser alargado. Na modernidade oitocentista, o tempo requerido começa a ser o futuro, lugar a ser construído, cheio de expectativas utópicas.

No século XIX, momento de uma aceleração pautada pelo progresso, a subjetividade ganhou uma espessura temporal. O que estava em jogo era um projeto de futuro para romper com o passado e criar algo novo e diferente do presente. Além da

aceleração proposta pelo capitalismo (criação contínua de novas necessidades), a visão passou a ser entendida como produto de um corpo vivo no ‘aqui e agora’ histórico. A reconfiguração do observador foi marcada pela introdução da temporalidade como elemento primordial da cognição e da percepção. O conteúdo da observação passou a ser entendido como dependente da posição particular do observador, criando uma profusão de possibilidades representacionais. A experiência visual, portanto, foi pensada como um desdobramento temporal no interior de fluxos que demandavam regimes de adaptação e gradações de atenção.

A fotografia veio responder a uma demanda por uma imagem fixa que suspendesse a inexorável passagem do tempo e revelasse o real. Mesmo com todas as descobertas necessárias para sua criação, integrando o rol de conhecimento humano há pelo menos um século, ela só surgiu de forma pulverizada na primeira metade do século XIX no ocidente, quando houve o desejo de congelar o momento de forma “realista”. Como coloca Cláudia Linhares (2006): “O advento da fotografia integra, como nenhum outro instrumento óptico, o empenho científico, localizado por Crary na primeira metade do século, em controlar, disciplinar, adequar, ajustar a visão subjetiva ao mundo moderno”⁹.

Concomitante à constituição da visão subjetiva, houve um enorme interesse acerca do funcionamento do olho e de como este percebia a natureza. Tal interesse apresenta-se tanto nas pinturas de William Turner quanto nas impressionistas. A fotografia naturalista preocupa-se igualmente com o modo pelo qual a visão se dá. São representações que valorizam o corpo e os órgãos dos sentidos, especialmente o olho. Essa característica, impressões diretas e instantâneas da natureza, compôs o efeito de realidade e de real no contexto do século XIX e no século XX formará as bases do discurso legitimador da fotografia moderna como um *vero ícone* (como veremos mais adiante).

O século XIX viu a emergência de antigos recalcados no campo epistemológico ocidental, a saber, o tempo, o movimento e o corpo, voltarem como questão para a produção do conhecimento. Nesse movimento é que a história surge como autoridade

⁹ SANZ, Cláudia Linhares. “Advento fotográfico: marca epistemológica da temporalidade moderna”. In: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2006 / Estado e Comunicação, Brasília – D F.

explicativa do todo existente no século XIX, em decorrência do movimento da filosofia moderna que deslocou a questão metafísica do “o que isto é?” para a questão histórica do “como veio a ser?”.

Em “A ordem do discurso”, Foucault (1996) destaca a mudança sofrida pelo discurso da verdade na antigüidade grega. A verdade do poeta grego residia no que era seu discurso, ato ritualizado de enunciação. A verdade do filósofo grego residia no próprio enunciado, no seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação e sua referência. Na antigüidade clássica, o filósofo ganhou a disputa em torno do discurso da verdade, que passou a buscar a essência do mundo – o fundamento. Dessa forma, o real suportava o sentido da verdade. A filosofia clássica, inaugurada pelos gregos como autora do discurso da verdade, investigava o ser, o universal abstrato contido no particular imanente. Uma filosofia ontológica preocupada com as causas do que essencialmente é. Na história da filosofia tudo o que podia desviar da questão da identidade do ser foi excluído – tempo, espaço, linguagem, ou seja, toda a variação.

A partir do século XVII, a filosofia moderna promoveu um deslocamento da dimensão ontológica, em que se trata do ser, para uma dimensão epistemológica, em que se trata do conhecimento. Nesse momento, o sentido da verdade passa a se ancorar no sujeito do conhecimento. O real, na sua essencialidade, não pode ser conhecido. Descartes começa o movimento de descrença do conhecimento do real. O que se pode conhecer é o objeto do conhecimento determinado pelo método. Kant foi o filósofo que limitou o campo da metafísica. Ele trouxe a questão de que não conhecemos as coisas em si, só o fenômeno que se dá em um tempo e espaço e que passa por nossa subjetividade. Kant representa a passagem de uma filosofia do infinito para uma da finitude, do ponto de vista de Deus para o ponto de vista do homem. Nietzsche encarna o papel de filósofo do homem, afirmando que o que existe é o devir e rompendo com a dicotomia proposta por Platão que opunha o ser e o devir. Para Nietzsche, só há o devir, o ser se afirma no tempo.

O século XIX e o século XX viveram a crise da representação. Com a morte de Deus, não se busca mais uma compreensão a partir de uma presença, e sim a partir de uma investigação pela origem. É o tempo da irreversibilidade temporal em que as coisas passam a ser explicadas como em processo. No século XIX, a história faz-se em

linguagem para falar a verdade, mas a verdade passa a ser uma relatividade, perdendo com isso o que até então era o seu trunfo – sua natureza absoluta. Ela é uma forma de dar sentido ao mundo que leva em consideração nossa historicidade. Temos historicidade quando há consciência histórica, consciência de que vivemos no tempo e no espaço, na duração.

O que a história traz de forma avassaladora para o pensamento ocidental é a questão do tempo. Assim, a história tem que dar conta de uma ontologia que lida com a mudança das coisas e da anulação dos seres. Hegel recupera algo de Heráclito quando coloca que a permanência do mundo está em sua impermanência. A consciência histórica moderna aponta a mudança constante da existência humana. Mais do que filosofar sobre o tempo, a história filosofa “com” o tempo, no interior de seu próprio devir.

Hannah Arendt (2007), no prefácio do livro “Entre o passado e o futuro”, a partir de uma parábola de Kafka, cria uma bela imagem deste deslocamento mencionado anteriormente. Na parábola kafkaniana “Ele” – o homem – luta por seu território, o presente, contra as forças do passado e do futuro, encontrando-se na lacuna destas. Ele almeja o momento em que conseguirá sair da linha de combate para conseguir instaurar um ato de pensamento. Esta alegoria pode ser associada à história do pensamento ocidental, que, tradicionalmente, com a metafísica, propôs uma saída do tempo como condição racional. No entanto, a partir do século XIX o pensamento terá que se instaurar na linha de combate, no tempo e contra o tempo, pois é somente com a entrada do homem no tempo que este se parte em passado, presente e futuro. É a partir da consciência temporal em nossa constituição que as forças do passado e do futuro agem sobre o homem.

Arendt, ao analisar comparativamente o conceito antigo e moderno de história, afirma que, tanto um como outro, relacionam-se com o conceito de natureza experimentado por ambos. A visão da história depende de nossa relação com o mundo, como nos entendemos no que nos circunda. O denominador comum na antigüidade da relação entre história e natureza foi a idéia de imortalidade, ao tempo em que o moderno se desenhou em torno da idéia de processo. Na modernidade, passamos a descrever tanto a natureza quanto o movimento histórico como constituídos por processos. O processo pressupõe que devemos olhar para as ações humanas no tempo, conferindo-lhes uma

totalidade, que vem sempre depois dos fatos transcorridos, pois iniciamos processos, mas não os concluímos, trazendo, portanto, a noção de imprevisibilidade.

A noção de totalidade não estava presente na concepção antiga de história, uma vez que o que importava era salvar do esquecimento o extraordinário, o que irrompe da continuidade dos feitos humanos como fatos isolados. Só na antiguidade tardia é que estes fatos isolados foram englobados em movimentos circulares. O aspecto trágico da cultura grega se manifestava no paradoxo de conciliar o humano e mortal com o que verdadeiramente contava para tal cultura, o ser da natureza, o imortal. Duas formas antagônicas de se lidar com o paradoxo se apresentaram - de um lado, os poetas e historiadores, e do outro, o filósofo. Para o filósofo, imortalizar significava pôr o pensamento em contato com as coisas imortais e não humanas fora do tempo, e, portanto, repudiando a noção de feito heróico e grandioso, cara ao poeta e ao historiador.

O conceito moderno de história surge num momento de crise do conhecimento, quando passamos a questionar a relação direta com a realidade. A crise moderna do conhecimento objetivo foi calcada na compreensão de que só apreendemos o mundo via nossos sentidos, porém nossas sensações nos enganam, conformando a crise de representabilidade. O conhecimento do mundo é vetado ao homem, uma vez que ele não o criou. O homem passa então a se debruçar sobre os processos históricos, pois estes ele criou. No entanto, com a tecnologia, há um complicador entre a relação do que é natural e do que é artefato, pois ela passa a agir sobre a natureza, criando também processos.

Com a idéia moderna de processo, o conceito moderno de história se distingue radicalmente do antigo, ao enfatizar o geral em detrimento do particular. Para Heródoto, a coisa que descrevia trazia em si as chaves de seu entendimento, o feito extraordinário era evidente por si mesmo. O particular não necessitava de que o geral lhe conferisse um sentido e uma significação. Hannah Arendt é extremamente crítica da concepção moderna de história com ênfase no processo, pois este sinaliza para uma atitude contemplativa, sem valorizar a ação.

Dentre outras coisas, Nietzsche também foi um crítico do conhecimento histórico que se voltava para o processo. Tal crítica se insere na filosofia de Nietzsche que tem por intuito a afirmação da vida em sua inteireza. Nietzsche, em “Crepúsculo dos deuses”, livro em que se propõe filosofar a golpes de martelo, ou seja, seu olhar para a história da

filosofia possui uma dimensão de destruição, vê na história da metafísica - diga-se, da parte vencedora da história da metafísica - a história de um repúdio da vida em prol de uma ficção em torno do ser. Assim, em nome do ser, teria ficado de fora do pensamento filosófico ocidental tudo o que não era belo, justo e verdadeiro; como também toda forma de variação. Na história da filosofia, tudo o que podia desviar da questão da identidade do ser foi excluído – tempo, espaço, linguagem etc. O que a história da filosofia costurou foi o conceito de verdade associado à adequação. No entanto, o modelo da verdade como adequação não é o único possível, não o foi no passado e não tem necessidade de ser no futuro. Marcio Tavares d’Amaral nos lembra do que foi perdido no processo da montagem da verdade como adequação:

“[...] o mito, a poesia, a adivinhação, o dissenso, o acaso, a oportunidade, a duração, a errância. São possibilidades humanas sacrificadas à Adequação: são possibilidades inadequadas à Verdade. Foram sacrificadas no nível próprio da elaboração das máquinas de saber-poder, dos sistemas de pensamento.”
(D’AMARAL, 2004, p. 168)

A solução encontrada por Nietzsche para contrapor a metafísica foi a de recorrer à arte para não sucumbir à verdade. A arte não como fruição e contemplação das obras, mas como potência criadora, a qual conjuga o espírito de Dionísio e de Apolo. Para Nietzsche, a filosofia e também a ciência ao negarem a arte negam parte da vida. Os véus, ilusões e aparências que conformam à arte são inerentes à vida. Sua filosofia trágica busca uma valorização da vida em toda sua potência, sem que seja necessária a exclusão da aparência, da imagem ou da arte. O salto originário de Nietzsche em direção à experiência trágica Grega tinha por intuito trazer de volta a tensão de Dionísio, o extravasamento, e de Apolo, a medida. A história da filosofia como uma disciplina que investigava a verdade do ser, inaugurada por Platão, que optou por Parmênides em detrimento de Heráclito, foi guiada pela razão, reprimindo os sentidos do corpo e tudo o mais que não coubesse no ser. Dessa forma, a metafísica promoveu um esvaziamento da vida em sua fabulação do ser. Nietzsche estuda o trágico Grego por reconhecer a possibilidade em seu presente de renascimento do espírito trágico em decorrência da crise epistemológica que molda a Modernidade. O que atravessa o projeto nietzscheano em torno do trágico é a idéia segundo a qual toda história é escrita num momento perigo.

Nietzsche foi o filósofo do século XIX que criticou o historicismo e a valorização da supra-história, afirmando que o esquecimento era importante também, pois quando lembramos tudo não distinguimos mais o que verdadeiramente deva ser lembrado. No livro “Segunda consideração intempestiva”, o filósofo levanta a questão sobre em que medida a história serve à vida. Sua tese é a de que a história só serve à vida quando eleva sua potência. Existem três tipos de história, quais sejam: a monumental, a conservadora e a crítica. Resumidamente, a história monumental lida com os grandes momentos históricos, a narração dos grandes eventos. O risco que tal modo de história pode gerar é a da veneração ao passado, recuperando somente o que foi bom dele. A experiência da veneração diminui a potência da vida que deve se submeter ao passado. Com a história conservadora, o problema se encontra na repetição. A visão de tempo que perpassa tal história é a do presente como efeito do passado, sendo uma repetição mecânica do passado que não possibilita o diferencial. A história crítica deseja aniquilar o passado como causa para que o futuro possa vir como diferença. A vida precisa da história para não ser metafísica e, com isso, afirmar o devir – “do tempo, contra o tempo, em nome, eu espero, do tempo por vir”. Para Nietzsche, o conhecimento histórico pertinente é aquele sensível para o fato de que “quando o passado fala, ele o faz como um oráculo: só quem é um arquiteto do futuro e conhece o presente saberá entendê-lo” (apud FRISBY, 1986, p. 33 tradução nossa).

Essas últimas citações de Nietzsche expõem uma nova forma de lidar com o futuro que passou a tomar forma na Modernidade, quando o futuro passa a ser o tempo requerido e o presente passa a ser o campo de batalhas travadas em seu nome.

Reinhart Koselleck (2006) em “Futuro Passado”, argumenta em prol do tempo não tomado como algo natural e evidente, mas como construção cultural que, a cada época histórica, tem como base sua articulação em torno do espaço da experiência - o passado, e do horizonte de expectativa - o futuro. O historiador alemão estuda a forma pela qual o mundo moderno se apoderou de sua modernidade, assumindo para si uma singularidade radical em relação aos tempos passados, em que a consciência do tempo histórico foi fundamental. Koselleck parte de uma história dos conceitos para dar conta de uma pergunta difícil, como o autor mesmo diz, “Que é o tempo histórico?”. Sua investigação

tem como base as manifestações da linguagem que de uma forma implícita ou explícita abordaram a experiência temporal, seja em relação ao passado seja em relação ao futuro. Faz parte da análise do autor a atenção para com conceitos complementares ao conceito de tempo, que começam a aparecer nos discursos modernos com maior frequência, tais como: revolução, acaso, destino, desenvolvimento e progresso.

A hipótese de Koselleck é a de que o tempo histórico se constitui a partir da diferenciação entre o espaço da experiência e o horizonte de expectativa, para usar termos da antropologia. E, ainda, de que o próprio tempo histórico, em si, como uma oposição ao tempo natural, seja uma construção histórica, com início na Modernidade. Até meados do século XVIII, quando o Iluminismo altera nossa relação com o tempo, a narrativa histórica não se pretende como um coletivo singular, como se pretende a história moderna. O que havia era uma pluralidade de histórias permeadas por uma concepção de história mestra da vida, ou seja, uma coletânea de exemplos do passado que poderiam orientar o presente. A história mestra da vida marca, antes de qualquer coisa, uma continuidade temporal. A partir do século XVIII, passamos a experimentar cada vez mais o tempo como um tempo inédito. O conceito de história moderna vai juntar a pluralidade de histórias do mundo antigo numa história única que quer abarcar a marcha da humanidade inteira. Esta história moderna passa a ser pautada pelo progresso. Assim, o futuro vai ganhando peso. A história moderna deixa de ser exemplar e apostar numa repetibilidade dos tempos para se dar como uma nova estrutura temporal construída pelo processo.

É a idéia de progresso que desmonta a tradição e inaugura a Modernidade como um tempo novo. A Modernidade se funda nesta diferenciação do presente como um tempo novo e distinto do que foi seu passado e do que será seu futuro. Hoje, talvez, seja difícil perceber a novidade instaurada pela época moderna ao se pensar como um tempo inédito. Chega a parecer uma obviedade, mas não o é. Nosso mundo foi moldado a partir dessa percepção temporal moderna, que ainda vigora hoje. Mesmo com crises e ressignificações do tempo e do futuro, ainda nos pensamos no interior de um tempo imanente e secular. Mas até o primeiro moderno em torno de 1500, com a história da Cristandade, o presente parecia não se mover muito. Estamos falando da tradição que fazia com que o presente se inserisse num mesmo quadro histórico em relação ao

passado. Qualquer mudança que o presente pudesse trazer era logo integrada à idéia do juízo final e amenizada, pois o juízo final já está de antemão escrito, e não pelos homens. A igreja colocava o futuro como um tempo de suspensão garantido pelo juízo final, com adiamentos constantes do fim dos tempos.

Como forma de exemplificar este mesmo horizonte histórico compartilhado entre presente e passado, Koselleck usa a interpretação de Friedrich Schlegel do quadro “Batalha de Alexandre” de Atdorfer pintado ainda no início do século XVI, em 1529, ou seja, num alvorecer da idade moderna. O quadro trata da batalha de Issus, de 333 a.C. A batalha representava o fim do Sacro Império Romano, servindo como modelo e arquétipo de uma luta final entre Cristo e o anticristo. Entre todos os recursos de fidelidade utilizados pelo pintor, encontramos em seu interior representado também Maximiliano, para quem o quadro havia sido pintado. O interessante da pintura é que a batalha de Alexandre é representada de maneira contemporânea, marcando uma atemporalidade requerida pela obra, que fazia passado conviver com presente de forma pacífica. No entanto, Schlegel, ao se defrontar com o quadro, já consegue perceber os anacronismos da pintura, como se houvesse transcorrido mais tempo nesses 300 anos que o separa da pintura do que os 1.800 anos que separaram a batalha e sua representação.

A história humana vai se diferenciando da história sacra na medida em que o Estado toma para a si a responsabilidade e o direito de previsão do futuro. Com a legitimação do Estado moderno, tivemos a emergência de uma história humana independente da história sacra. O Estado reprimiu as previsões apocalípticas e tomou a força o monopólio da manipulação do futuro. Assim, ocorreu a passagem da profecia ao prognóstico baseado no cálculo político – “O prognóstico implica um diagnóstico capaz de inserir o passado no futuro” (KOSELLECK, 2006, p. 36), relação possibilitada uma vez que: “o passado só pode ser experimentado porque ele mesmo contém um elemento de futuridade – e vice-versa” (KOSELLECK, 2006, p. 36). Paulatinamente, a ação política irá conceber a idéia de futuro como construto humano.

No entanto, é somente com o advento de uma filosofia da história que a Modernidade se desligou de vez de seu passado e inaugurou o futuro como abertura no tempo. Neste novo horizonte de expectativa moderno é que surge com o Humanismo a repartição dos tempos históricos vividos pela humanidade em: Antiguidade, Idade Média

e Idade Moderna. Em decorrência deste movimento, a história moderna passa a ser atrelada à atualidade e ao progresso. Com a idéia de progresso, o futuro cada vez mais passa a ser visto como, além de distinto do presente, potencialmente melhor. Quando o tempo que importa passa a ser o futuro, concomitantemente temos uma aceleração temporal que faz com que o presente só possa ser recuperado como experiência através da filosofia da história.

Para complementar a reflexão de Koselleck, acerca da Modernidade como um tempo que se percebe em sua própria singularidade, convocaremos Foucault. O autor, escrevendo sobre um texto de Kant datado de 1784 em que é posta a questão: “o que é o *Aufklärung* - Iluminismo?”, argumenta que o filósofo, ao formular tal questão, é exemplar de uma atitude inédita em face do presente. Sua novidade consiste em tomar o presente não como uma evidência, mas como um problema. Esta reflexão é fruto de um período em que o presente, além de se auto-intitular consciência e discurso, passou a fazer diferença consigo mesmo a partir do desejo de um futuro iluminado pela razão. E mais, o texto de Kant evidencia uma experiência do presente como uma presença filosófica no presente que faz coincidir o que se pensa com quem pensa. Kant, ao filosofar sobre a sua atualidade, não pode se excluir da reflexão, abrindo caminho para uma “analítica do presente” ou uma “ontologia de nós mesmos”. Foucault vê no texto de Kant o germe da seguinte formulação que lhe é cara: “qual é o campo atual das experiências possíveis?”.

“Em resumo, parece-me que se viu aparecer no texto de Kant a questão do presente como acontecimento filosófico ao qual pertence o filósofo que fala. Se se considera a filosofia como uma forma de prática discursiva que tem sua própria história, parece-me que com esse texto sobre a *Aufklärung*, vê-se a filosofia – e penso que não forço as coisas demais ao dizer que é a primeira vez – problematizar sua própria atualidade discursiva: atualidade que ela interroga como acontecimento, como um acontecimento do qual ela deve dizer o sentido, o valor, a singularidade filosófica e no qual ela tem que encontrar ao mesmo tempo sua própria razão de ser e o fundamento daquilo que ela diz” (FOUCAULT, 1994)¹⁰

Koselleck trata também da questão da revolução na Modernidade e de sua relação com o tempo. A idéia da revolução primeiramente surgiu associada à rotação natural dos

¹⁰FOUCAULT, Michel. “Qu’est-ce que les Lumières?”, In: Magazine Littéraire, nº 207, mai 1984, pp. 35-39. (Retirado do curso de 5 de Janeiro de 1983, no Collège de France). v Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. Dits et Écrits. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 679-688.

astros e fora introduzida na história como um movimento cíclico. Na Modernidade, a revolução assumiu a capacidade de inaugurar um novo tempo de forma irreversível – (uma característica comum nas revoluções modernas era o ataque aos relógios da cidade como forma de marcar uma nova temporalidade que se instaurava). A Revolução Francesa, por não ter sido antecedida por nenhuma outra, parecia conduzir a um futuro incerto – (questão mencionada anteriormente com Hannah Arendt acerca da imprevisibilidade da história moderna) e fez precipitar os acontecimentos de forma acelerada, pois o que se passou a querer não se encontrava no presente e nem no passado, não se tinha ainda o que o futuro poderia trazer ao mesmo tempo em que não se tinha mais as âncoras da tradição. Esse futuro desconhecido inaugurado pela revolução será objeto de desejo da política, que passa a querer conhecê-lo e dominá-lo. A presença do futuro em nosso presente passa a moldar a experiência na Modernidade. Pós–Revolução Francesa, todos os movimentos sociais que tiveram início no século XIX tiveram como meta a construção de um futuro idealizado, todos os seus “ismos” tinham por meta um mundo por vir.

O tempo que se acelera acaba por roubar do tempo presente em prol do tempo futuro que nunca chega. O que nos restou?

3.2 O INSTANTE DESEJADO

“Porque a vida é feita contra o tempo. Sem medida, tecida de ínfimos infinitos”
Mia Couto

É na modernidade que os elementos da diacronia são experimentados de forma mais acentuada, caracterizando a percepção das coisas no mundo em constante fluxo e em direção ao futuro. Podemos associar o próprio surgimento do fotográfico à vivência do tempo em direção ao futuro e a uma correspondente ânsia pela retenção do presente posta em cena nas sociedades modernas. A noção de que a presença do presente só se experimenta no instante fugaz, no espaço ínfimo de tempo em que o passado deixa de ser passado para se tornar futuro, tomou corpo na modernidade ocidental oitocentista com a

cultura metropolitana dos grandes centros urbanos, caracterizada pela efemeridade e pelo choque do novo. Com isto, temos a idéia de que a experiência na Modernidade é de natureza fragmentária, moldada pela sensação corporal, com ênfase na visão. O século XX exacerbou de tal forma esta experiência temporal que podemos observar a culminância da cultura da instantaneidade e a institucionalização do instantâneo fotográfico em torno do cânone do documental. Assistimos, enfim, a uma valorização do fragmento em meio à crise do todo. Dessa forma, o instante é pensado como um tempo convergente, última esperança de se experimentar o presente no presente.

Uma vez que o instante não cessa de passar, a luta contra o fugidio teve início. Com o esvaziamento do presente no instantâneo entra em pauta a relatividade temporal. Teóricos como Epstein e Heidegger, como também Benjamin, refletiram acerca da possibilidade de se reconhecer um instante intenso em meio a outros menos intensos (CHARNEY, 2004). Este anseio filosófico foi acompanhado pelo próprio desenvolvimento da fotografia, que historicamente representou uma possibilidade maquínica¹¹ de abordar o presente. Outras formas de interesse pelo presente, enfocando a vida cotidiana, foram desenvolvidas com o florescimento do jornalismo diário, a literatura panorâmica, o impressionismo e o cinema.

Outro fator de transformação do tempo na Modernidade se apresenta com a introdução da técnica como parte dominante do mundo moderno. A técnica moderna¹²

¹¹ Entendemos o conceito de máquina assim como Deleuze, para quem o que importa não são as ferramentas de uma sociedade, mas os agenciamentos permitidos por elas.

¹² Aqui cabe um pequeno adendo sobre o tema da técnica moderna. Martin Heidegger se debruçou sobre a questão da técnica em um texto de 1954, portanto, posterior à obra emblemática – “O ser e o tempo”. O filósofo se indaga sobre a essência da técnica, o que existe na técnica que faz com que a técnica seja técnica. A essência da técnica pertence à técnica sem o ser sua totalidade, ou seja, a essência da técnica, não é a técnica. O procedimento de Heidegger consiste em olhar para o que o senso comum diz sobre a técnica sem o desdizer. A partir de sua definição, promove um aprofundamento do conceito de técnica. Para Heidegger, a essência é histórica e se faz na história. A pergunta que quer responder, na verdade, é formulada de tal maneira: “como percebemos hoje a essência da técnica?”. A pergunta tem por objetivo elucidar as condições de possibilidade do que sustenta a nossa experiência do que é a técnica moderna e o que a diferencia da técnica artesanal. A resposta corrente sobre a técnica a aponta como instrumental – disposição de meios para fins da atividade humana. A técnica faz aparecer algo novo, algo que não havia na natureza. A técnica moderna compartilha com a técnica artesanal essa característica produtora. A própria natureza possui esse traço – “Physis, o surgir e elevar-se por si mesmo”. O produzir propicia o aparece e contém em potência o ato poético. Como produtora, a técnica é também um desencobrimto, o que faz surgir algo novo. Na tradição da filosofia, a palavra grega *a-letheia* (não ocultação) foi traduzida por verdade. Tanto a técnica artesanal quanto a moderna são formas de desencobrimto. Ambas se relacionam com a experiência da verdade. A novidade da técnica moderna está na forma pela qual ela produz desencobrimto, sendo este um desencobrimto explorador em relação à natureza. O problema é que o

contribui também para a aceleração temporal e ao fazê-lo entra para o rol das preocupações filosóficas no Ocidente. Mauricio Lissovsky (2008, p. 13) nos lembra que: “a technicalização do mundo e das relações humanas parece ter sido o mais pungente desafio colocado à possibilidade de uma filosofia”. A fotografia, como uma tecnologia de imagem moderna que se relaciona com o tempo, encontra-se no cerne do labirinto do pensamento moderno, ainda mais quando de seu nascedouro (se bem que o momento crepuscular em que vive agora também a faz cerne do pensamento contemporâneo).

A metrópole moderna foi o local em que a experiência passou a ser mediada por imagens técnicas. O século XIX viu a complexificação do espaço urbano, que culminou nas reformas urbanísticas do início do século XX, as quais pretendiam tanto controlar a circulação e melhorar as condições de higiene quanto ampliar sua representação de cidade como espetáculo. A metrópole moderna operou um alargamento do campo escópico através de uma racionalização do espaço urbano, balizando a relação entre cidade e cidadão. É neste ambiente que floresceu uma gama de divertimentos e espetáculos, dentre os quais se encontram o teatro, o cinema, o museu e o parque temático, com o intuito de proporcionar uma representação visual e intensa de seu fluxo, fugacidade e de sua fragmentação, convertendo assim a vertigem da vida moderna em lazer, o que era vivido cotidianamente como crise em uma experiência artística.

Em relação com a experiência do tempo histórico é que se toma corpo neste ambiente as tecnologias da imagem modernas, mais precisamente a fotografia e o cinema. Muitos pesquisadores vêem no cinema uma forma de representação ideal da modernidade, conformando-a e sendo conformado por ela. Esta é premissa do excelente livro “O cinema e a invenção da vida moderna” organizado por Leo Charney e Vanessa Schwartz. Em todos os artigos do livro perpassa o argumento de que a cultura moderna foi cinematográfica antes do cinema, em que podemos acrescentar parafraseando que ela fora também fotográfica antes da fotografia. Filhos da modernidade, fotografia e cinema, são tanto sintoma quanto instrumento desta mesma Modernidade. Frutos de uma mesma experiência histórica, o que os diferencia é que a fotografia trava uma luta contra o tempo

homem, ao se utilizar da técnica, conscientemente ou não, tornar-se uma disponibilidade. Ver: Martin, Heidegger. “A questão da técnica” in: Ensaio e conferências. Petrópoles: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2012.

histórico da passagem temporal, ainda mais a moderna, enquanto o cinema busca uma adequação, ainda mais o cinema da imagem movimento teorizado por Deleuze.

A relação metrópole e imagem, propiciada pelas tecnologias da imagem, vai sendo cada vez mais aprofundada ao longo do século XX, culminando hoje na tematização da imagem da imagem, uma relação que se deu em confronto com o tempo da diacronia e agora passa a lidar mais com o tempo da sincronia. Foi na virada da fotografia Pictorialista para a fotografia direta, entre o fim do século XIX e início do século XX, que a metrópole passou a ser a temática dominante no meio fotográfico. Uma vez que a corrente Pictorialista tinha como bandeira elevar a fotografia à condição de arte em diálogo com a pintura, seus temas recaíam em nus, paisagens pitorescas e *Tableaux* alegóricos com temas mitológicos. Já a corrente da fotografia direta, que também pretendia um lugar para a fotografia no mundo da arte, mas agora se afirmando em contra ponto à pintura e fazendo uma “fotografia com cara de fotografia”, passou a abordar o espaço urbano em sua extensão, com seus fluxos de transportes e suas máquinas, criando um vocabulário imagético para o mundo moderno. Com a consolidação da fotografia documental por volta da década de 30 do século XX, a personagem do fotógrafo como caçador de imagens toma corpo, um caçador na selva de pedras.

Partimos do pressuposto de que a fotografia surgiu como efeito e instrumento da temporalidade moderna. Quando falamos em temporalidade moderna estamos pensando na imagem da flecha em direção ao futuro, ou seja, é o tempo da irreversibilidade, o tempo histórico que ganha corpo na modernidade em detrimento de um tempo voltado para os ciclos da natureza das sociedades tradicionais. A fotografia foi um sintoma desta temporalidade desenvolvida no solo movediço das metrópoles, ao mesmo tempo em que passou a ser um componente essencial da forma pela qual passamos a experimentar o mundo. Assim, destacamos a importância da fotografia para a experiência a partir da modernidade, uma experiência que passou a se dar por imagens.

Mesmo sendo fruto da nova percepção temporal concebida nas grandes cidades modernas do século XIX, em que o desejo pelo instante já se fazia presente na cultura moderna, a fotografia de sua primeira metade não estava preparada para captar a metrópole em todos os seus fluxos. Uma fotografia de Daguerre, um de seus inventores, até hoje traz uma charada visual para os não iniciados na história da fotografia (Figura

05). Na imagem, vemos uma grande avenida de Paris esvaziada, apesar de ser dia. Nela, apenas um homem se encontra nítido, o que só foi possível porque estava ele engraxando os sapatos e ficou imobilizado o tempo necessário para ser impresso na chapa fotográfica. Por termos sido educados visualmente pela fotografia instantânea, a princípio não entendemos a fotografia de Daguerre. A naturalização do instantâneo no meio fotográfico promoveu um esquecimento da longa duração de exposição necessária á fotografia do século XIX. O mundo tinha literalmente que parar para ser fotografado e “quem” ou o “que” não ficasse imóvel seria deixado na sombra.



5- Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, 1838

A fotografia, nascida em pleno século XIX, precisou esperar pela virada do século para que conseguisse tecnicamente capturar o instante e desenvolver uma estética moderna. O argumento que pretendemos expor é de que a fotografia do século XX pôs em ato tudo o que estava como uma potencialidade do meio fotográfico no século XIX, buscando concretizar todos os seus desejos latentes. A fotografia não nasceu instantânea, mas o desejo pelo instante, um instante privilegiado, já havia se tornado algo bastante presente na cultura ocidental moderna, o que será exacerbado com a hegemonia da fotografia documental entre a década de 30 à década de 80 do século XX.

Se olharmos para o poema “A uma Passante”, de Charles Baudelaire, podemos perceber a valorização do instante. Baudelaire foi o poeta famoso por retratar em poesia a vida moderna. Sua definição de modernidade tornou-se tão célebre quanto sua poesia, por

sua feliz síntese: “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”. Baudelaire é o poeta moderno por excelência por laurear uma arte que buscava transcender num mundo em que todo o ideal tinha sido deixado de lado. O poeta exerceu ainda grande influência em dois grandes pensadores do instante que iremos abordar nesta seção do capítulo: Proust e Benjamin. Encontramos muito de Baudelaire, principalmente de poemas como “A cabeleira” e “Perfume exótico”, em Proust, no que diz respeito à valorização dos sentidos e das analogias para fabulação da memória; como também encontramos em Benjamin, em seus conceitos sobre a história, ecos de uma temporalidade baudelairiana.

Eis aqui o poema:

“A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assina.

Que luz ... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”¹³

Baudelaire foi bastante sensível para a nova forma de experiência que a vida moderna possibilitava. O poema trata de um encontro efêmero orquestrado pelo acaso em meio ao ambiente da grande metrópole. Antes de tratar do tema da efemeridade da vida moderna com melancolia, o que o poeta desvenda é a força que essa efemeridade pode conter. Essa força, a nosso ver, baseia-se na potência que o instante assume no poema. No poema, a passante se destaca ao olhar do poeta no multiforme colorido da massa urbana por estar de luto, trajando-se toda de preto. Ela é tanto movimento quanto fixação, como um congelamento do fluido, do qual o instante se constitui como imagem – “Pernas de

¹³ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

estátua, era-lhe a imagem nobre e fina”. A passante representa o instante como abertura, como possibilidade de um amor não realizado, mas nem por isso menos intenso, um amor que vive no tempo do isso poderia ter sido – “Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste”. O poema trata de um olhar correspondido no interior desse instante. Mauricio Lissovsky (2005) estabelece também uma relação deste poema com “As teses sobre o conceito de história” de Benjamin (que veremos um pouco mais adiante), chamando atenção para o fato de que – “uma mulher passou” – o que não se pode reter, que tem uma duração no depois, tal qual o relâmpago de que nos fala Benjamin, por fim, como uma irrupção, um acontecimento. Tão logo ela aparece, ela já passou. O instante, como nascimento e morte desse amor – “Cujos olhos me fazem nascer outra vez, Não mais hei de te ver senão na eternidade?”, testemunha que o poeta viu nos olhos da passante que ela sabe que ele a teria amado - “Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”.

Outro exemplo da presença do desejo de um instante privilegiado na cultura moderna, ainda anterior à consolidação do instantâneo fotográfico, pode ser dado com o exemplo de um livro de peso como “Em busca do tempo perdido”. A *recherche proustiana* foi moldada por uma subjetividade que se constituiu como fruto em grande medida do século XIX. A grande construção literária de Proust nesse livro foi a conceituação da memória involuntária que se diferenciava da memória voluntária. A memória involuntária se associa com a temporalidade do instante. Dessa forma, queremos tecer um paralelo entre a memória involuntária, a imagem dialética de Benjamin e o instantâneo fotográfico.

Proust não vê a memória, que verdadeiramente interesse, como algo consolidado, fazendo uma distinção e partindo-a em duas – memória voluntária e memória involuntária. Assim, a memória pura de Bergson é reconfigurada em memória involuntária em Proust. Enquanto a memória voluntária é a memória da inteligência, moldada pelo hábito, que por isso mesmo nos dá do passado sempre a mesma imagem, com cores sem realidade – “na plena luz da memória habitual, as imagens do passado pouco a pouco empalidecem, apagam-se” (PROUST, 2005, p. 196), a memória involuntária é a memória dos sentidos, dependente do acaso e tecida pelo esquecimento. A memória involuntária só pode ocorrer em relação com uma força exterior, quando há um encontro com algum signo sensível. Ela é uma memória da afecção, fruto de um

encontro mediado pelo acaso e pelo inconsciente, que independentemente de nós mesmos, revela-nos um passado diferente do qual lembrávamos com a memória voluntária. Por trazer um passado diferente, a memória involuntária é uma força, uma potência de construção do novo.

Proust se insere na literatura moderna, a qual viveu uma ruptura situada no final do século XVIII, tendo seu ápice no século XIX. A literatura moderna pode ser entendida como quebra do modelo, de um cânone universal, que em última medida era a palavra de Deus. Proust foi um crítico da literatura realista por acreditar que esta só oferecesse da realidade uma descrição, não sendo capaz de dar conta da realidade mais profunda. Seu afastamento do realismo se estende às artes plásticas, com sua valorização da pintura impressionista, pois para Proust, o bom pintor não pinta objetos, mas visibilidades. Para o romancista, o realismo é profundamente distante da realidade, fiando-se apenas nas aparências. “O que chamamos de realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente”, diz Proust (2004, p.167). O artista, em sua visão, é aquele que busca o não dito no dito de uma realidade. Portanto, há uma necessidade inerente à criação para Proust, que é de escapar do nível do visível. A repulsa por entender a realidade como pura aparência tem a ver com a introdução do tempo. Nesse sentido, Proust é um dos frutos da morte de Deus, tendo uma concepção temporalizante da realidade. O que Proust almeja é não reduzir a realidade à realidade presente. Sua concepção de realidade leva em conta que há a confluência de tempos idos com tempos por vir que estão a construir o presente que se faz visível – “alguma coisa que, comum ao passado e ao presente, é mais essencial que ambos” (PROUST, 2004, p. 153). Partindo da idéia de que a realidade se constitui como uma interioridade forjada entre as lembranças e sensações, a literatura que lhe interessa é aquela que relaciona passado, presente e futuro.

Não que em Proust não haja dívida a mestres do realismo como Balzac e Flaubert que o antecederam, mas a realidade que Proust quer alcançar é aquela voltada para o imaginário, como o local de irrealização do outro, pois “só é possível imaginar o ausente” (PROUST, 2004, p. 153). Assim, Proust pode se utilizar de alguns recursos da literatura realista na forma como descreve a vida dos salões, mas seu *modus operandi* promove sempre uma desorganização do dossiê realista. O romance de Proust é como uma

catedral, a qual, a despeito de ser um monumento grandioso, é uma obra inacabada, mesmo em sua versão moderna como a de Gaudí, que se ergue em desafio ao tempo. O tempo é em Proust esse fator de desconstrução do realismo, gerando objetos inacabados. É interessante perceber como os pedaços, os fragmentos da obra, se agenciam para mostrar a ação transformadora do tempo.

Contra o estatuto realista, temos no romance proustiano uma fragmentação e uma quebra da linearidade. O melhor exemplo de ruptura com o realismo pode ser dado com a personagem de Swann, que do interior de uma narrativa possuidora de uma voz que diz “eu”, tem direito a uma parte inteira narrada em terceira pessoa para contar um fragmento de sua história, com foco no amor. Em “Um amor de Swann” temos um *flashback* do *flashback*, da qual a narrativa do livro se constitui. Por todos esses recursos narrativos que envolvem a personagem de Swann, como também todas as influências, todos “os caminhos” - da vida mundana, do amor e da arte, que a personagem exerce sobre Marcel -, podemos concluir que Swann seja um prolongamento do narrador, como se o ‘eu’ que narra tivesse início em outro lugar, que não em si mesmo. No entanto, Swann é o modelo que deve ser ultrapassado. Marcel segue os passos de Swann, porém no que se refere à arte o narrador alcança algo que Swann jamais alcançou, o que seja, uma não subordinação da arte ao amor. Está aqui se falando da relação que Swann estabelece entre a frase da sonata de Vinteuil e o amor, fazendo desta música o hino nacional de seu amor por Odette. Para Leda Tenório da Motta (2007), a despeito da aparente linearidade de “Um amor de Swann”, o que temos é uma regressão ao passado do passado, em que se insinua uma frágil amarração dos tempos e dos espaços, promovendo uma quebra do protocolo do romance realista e suas categorias de espaço e tempo, do que se pode concluir: “ ‘Um amor de Swann’ é um jogo de ‘espelho cubista’, para usar uma expressão feliz de Julia Kristeva” (MOTTA< 2007, p. 196).

A personagem de Bergotte, por sua vez, assume um caráter alegórico do que a literatura realista representou na formação do narrador, lembrando que a própria narrativa do livro é a de sua formação como escritor. Foi através dos livros de Bergotte, ainda menino, em Combray, que o narrador desenvolveu o gosto pela literatura. Mais tarde, na narrativa, Marcel conhece o famoso escritor na vida em sociedade e decepçiona-se com sua pessoa, mas isso vem confirmar a teoria proustiana segundo a qual o ‘eu’ que escreve

é um outro, sendo este superior ao ‘eu’ ordinário. Depois, teremos o momento em que o narrador vê como superada a literatura de Bergotte. A cena da morte de Bergotte é emblemática desta superação da literatura realista, pois o escritor morre fulminado com a certeza causada pelo confronto com a arte de Vermeer, uma arte presente aos mínimos detalhes de sua pintura, em que a parte valia por si só. Bergotte na hora de sua morte tem a certeza de que sua literatura ficara aquém.

“Enfim chegou diante do Vermeer, de que se lembrava como sendo mais luminoso, mais diferente de tudo que conhecia, porém onde, graças ao artigo de um crítico, reparou pela primeira vez numas figurinhas vestidas de azul, na tonalidade cor-de-rosa da areia e finalmente na preciosa matéria do pequeno pano de muro amarelo (pequeno pedaço de muro). As tonteiras aumentavam, não tirava os olhos, como faz o menino com a borboleta amarela que quer pegar, do precioso panozinho de muro (pedacinho de muro). ‘É assim que eu deveria ter escrito’ – dizia consigo. ‘Meus últimos livros são demasiados secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro (pedacinho de muro)’ (PROUST, 2009, p. 172)

Um tema proustiano de relevo no livro é o da constatação de que ninguém é igual a si mesmo, como todos muitos e em nós habitam “os diversos ‘eus’ que morrem sucessivamente” (PROUST, 2004, p. 173), e a esse respeito a personagem de Odette, como também de Swann, é muito importante na narrativa, assumindo várias construções diferentes para si na vida em sociedade. Ela teve uma primeira encarnação como amante do avô do narrador, quando este era ainda um menino e foi fazer uma visita sem avisar a seu avô em sua casa em Paris, numa temporalidade confusa para a narrativa, pois, como já mencionamos, “Um amor de Swann” seria um passado do passado e coincidiria com o tempo da infância de Marcel, momento em que Odette já teria se casado com Swann. Temos também sua encarnação, tal qual uma *cocotte* a freqüentar os salões burgueses. Até que Odette casa-se com Swann e vai aos poucos constituindo seu próprio salão. Após a morte de Swann, novo renascimento, Odette se casa com um aristocrata, casamento este que faz com que não somente Odette seja aceita no mundo dos Guermantes, como também sua filha Gilberte (episódio que marca uma fina ironia de Proust, uma vez que Swann sempre quis apresentar sua filha para a duquesa de Guermantes, algo que só foi consentido por esta após a morte do amigo, mas Gilberte não possuía mais o nome de seu pai, adotando o nome do novo marido de sua mãe).

No entanto, o assunto principal do livro, do qual o tema anterior é uma resultante, é tornar sensível uma experiência do tempo, que imaneamente é insensível. A estratégia utilizada por Proust para tratar de forma visível algo que é invisível, como o tempo, incide em mostrar sua ação, mostrar a alteração das coisas e dos seres ao longo de sua narrativa. Leda Tenório da Motta lembra que o último refinamento de Proust consiste em que “o espaço e o tempo deixam de ser o quadro externos em que se dão os acontecimentos para serem eles próprios os acontecimentos” (MOTTA, 2007, p. 95).

A narrativa da *Recherche* é feita de forma a se confundir com o próprio tempo de sua vivência (para o leitor da *Recherche* algo parecido acontece, uma vez que sua leitura também demanda um tempo prolongado da vivência do leitor, com suas reviravoltas, descobertas e perdas, que se coloca também em busca de um tempo perdido). O texto de Proust é infinitamente tecido para usar “a imagem de Proust” de Benjamin e conjuga longa narrativa com a irrupção, com os cortes em que há uma elipse da narrativa, justamente para valorizar o momento, que em Benjamin aparece como lampejo, quando há o entrecruzamento de tempos no instante. Assim, tudo o que é relevante de verdade no livro aparece como um golpe certo, ao mesmo tempo em que descreve à exaustão as recepções nos salões aristocráticos e burgueses que, como veremos mais adiante com Deleuze, o sentido profundo que transmitem é o da vacuidade.

Para Proust, o gesto de criar coincide com o gesto de viver, fazendo uma autoficção de sua narrativa, da qual surge um eu, mas um eu fracionado no tempo. A busca desse outro ‘eu’ de Proust que se transfigura em Marcel, o narrador da *Recherche*, equipara-se à feitura da narrativa do tempo que se perde e que compõe o livro. No entanto, é interessante perceber, a partir da definição de Foucault sobre “ascese”, exercício de si pela fala, pelo pensamento, que o sujeito da enunciação, ao se colocar em discurso, irá se transformar justamente porque se colocou em discurso. Aguinaldo José Gonçalves (1988), no prefácio da edição brasileira do livro “Contra Saite-Beuve”, expõe de forma bela essa tecitura que envolve o tempo e a construção de si, em suas palavras:

“O tempo prossegue inexoravelmente e o único meio de estancá-lo é integrá-lo a ele, é habitá-lo. Mas habitá-lo implica espacializá-lo, colocando-lhe

rédeas, através de finas agulhas, com linhas tênues: fabricação do tecido, ou da rede da própria vida”¹⁴

Leda Tenório da Motta nos lembra da ironia que marcou a dificuldade de aceitação inicial da obra de Proust por parte do que havia de mais moderno à época em termos de literatura na França, a *Nouvelle Revue Française*, capitaneada por André Gide e com autores do porte de Jean Cocteau e Paul Valéry. Proust, antes de sua obra ser aclamada, representava para esses novos autores o que a França tinha de mais aristocrático e mundano. Esses autores buscavam uma nova forma de literatura e a princípio viram em Proust um inimigo a combater. Assim, o autor de *Contra Sainte-Beuve*, livro de teoria literária, escrito antes de “Em busca do tempo perdido”, mas publicado só tempos depois, que já trazia a formulação da memória involuntária e que pregava a não interpretação da obra pela biografia de seu autor, combatendo o positivismo em literatura e almejando a soberania do texto e da arte, teve sua própria obra julgada a partir de sua vida. O que havia sido julgado de fato fora o homem por trás do livro, que freqüentava os ambientes ricos dos salões do *rive droite*, da Ópera, do Bois-de-Boulogne e dos Champs Elysées. Mas não tardou até que lhe fosse reconhecida a forma corrosiva com que tratou a vida dos salões, a mundaneidade em sua obra. Um exemplo do olhar crítico de Proust para com as regras da vida em sociedade é fornecido no momento em que Swann conta para sua amiga, duquesa de Guermantes, que está doente e que vai morrer, ao que ela lhe responde que não tem tempo para conversar, pois estava atrasada para uma recepção importante, mas logo em seguida encontra tempo para trocar de sapatos e combiná-los com seu vestido vermelho. A ironia deste momento inicial em que sua obra havia sido recusada por sua mundaneidade é acentuada, pois neste mesmo momento Proust havia se retirado da vida em sociedade para se dedicar unicamente à feitura de seu livro. O narrador Marcel, assim como Proust o fez em vida, vai cada vez mais também se aproximando de sua vocação e optando pela arte em detrimento do tempo perdido, que só poderá ser redimido pela arte.

Outro ponto salientado pela autora é que da revista literária mencionada não saíram romancistas no sentido em que os mestres de Proust o foram, mas todos

¹⁴ GONÇALVES, Aguinaldo José. Prefácio In: PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve notas sobre crítica e literatura*. SP: Iluminuras, 1988.

produziram obras atípicas, em que a prosa flerta com a poesia. O século XX viu a morte do romance se tornar um tópico da crítica literária. Barthes (apud Motta, 2007, p. 45), ao falar sobre o tema, afirma que “uma crise tem lugar quando o escritor é obrigado ou a repetir o que já foi feito, ou a deixar de escrever quando se vê preso numa alternativa draconiana: repetir ou retirar-se”. Proust, sem sair da tradição do romance, produz uma obra que excede a própria tradição do romance. Proust escreve um romance sobre o romance, sobre o querer escrever, levando a crise de que nos fala Barthes para o interior da obra. Até hoje é difícil definir em uma categoria apenas a *Recherche*, ela é ao mesmo tempo um tratado filosófico e estético, um diário íntimo, uma autobiografia, um romance de formação, por fim, um meta-romance.

Partindo da idéia de que “Em busca do tempo perdido” seja um romance de formação, Deleuze (2006) em “Proust e os signos”, pretende demonstrar que a *Recherche* está mais voltada para o futuro do que para o passado, por ser um processo de aprendizado, da busca inconsciente e involuntária da verdade. Deleuze não encontra dificuldade de argumentar a favor do romance de formação, pois é recorrente ao longo da *Recherche* a narrativa de um momento em que o narrado desconhece algo para depois vir a conhecer. De início o narrador não sabe interpretar bem certos signos. É recorrente neste processo de aprendizado, quando alcançado o objeto de desejo, ocorrer uma decepção por parte de Marcel, pois o ‘eu’ que desejava era um outro. A verdade que se apresenta ao narrador, vinda do aprendizado da leitura dos signos, é sempre uma verdade que aparece no tempo, dependente do tempo e temporalizada.

Deleuze estrutura sua argumentação a partir de dois conceitos interligados na sua apreensão do essencial em Proust, quais sejam: signo e sentido. A correlação existente entre signo e sentido diz respeito ao fato de que o signo é o que envolve o sentido, o signo implica o sentido que por sua parte explica o signo. Interpretar corretamente significa desenrolar o sentido oculto do signo que se descodifica. O signo é o que nos força a pensar, exercendo uma violência sobre nós. Para Deleuze, só pensamos forçados a partir de um encontro contingente com algum signo. Os signos são o que dão a unidade a *Recherche*, tudo o que existe no mundo proustiano se apresenta como signo e emite sinais a serem interpretados, mas eles são heterogêneos. Nem todo signo possui a mesma relação com o sentido e com o tempo. Assim, Deleuze estabelece um sistema de signos,

de mundos próprios, ou como no dizer proustiano: de “vasos fechados”, altamente hierarquizado, a partir da relação de um tipo de signo com seu sentido correspondente. O mundo dos signos é partido por Deleuze em quatro: os signos mundanos, os signos do amor, os signos sensíveis e os signos da arte.

Os signos mundanos estão na base do sistema deleuziano por serem os mais ligados à sua materialidade e desconectados de uma essência, sendo ainda os mais heterogêneos. Os signos mundanos do salão dos Vederin não produzem o mesmo efeito no salão dos Guermantes. O sentido do signo mundano é ser um signo vazio.

Os signos do amor são signos enganadores e mentirosos. São signos que produzem sofrimento a seu interprete, pois seu sentido é o ciúme. Porém, os signos do amor são os mais prolixos, não há nada que emane mais sinais e códigos do que o rosto da pessoa amada. O mundo do amado é sempre um mundo inacessível, gerando a vontade de aprisioná-lo, vide o caso de Albertine. Assim, Swann, homem culto, estudioso de um pintor como Vermeer, quando apaixonado por Odette, cultiva verdadeira obsessão pelo rosto dessa mulher, que em princípio não era nem seu tipo. Swann só passa a se interessar de verdade por Odette quando percebe certa semelhança de seu rosto com o de uma mulher de Botticelli, passando, assim, a ganhar uma importância maior do que qualquer obra de arte, pois qualquer expressão sua, qualquer ínfima inflexão, poderia revelar algum de seus segredos. Os signos do amor escondem o segredo da sexualidade do ser amado.

Os signos sensíveis são signos da natureza. Os signos sensíveis colocam em relação dois objetos distintos, fazendo entrecruzar o espaço e o tempo presente com um espaço e tempo passado. As impressões sensíveis são variadas e dizem respeito a todos os sentidos. Elas possibilitam a experiência da memória involuntária. Para cada impressão sensível experimentada no livro temos um sentido diferente. Assim, a impressão sensível da *madeleine* tem por sentido Combray, as pedras do calçamento - Veneza, o guardanapo - Balbec. Ao final da *Recherche*, temos uma multiplicação desses signos, marcando a revelação do tempo redescoberto. No sistema deleuziano, os signos sensíveis são superiores aos signos mundanos e amorosos, mas não ocupam o topo da hierarquia, ocupado pelos signos da arte. Para Deleuze, os signos da arte são superiores por coincidir

inteiramente com seu sentido, o signo sensível ainda faz referência a uma materialidade, tendo seu sentido em outro lugar.

Todos os signos acabam por convergir para a arte, pois todos os aprendizados são aprendizados inconscientes da arte. O sentido do signo artístico está na sua singularidade. Para Proust (2004, p. 172) – “Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso”. O signo artístico é inteiramente sentido e são os únicos signos imateriais.

“Os signos mundanos implicam principalmente um tempo que se perde; os signos do amor envolvem particularmente o tempo perdido. Finalmente, os signos da arte nos trazem um tempo redescoberto, tempo original absoluto que compreende todos os outros” (DELEUZE, 2006, p)

Concordamos com a visão de Deleuze sobre a valorização do futuro na *Recherche*, e principalmente com sua teoria dos signos, mas, a nosso ver, a construção do futuro encontra-se intimamente ligada ao passado, ou a *Recherche* só pode estar voltada para o futuro porque tem o passado como fundamento. Melhor ainda dizendo, o passado como fundamento do tempo em Proust pressupõe um novo passado, o qual surge com a memória involuntária, mesmo que esse passado diga mais respeito às potências do não vivido, que por não ter sido vivido na plenitude em sua própria temporalidade é que pode voltar, contendo as possibilidades do que foi. Dessa forma, a impressão sensível deveria se equiparar em termos de hierarquia aos signos artísticos, pois a impressão sensível na *Recherche* é a condição de possibilidade da revelação do tempo redescoberto e, por conseguinte, da vocação para a arte do narrador, sendo a matéria mesma da arte – “E compreendi que a matéria da obra literária era, afinal, minha vida passada” (PROUST, 2004, p. 175). Outro argumento em prol da equiparação dos signos sensíveis em relação aos signos artísticos que gostaríamos de ressaltar gira em torno do próprio conceito de realidade que se quer valorizada em Proust. Assim, a verdadeira realidade é constituída por impressões sensíveis, sendo justamente disso que a literatura dita realista não trata, mas que Proust deseja tratar tal qual o tradutor de sensações com qualidades comuns através da criação de metáforas. O que queremos sublinhar é que a forma como Proust entende a realidade faz com que o escritor encontre na impressão sensível um modelo

para a arte. A impressão sensível, assim como o procedimento da metáfora, pressupõe a relação de dois termos distintos para que se chegue a uma essência do tempo.

O paradoxo organizacional da obra é estar tanto direcionada para o futuro quanto para o passado, conferindo-lhe uma estrutura temporal circular. O futuro já é passado nessa estrutura circular, pois a obra termina quando o narrador descobre sua vocação literária e se propõe a escrever. No instante em que o sentido da obra surge o livro termina, o livro por escrever já está escrito. É sabido que Proust escreveu o início e o fim de seu livro concomitantemente, crescendo por dentro sua narrativa. Seu estilo de escrita faz uso excessivo das orações subordinadas, introduzindo uma eternidade entre os termos da oração, o que corrobora também a estrutura circular da obra. A estrutura móvel da *Recherche*, que transita por temporalidades e espacialidades interpoladas, promove saltos de épocas e lugares diferentes em sua narrativa.

O livro “Em busca do tempo perdido” se inicia com a narrativa de Marcel acerca de sua odisséia para dormir, quando pequeno, na cidade de Combray, em que passava as férias da Páscoa com a família. Todo o drama do seu dormir, em que transitava entre o sono e a vigília, momento de confusão do ‘eu’ que dorme com o ‘eu’ desperto, intensifica-se nas noites em que sua família recebia Swann, personagem fundamental na *Recherche*, da qual todos os caminhos percorridos por Marcel se relacionam, e, assim, não lhe era possível receber o beijo de boa noite de sua mãe. Por muito tempo de Combray só restara para Marcel esses momentos que envolviam a hora de ir dormir. Isso só veio a mudar depois de decorrido algum tempo num dia frio em que Marcel voltava para sua casa em Paris e contra seu hábito aceitara de sua mãe uma xícara de chá com um bolinho chamado de *madeleine*. Temos aí o famoso episódio da *madeleine*, a primeira ocorrência da memória involuntária que gerará o livro por vir. Eis aqui a passagem:

“Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivo seus desastres, ilusória sua brevidade, tal qual faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? Bebo mais um gole que me

traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida.” (PROUST, 2006, p. 71)

E mais adiante, depois de uma luta de Marcel por reter a “sensação fugitiva”, o narrador prossegue:

“E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Léonie me oferecia, depois de mergulhar em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse”(Idem, pág. 73)

E conclui:

“E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d’água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se cobrem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores de nosso jardim e as do parque de Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá” (Idem, ibidem, p. 74)

Primeira coisa a ser marcada sobre o episódio da *madeleine* é o fato dele ser uma quebra do hábito de Marcel, desde de Combray que o narrador não degustava do bolo com chá, ele ainda lembra que a pura imagem do bolo não fora suficiente para que esta nova Combray do passado se apresentasse. Samuel Beckett (2003) fala da questão da quebra do hábito em Proust como algo preponderante para a criação do novo. O hábito anestesia nossos sentidos e percepções. A memória que norteia o hábito é a memória voluntária que “insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio – o plágio de si mesmo” (BRECKETT, 2003, p. 32), pois quando nos lembramos sempre o mesmo não nos é possível nos criarmos de forma diferente. Já a “memória involuntária é explosiva, uma deflagração total, imediata e deliciosa” (BRECKETT, 2003, p. 32). Esta felicidade de que nos fala Beckett se relaciona ao fato de que a memória involuntária faz surgir um ser extratemporal, que escapa ao presente, o qual tocando a eternidade, deixa de temer as vicissitudes do futuro. Na verdade, temos um caso de memória involuntária que não deflagra felicidade, que vem a ser a da bota que trouxe a avó morta de volta. Foi

apenas em seu retorno a Balbec, já sem a ajuda de sua avó, ao calçar a bota, é que Marcel sente sua morte. O narrador sabia racionalmente da morte da avó, mas precisou da impressão sensível que envolveu a bota para que vivesse sentimentalmente esta perda em sua plenitude – “o calendário dos fatos não coincide com o calendário dos afetos”.

O passado que interessa a Proust é o que escapou à inteligência, ou aquele que não se realizou plenamente no momento mesmo de sua vivência, mas que ficou impresso em seu corpo. Os objetos capazes de trazê-lo de volta não têm nada de sublime, são objetos banais – bolo, calçamento irregular, guardanapo engomado, mas que falam aos sentidos do corpo.

Segundo ponto diz respeito ao fato de que o sentido da impressão sensível não se encontrar na materialidade do chá com bolo, pois se o narrador continuasse a beber do chá, toda sua infância que voltara se dissolveria juntamente com o bolo. O que ocorre, quando no presente encontramos uma sensação atual que faz menção a uma sensação passada, é a irrupção da memória involuntária, propiciada por esta impressão sensível e que se dá na forma de uma luta por significação, passando-se no interior do instante, pois só o instante pode abarcar essa luta com toda sua intensidade. A memória involuntária se constitui por esse embate que nos remete a outro tempo e espaço, mas quando somos remetidos a este outro tempo e espaço, o tempo e o espaço que habitamos não quer deixar de sê-lo. Quando Combray volta, Paris não quer deixar de ser Paris, ou quando o passado volta, o presente não quer deixar de ser presente, gerando uma luta. Sobre esse luta nos diz Proust (2004, p. 155), já em vias de redescobrir o tempo:

“Sempre, nessas ressurreições, o lugar distante, engendrado em torno da sensação comum, agarra-se por um instante, como um lutador, ao lugar atual. Sempre este saía vencedor; sempre o vencido me parecia mais belo”

Para Proust, a promessa de paraíso que a memória involuntária engendra é sempre um paraíso perdido. É por isso que a experiência da memória involuntária se dá no instante, só na temporalidade do instante é que um sentido novo do passado pode surgir. A impressão sensível vivida no instante da memória involuntária suprime o tempo da ação, da vida pragmática, do tempo empírico. É um instante livre da sucessão irreversível

do tempo, da distinção entre passado, presente e futuro. A memória involuntária propicia a experiência de um tempo puro ou intenso, mas ela é uma experiência precária.

Brassaï, tendo já interrompido sua atividade como fotógrafo, voltou sua atenção para outra de suas paixões, a literatura, sendo o seu livro “Proust e a Fotografia” um de seus frutos. Brassaï conta que sua primeira leitura da *Recherche* Proustiana não lhe evidenciou a relação latente que a narrativa do tempo perdido estabelecia para com a fotografia. Ele precisou desse intervalo de tempo, entre as leituras da juventude e da maturidade, em que se tornara fotógrafo ele mesmo, para perceber o papel que a fotografia exercia no livro. Nas palavras de Brassaï (2005, p. 15-16):

“[...] luta contra o tempo – esse inimigo da nossa precária existência, atacando-nos perniciosamente, nunca de rosto descoberto - , foi na fotografia, também nascida do desejo imemorial de deter o instante, arrancá-lo do fluxo da duração a fim de fixá-lo para sempre numa espécie de eternidade, que Proust encontrou sua melhor aliada.”

E conclui que:

“À luz da fotografia, um novo Proust me apareceu, uma espécie de fotografia mental, considerando seu próprio corpo como uma placa ultra-sensível que soube captar e armazenar em sua juventude milhares de impressões e que, a partir da busca do tempo perdido, dedicou todo o seu tempo a revelá-las e fixá-las, tornando assim visível a imagem latente de toda a sua vida, nessa fotografia gigantesca que constitui *Em busca do tempo perdido*.”

Brassaï foi extremamente feliz em sua associação entre a *Recherche* Proustiana e a temporalidade fotográfica, mas se faz necessária a observação de que a relação que Proust estabeleceu para com a fotografia era extremamente ambígua. Algumas vezes a fotografia aparece como mera descrição das coisas e, por conter essa capacidade informativa, é que Proust não a valoriza plenamente. Porém, há uma linda passagem na *Recherche* sobre a sua relação com a fotografia, com toda a vertigem que a fotografia pode produzir num espectador sensível. A passagem narra o momento em que Marcel, ao avistar a avó, e sem que ela tivesse conhecimento de sua presença no quarto, consegue, tal qual um turista num lugar exótico que faz chapas fotográficas da paisagem, ter uma experiência de proximidade com sua avó, em que, paradoxalmente, a distância lhe

proporciona adesão, e conclui: “O que, mecanicamente, se efetuou naquele instante em meus olhos quando avistei minha avó, foi mesmo uma fotografia!” (PROUST, 2004, p 46). Todo o episódio se intensifica, pois essa epifania em relação à avó se dá como prenúncio de sua morte. Assim, Proust percebe também o que a fotografia pode conter de dor, sendo obcecado por possuir a fotografia da pessoa amada. É famosa a história envolvendo o retrato de um de seus amantes, Edgar Aubert, que teria escrito no verso do retrato: “Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell” (olhe no meu rosto: meu nome é poderia ter sido, também chamado não mais, muito tarde, adeus). Sobre o caso, Brassai lembra que Proust ignorava na época a procedência da citação, retirada de um poema pré-raphaelita de autoria do inglês Dante Gabriel Rossetti, e teria ficado mais impressionado ainda com seu título – “Amor Natimorto”. A nosso ver, Proust, ao recorrer ao retrato fotográfico do objeto de seu desejo, se mostra sensível para o que Didi-Huberman entende como imagem-resto, com toda a vertigem temporal contida em seu rosto.

Outro que manteve uma relação ambígua com a fotografia foi Walter Benjamin, mesmo que em Benjamin a fotografia assumia um lugar privilegiado em suas análises da modernidade, uma vez que a fotografia, a primeira técnica de reprodutibilidade revolucionária, ao mesmo tempo em que promove a destruição da aura (a percepção da semelhança), é a forma mais eficaz de captar o semelhante e promover a interrupção temporal cara à concepção do fazer historiográfico em Benjamin. Em sua teoria, o fazer do historiador aparece associado ao fazer do fotógrafo, pois ambos criam cristalizações com tensões de diversas naturezas, como uma mônada. A imagem fotográfica, assim como o acontecimento histórico, possui um vestígio do inacabado.

Para Benjamin, existe um futuro acolhido pelas imagens que clama por compreensão. Esta é uma possibilidade aberta pelo fato de que nem tudo que existe na imagem pode ser compreendido em sua própria temporalidade. A centelha de que nos fala Benjamin ocorre quando algo que estava adormecido na imagem pode ser finalmente percebido. Portanto, a fotografia em suas análises aparece como portadora tanto de índices de passado quanto de futuro. O que interessa na imagem é o por vir. O que leva a Didi-Huberman (1998) a falar das imagens como um aglomerado de anacronismos. Didi-

Huberman enfatiza que em face da imagem estamos diante do tempo, com sua distância e sua dinâmica. Didi-Huberman argumenta que o trabalho crítico que envolve imagens tem por finalidade revelar a origem. A origem, diferentemente do que se pensa com o bom senso, dá-se plenamente no depois e não no começo. A origem é o que está presente, pois não cessa de originar-se. Para que a imagem nos diga algo, sua origem tem que continuar a existir e a pulsar. Esta é uma concepção de origem que se afasta da origem como fundamento absoluto. A pergunta pela origem visa ao confronto com as forças que a animam ainda na atualidade. A imagem dialética sustenta sua ambigüidade, sem apaziguamento. O primeiro encontro com a imagem dialética se dá pelo choque. O tempo da origem se encontra presente neste encontro com a imagem dialética, impregnando seu achado no agora de sua reconhecibilidade.

Para Benjamin (1987, p. 239):

“Aquele que busca aproximar-se de seu próprio passado sepultado de vê se comportar como um homem que faz escavações (...) E se engana completamente quem se contenta com o inventário de suas descobertas sem ser capaz de indicar, no solo atual, o lugar e a posição onde está conservado o antigo. Pois as verdadeiras lembranças não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele”

Podemos perceber como em Benjamin, tanto a memória pessoal quanto a coletiva pressupõem um gesto similar ao do arqueólogo, que promove escavações no solo sedimentado pelo tempo. Este processo de escavação requer a destruição deste solo para que a memória possa surgir como ruína. O ato de lembrar traz em si uma destruição e uma atualidade para o passado que volta. O cinema produziu uma bela imagem desta dinâmica. Estamos falando do filme “Roma”, de Felline, 1972, mais precisamente da cena de construção do metro da metrópole. Neste filme, acompanhamos as várias entradas possíveis na cidade de Roma, seja pela auto-estrada, seja por suas ruelas, misturando uma cidade moderna com uma mítica. O que temos é um retrato fragmentário da cidade tecido pelas memórias e alegorias do cineasta nas várias “Romans” existentes na cidade de Roma. A cena em questão trata da Roma do *underground*, das entranhas da cidade, onde o moderno encontra o antigo e está a construir o presente. Na cena, um grupo de arqueólogos visita a obra do metrô que teve que ser interrompida mediante uma descoberta arqueológica. Acompanhamos o desespero do grupo ao perceber que estão

testemunhando o derradeiro momento das imagens antigas. O fato só pôde ocorrer devido à destruição da parede que separava os afrescos e os protegia. Quando o ar moderno entra em contato com as pinturas, promove a sua destruição. Na cena, o ar fresco da atualidade e o afresco da antiguidade se chocam e nem um dos dois sairá o mesmo deste encontro. Nos poucos momentos de vida que restava às imagens do passado, essas nos olham diretamente em nossos olhos, como afirma uma personagem – “parece que nos olham”, câmara nos oferece ainda um ‘close’ do olhar correspondido. Não seria possível esse encontro entre passado e presente sem que se misturassem os “ares”, o afresco antigo com o ar atual, mas foi também esse encontro que gerou essa ruína efêmera, que por isso mesmo intensa.

Benjamin valoriza o fragmento, como fruto de uma luta propriamente moderna contra a passagem do tempo, associando-o ao instante. Como vimos, a Modernidade surge como um momento de crise da totalidade, quando o instante obtém importância, como forma de se vivenciar o presente de maneira mais intensa. Para Benjamin, a experiência concreta, que se diferencia da experiência vivida individualmente, só é possível a partir de uma matriz coletiva. A experiência é uma transmissão de sabedoria vinculada à tradição, sendo a percepção da semelhança, uma experiência aurática. Na Modernidade, perdemos a tradição, mas ganhamos o atual. A perda da experiência na modernidade, de que nos fala Benjamin, associa-se à nova forma de vivenciar um mundo em que “tudo o que é sólido desmancha-se no ar”, como na famosa frase de Marx, um mundo em constante transformação, fragmentado, em que o choque se sobrepõe ao reconhecimento. Não há experiência fora do tempo. No entanto, na sociedade industrial não podemos mais viver ao ritmo do tempo natural. As semelhanças estavam mais presentes nas sociedades tradicionais do que nas modernas. Portanto, sua percepção requer mais trabalho.

A personagem conceitual do anjo da história na obra de Benjamin ocupa este lugar da atualidade. É ele que vê o progresso como uma catástrofe que deixa para trás um amontoado de ruínas. O anjo se encontra na confluência de duas temporalidades, uma a do tempo do adiamento, do por vir, e a outra a do tempo dilatado no interior do instante, garantindo-lhe uma singularidade. Assim como o anjo que simboliza o portal do instante, o historiador deve se ocupar da redenção de fragmentos perdidos, no que estes contêm de

inexpresso. No entanto, para se ver o anjo que guarda o portal do instante, é preciso se desprender da passagem do tempo.

No texto “A doutrina das semelhanças”, há uma aproximação da imagem da história com a semelhança, que deve se percebida no tempo, portanto, na emergência da diferença, no interior do devir. Em suas palavras:

“Mas o momento do nascimento, que é decisivo, é apenas um instante. Isso evoca outra particularidade na esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal” (BENJAMIM, 1986, p. 110)

A questão da aura, como a percepção da semelhança, aparece na obra de Benjamin, em seus textos sobre a linguagem, como resíduo da criação. Assim, ter uma experiência da aura é reconhecer o poético das coisas, é olhar e ser visto. Temos a capacidade de reconhecer o poético das coisas porque o poético está contido também em nós. No texto, “A pequena história da fotografia”, já aparece o conceito de aura que será retomado no texto sobre a questão da reprodutibilidade técnica, como a aparição única de algo distante por mais próximo que se esteja. Dessa forma, os termos aparição, única e distância indicam a irrupção e a fugacidade como os componentes espaciais e temporais desta experiência – a inacessibilidade e a irrepetibilidade.

Podemos salientar a importância da leitura de Proust, e sua memória involuntária, para a formulação de Benjamin do olhar correspondido entre passado e presente. Para ambos, o que interessava não era a recuperação de como o passado realmente aconteceu, mas a imagem de passado que se projeta ao futuro, ou antes, como o passado se apresenta ao presente, como o presente pode perceber analogias e semelhanças com o passado, sendo tal percepção uma fonte infundável para tudo o que veio antes e depois. Para Benjamin, como vimos, o semelhante emerge na temporalidade de um relâmpago de forma efêmera e transitória, vinculando-se ao instante. Tal temporalidade se encontra em constante movimento e em disputas por engendrar um sentido.

Entre Proust e Benjamin há ainda outro filósofo – Henri Bergson. Proust e Benjamin compartilham com Bergson algo de sua concepção de tempo e memória, no

que concerne na coexistência temporal, mas se afastam de sua crítica ao instante como artificialidade da experiência. Para Bérghson não há nada que nos obrigue a separar o tempo em passado e presente, sendo o espaço atual e o tempo virtual. Dessa forma, o tempo puro é a duração e o que dura é indivisível. A experimentação desse tempo essencial não permite uma espacialização do tempo. A idéia da coexistência temporal pressupõe que o passado não sucede ao presente, afastando-se de um tempo linear e cronológico. Para ele, o passado tem presente e o presente tem passado, ou há percepção na memória e memória na percepção. Nossa atualidade se constitui pelo campo do sensorio-motor, em que a sensação é do passado e o motor reflete o movimento do futuro. O presente é o que passa e o passado é o que se conserva em circuitos virtuais até sua atualização. O passado, ao se conservar em circuitos virtuais, os quais contêm todo o nosso passado, constitui-se como condição da passagem do tempo. Este campo do sensorio-motor é o que nos leva a agir no solo onde o presente é o ponto móvel e o passado é o fundamento do tempo.

Proust e Benjamin também apostam numa não linearidade do tempo, mas, diferentemente de Bergson, vêem na espacialização do tempo, com o instante privilegiado da memória involuntária e da imagem dialética, a possibilidade de vivência de um tempo puro, em que há uma convergência das forças do passado e do futuro no presente, conferindo densidade temporal ao instante. Assim, Proust busca uma saída do tempo e uma fuga da morte com a suspensão do tempo cronológico para se experimentar uma eternidade, nem que seja por um instante, e Benjamin busca interromper o tempo cronológico, parar o contínuo com uma ruptura, promovendo um congelamento do fluido como uma mônada. Aqui encontramos uma separação de proposta, para Proust o tempo redescoberto é redimido pela arte, enquanto para Benjamin a intensificação do tempo tem por finalidade a ação política na história, mesmo que essa ação política seja estética.

A valorização do instante em Proust e em Benjamin encena uma resistência contra o fluxo do tempo. Benjamin viu no instantâneo fotográfico a possibilidade de se ter tal batalha renovada. O que quisemos preparar até agora, com a associação entre memória involuntária e imagem dialética com a temporalidade do instante, é a percepção da fotografia instantânea e documental do século XX como uma imagem paradigmática da

modernidade. Assim, a fotografia moderna, como também a imagem dialética – conceituada por Benjamin –, são imagens provenientes de um fragmento/instante e contêm passado, presente e futuro, ou a busca de “um pouco de tempo puro”. Neste tipo de imagem temos a valorização de um instante específico com maior potencialidade de significação.

Benjamin, quase no centenário da fotografia no ano de 1931, escreveu sua pequena história como quem faz uma fotografia. Do cristal fotográfico que produziu, tendo como campo de batalha a história do novo meio, ficamos com a dialética dos três momentos: fase heróica, declínio e revitalização; e um programa para a fotografia.

O apogeu da fotografia é localizado por Benjamin no primeiro decênio da nova descoberta, antes de sua industrialização em larga escala, abarcando nomes como os de Hill, Cameron e Nadar. A difusão do *Carte de Visite* marca o momento de queda com a industrialização e com o declínio do gosto. O retrato fotográfico passa a ser permeado pelos valores burgueses que esteticamente se utilizam da prática do retoque e dos estúdios ornamentados. O papel de grande herói do momento de revitalização coube a Atget. O fotógrafo, em pleno período áureo do retrato burguês, fazia uma fotografia sem rosto humano, fotografando a parte antiga da cidade de Paris, que seria destruída pelas reformas urbanísticas do início do século XX, como quem fotografa a cena de um crime, no dizer de Benjamin. Em seguida, a revitalização fotográfica encontra novamente o rosto humano, mas deixando de ser pautada pelo retrato burguês e assumindo uma feição moderna de retrato que teve no rosto do anônimo seu interesse renovado. O exemplo de retrato moderno dado por Benjamin foi o do fotógrafo alemão August Sander, que no início do século XX pretendeu realizar um grande compendio de tipos humanos da sociedade alemã.

Sobre o projeto benjaminiano para a fotografia, sua aposta incidia na documental. Barthes fala da fotografia como “uma imagem louca com tintas de real”. Se Benjamin tivesse podido ler a frase que está no livro “A câmara clara”, certamente concordaria com seu colega teórico. Pois para Benjamin, o real se infiltra na fotografia e, ao se infiltrar na fotografia, este próprio real gera sua magia. A despeito de toda a perícia e intenção do fotógrafo, ficamos procurando na imagem “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem” (o posterior *punctum* de Barthes), ficamos

procurando o futuro contido nessas imagens. Um futuro que só podemos mirar se olharmos para trás. Assim, o programa de Benjamin para a fotografia converge para a imagem documental que revele inconsciente óptico. A câmera fotográfica opera por uma ótica intrusiva e dispõe de recursos amplificativos, decompondo o espaço e dilatando o tempo. O bom uso da fotografia em seu programa é aquele capaz de promover a miniaturização do mundo e a acessibilidade. É interessante notar que o projeto de Benjamin saiu vencedor no meio, mas no momento de sua escrita esse jogo não estava ganho. Será objeto de nossa atenção tanto o momento de constituição da fotografia documental (próxima e última seção deste capítulo) quanto o momento de perda de sua hegemonia com a fotografia contemporânea (último capítulo).

Para Mauricio Lissovsky (2006), o surgimento da fotografia moderna estava intimamente ligado à tecnologia do instantâneo e à cultura da instantaneidade. A fotografia do século XX se diferencia da do século XIX pela questão do tempo de produção de uma imagem fotográfica. Com avanços tecnológicos, o tempo de exposição chega a milésimos de segundos, o que causa uma alteração profunda nas características da fotografia, que passa a ser impregnada da idéia do instantâneo fotográfico (LISSOVSKY, 1999).

Para Lissovsky, o surgimento da fotografia moderna estava intimamente ligado ao refluir do tempo da imagem, quando foi possível exprimir sua ausência. Sua investigação tem por mote procurar para onde foi o tempo quando este se ausenta da imagem fotográfica. No texto “O tempo e a originalidade da fotografia moderna”, o autor desenvolve o argumento de que a sua origem deve ser entendida à luz da relação com o tempo e o tempo em questão é o instante. Mesmo recuperando algo da reflexão de Henri Bergson, para compreender a temporalidade fotográfica, Lissovsky o faz em certa medida como Deleuze com relação ao cinema moderno, chamando atenção para o fato de que quando Bergson escreveu suas teses sobre o tempo e a duração a fotografia moderna ainda não havia plenamente se manifestado. O filósofo insurgiu-se contra o instante, acusando-o de artificial, de exterioridade da experiência, que só pode se dar na duração. O movimento do texto de Lissovsky é o de conciliar o instante com a duração, percebendo-o imanentemente, a partir do fazer fotográfico. A existência do instante é

constatada, pelo autor, não na duração objetiva – uma abstração que escapa à nossa percepção –, mas na espera. A espera tem um lugar fundamental no discurso dos fotógrafos modernos, mais até do que a imagem. A partir da espera, podemos pensar o instante não como ruptura da duração, mas algo concebido em seu interior. O esperar diferentemente na duração é que caracteriza o instante fotográfico moderno, conformando sua linguagem. É deste lugar que o instante advém.

O advento da câmera Polaroid, que concentrava em si a captação da imagem e a revelação de fotografia analógica, uma década após da consolidação do instantâneo fotográfico na década de 40 do século XX, parecia concretizar o desejo fotográfico mais profundo, o de devolver ao mundo em tempo extraordinariamente curto seus instantes passados. Mas o que se constatou depois da euforia inicial foi que a vida dessas fotografias durava pouco, a imagem ia perdendo cor e nitidez até sumir de vez, como se estivessem tomando o banho do laboratório, que transformava imagens latentes em imagens existentes, às avessas. A Polaroid ressaltou a precariedade que diz respeito a todas as imagens, pois todas as imagens terão seu tempo de vida, seja em termos materiais, seja em termos simbólicos. A Polaroid antecedeu o desejo que a imagem digital realizou de forma renovada, mas para que a fotografia digital triunfasse foi necessária a abdicação do que era o próprio corpo da imagem fotográfica.

O desejo pelo instante na modernidade é a história do desejo do fruto proibido, do que nos é interdito, sendo o desejo do impossível, uma vez que nunca coincidimos com o instante, esse “entre” que nos escapa e que conforma nosso tempo presente. No entanto, a luta travada em seu nome nos deixou coisas belas, dentre elas, a fotografia instantânea.

2.3 - INSTITUCIONALIZAÇÃO DO INSTANTÂNEO FOTOGRÁFICO

“O nosso olhar envelheceu com o somar-se dos anos em que se foi constituindo, pouco a pouco, esse oceânico arquivo de imagens” Pedro Miguel Frade

O museu de arte moderna de Nova York foi o primeiro a valorizar a fotografia enquanto expressão artística, coletando um importante acervo e contribuindo para o desenvolvimento de um pensamento fotográfico. Dessa forma, o seu espaço foi importante para a consolidação do meio fotográfico, em especial para a fotografia moderna, incluindo as imagens provindas do fotojornalismo. Ao acolher esta corrente em suas exposições, o museu acabou por contribuir para a popularização da fotografia. Edward Steichen, sucessor de Beaumont Newhall como diretor do departamento de fotografia do MoMA, cargo criado no início da década de 1930, foi o responsável pela mudança no foco da investigação formalista da arte fotográfica nas exposições. Se para Newhall o que importava era compreender a especificidade da fotografia no mundo das artes, para Steichen a fotografia deveria aparecer a serviço de uma história, articulando uma narrativa visual, como nas revistas ilustradas.

Joel Eisinger (1995), ao analisar a história da crítica modernista norte-americana de arte fotográfica, desde o pictorialismo ao formalismo da década de 1970, destaca que o paradoxo em torno da dualidade fotográfica de traço e de transformação do mundo visível permeou a interpretação sobre o que a fotografia é por mais de um século. O autor estuda como a crítica modernista lidou com a articulação de um lugar para a fotografia no campo da arte que a conciliasse com seu caráter científico. Tal conciliação foi costurada mediante grande tensão, com forças e perspectivas conflitantes, uma vez que o que estava em xeque era um entendimento de arte como expressão individual com o intuito de proferir algo novo e profundo sobre sua subjetividade ou sobre a forma artística, respeitando as fronteiras e limitações constituintes de cada meio. Portanto, a investigação modernista, na crítica e na prática fotográfica, concentrou-se nas possibilidades de expressão subjetiva num meio entendido como essencialmente objetivo.

A teoria modernista localizou o estatuto da fotografia nas suas propriedades visuais, baseando-se numa análise formal que estabeleceu um vocabulário visual para a identificação dos traços artísticos da imagem, bem como para a distinção das demais categorias fotográficas, como a amadora e a de registro científico. Se no modernismo o que importava era a independência e a especificidade fotográfica, calcada no pressuposto de uma interioridade expressionista e da idéia de que o seu sentido era inerente à imagem fotográfica, encontrando-se em sua aparência, no pós-modernismo o que se exalta é a

relação da fotografia com outras imagens e textos, ressaltando a inexistência de um sentido *a priori* que prescindisse de uma contextualização, promovendo a abolição da distinção entre fotografia de arte e as categorias fotográficas do modernismo. Há também o questionamento da idéia de interioridade como essência do indivíduo, formulada no período moderno em prol da idéia de que somos formados culturalmente, em resposta às condições pré-existentes.

Nas décadas de 1960 e 1970, encontramos na crítica americana uma polarização em torno das correntes do subjetivismo, liderada por Minor White, e do formalismo, liderada por John Szarkowski, então curador do MoMA. Esta primeira corrente pode ser associada a alguns aspectos do que viria a ser o pós-estruturalismo, enquanto a segunda pode ser entendida como a consagração do cânone modernista.

O que atravessa a proposta de White, referente à leitura das imagens fotográficas, é um questionamento da idéia, segundo a qual o significado é inerente à fotografia. Para White, não há como hierarquizar nenhuma leitura como a mais correta em relação às outras possibilidades de leitura. Nesse aspecto, há uma reminiscência da virada em direção ao leitor das imagens como fonte de construção dos significados, marca do pós-estruturalismo, em que se destaca a relação entre sujeito e objeto, compreendendo que o leitor traz sua bagagem cultural para a produção de sentido do texto. No entanto, vale ressaltar que White não compartilhava da crença do pós-estruturalismo na impossibilidade de uma comunicação transcendente. Para White e seus seguidores, a criação fotográfica lidava com a necessidade de expressão da experiência subjetiva do artista. Dessa forma, o subjetivismo sublinhava a fotografia como transformação do mundo visível.

Szarkowski foi o mais poderoso dos críticos formalistas. Sua preocupação consistia em ver a fotografia como algo único e independente, procurando enxergar o que todas as fotografias possuíam de semelhante, quais características tinham em comum. Sua discussão teórica e histórica girava em torno dos fatores intrínsecos e não dos extrínsecos, uma análise que leva em consideração a fotografia já pronta, deixando de lado seu processo de feitura. Szarkowski foi um defensor da alta arte fotográfica identificada na corrente do *straight photography*, localizando as técnicas mistas como periféricas. Diferentemente do subjetivismo, que identificava o sentido fotográfico ou no artista ou no

leitor das imagens, Szarkowski propunha que o significado da fotografia era expresso nos aspectos formais da concretude da imagem fotográfica. A base de sua teoria era a compreensão de que a forma segue a função, sendo seu propósito a expressão da essência do meio.

A fotografia documental e instantânea na década de 1930 passou a ser hegemônica no meio num momento de restrição do radicalismo das experiências das vanguardas da década de 1920. O estranhamento proposto pelas imagens surrealistas, como também pela nova visão germânica e soviética, sofreu um processo de domesticação, ao mesmo tempo em que foi absorvido pela cultura visual. O que estava em jogo nessas duas décadas da história da fotografia, suas disputas estéticas em torno do cânone modernista, correspondeu a uma valorização do olho da máquina e das técnicas e poéticas próprias à fotografia, que tomou corpo nas décadas iniciais do século XX, momento em que encontramos a invenção do fotográfico, o corte espaço/tempo, intrinsecamente ligada ao olhar do fotógrafo.

A composição fotográfica modernista se constituiu em relação ao desejo moderno de desencantamento do mundo, do alargamento do campo do visível e da aniquilação do invisível e do oculto. Em contraste ao *flu* artístico do Pictorialismo, em que encontramos elementos velados na imagem, a fotografia direta investiu no formalismo fotográfico, caracterizado pela quantidade maior de detalhes que a fotografia poderia proporcionar. Dessa forma, o projeto moderno na fotografia era o de eliminar o oculto da visibilidade construída na imagem. A composição geométrica tem a ver com essa racionalização do mundo na Modernidade. No entanto, a aposta da autonomia das composições formais pode levar ao abstrato, caso da série “Equivalentes” de Stieglitz. A fotografia documental se afasta da idéia da abstração, propondo uma imagem descritiva.

Historicamente, a fotografia documental, com ênfase na relação com o referente e na adequação entre imagem e mundo, filia-se a correntes como a da fotografia naturalista de Emerson, segunda metade do século XIX, e da fotografia direta de Stieglitz, início do século XX, bem como do ideário do fotojornalismo. Fattorelli (2003) ressalta que a história da fotografia é marcada por duas tendências conflitantes de constituição da experiência estética. Tais tendências, para o autor, uma de caráter purista e a outra híbrida, foram encarnadas no fazer fotográfico de três conjunturas distintas,

acompanhadas de três tipos de sujeitos. A primeira é referente às décadas de 70 e 80 do século XIX, em que o sujeito forjado é o psicofisiológico, com enfoque nos pressupostos subjetivos da percepção e no funcionamento do olho. A segunda se situa nas décadas de 20 e 30 do século XX, com o sujeito da consciência e do inconsciente. E, por último, as décadas de 80 e 90 do século passado, com o sujeito maquínico ou simulado. A constituição do sujeito psicofisiológico e do sujeito da consciência e do inconsciente são importantes para o entendimento da institucionalização do instantâneo fotográfico em torno das características próprias ao meio e da intencionalidade do olhar do fotógrafo.

O Pictorialismo foi o primeiro movimento artístico da fotografia. Seu engajamento consistia em elevar a fotografia à condição de arte. “A fotografia deveria não somente comprometer-se com a representação da verdade, mas também deveria enredar-se pela busca da beleza.” (NEWHALL, 1982, p. 73). O Pictorialismo dialogou fortemente com o ideário artístico das belas artes e com os temas da literatura romântica. Dele faziam parte Rejlander e Robinson, os quais defendiam a utilização de montagens para a obtenção de uma maior expressividade da cena representada. Tal prática, no caso do segundo, apoiava-se na memória como interpretação das impressões visuais, importante para o tipo de sujeito da percepção encenado pelo fotógrafo.

Fatorelli (2003) analisa o debate em torno do estatuto fotográfico realizado por Robinson e Emerson no último quarto do século XIX, ressaltando que, mesmo divergindo no que concerne à natureza da fotografia, ao seu lugar no contexto das artes plásticas e a sua relação com saberes científicos do período, ambos estavam em busca de uma imagem condizente com a imagem percebida. Os fotógrafos mobilizaram os salões de fotoclubes, os críticos de arte e os cientistas, buscando legitimação para seus discursos e práticas fotográficas. O que estava em jogo era uma discussão epistemológica polarizada pela relação homem/máquina. Segundo o autor:

“O debate entre Robinson e Emerson gravitou em torno de alguns temas centrais, que são, por si, reveladores deste lugar epistemológico da fotografia, entre os quais contam: a particularidade da fotografia enquanto meio de expressão, relativamente aos materiais e técnicas que mobiliza; a relação entre fotografia e artes plásticas e, por contigüidade, entre a avaliação estética da imagem fotográfica e os cânones da história da arte; a qualificação da imagem fotográfica relativamente ao seu vínculo com o referente externo; a relação entre imagem fotográfica e as proposições científicas da época, principalmente em relação à fisiologia da percepção.” (FATORELLI, 2003, p. 71)

Peter Henry Emerson liderou o movimento de fotografia naturalista, fundando as bases do que posteriormente norteou a fotografia direta, no que diz respeito à inviolabilidade da câmera fotográfica e da chapa impressionada para se obter impressões diretas da natureza. A contradição entre verdade visual e interpretação imaginativa era encontrada no centro da discussão teórica da fotografia naturalista no século XIX. Emerson procurava alcançar imagens que pudessem ser comparadas à natureza, considerando o modo como esta é percebida. O fotógrafo baseava-se na teoria do foco diferencial de Helmholtz, a qual pressupunha que a nossa visão era seletiva, ou seja, a área central da cena vista se mantinha nítida enquanto há um ligeiro desfocado nas áreas periféricas. Emerson convergiu esse princípio em procedimento estético ao defender que as fotografias também deveriam ter uma área central nítida e o seu entorno desfocado.

Um aspecto importante de sua teoria fotográfica diz respeito à especificidade e autonomia da fotografia em relação às demais imagens. Ele defendia que:

“(1) a fotografia é um meio independente, com suas próprias características; (2) os controles que ela oferece são adequados para expressar a visão; (3) o efeito emocional e psicológico da fotografia se encontra na imagem sem retoques produzida pela lente, tal como registrada pelo material sensível; (4) este efeito não deve nunca ser estragado pelo retoque ou pela cópia combinada; (5) a composição não tem nada a ver com regras ou fórmulas” (FATORELLI, 2003, p. 76)

Em 1891, Emerson renunciou ao que havia defendido sobre a relação entre arte e natureza propiciada pela fotografia, declarando a morte da fotografia naturalista e questionando a possibilidade artística do meio. Tal renúncia foi creditada a um pintor que teria lhe mostrado a falácia que é confundir arte e natureza. No entanto, a influência que exerceu na história da fotografia, a recusa às fotografias posadas, à artificialidade dos estúdios e à combinação de negativos, encontrou vários seguidores, dentre os quais Alfred Stieglitz.

Stieglitz transitou do Pictorialismo ao *straight photography* (fotografia direta ou pura). Ele foi o líder do movimento pictorialista nos Estados Unidos, seguindo a tradição estética defendida por Emerson, e teve papel decisivo na divulgação do potencial da fotografia direta a partir da década de 1910 do século XX, atuando em diversas áreas, tais como fotógrafo, editor, crítico e dono de galeria. Sua influência no meio fotográfico se

deveu também à fundação da galeria Photo-Secession e da revista Camera Work. Outro papel importante de Stieglitz foi o de divulgar o movimento modernista na América, expondo artistas como Duchamp e Picasso.

Stieglitz começou seu aprendizado de fotografia na Alemanha com Vogel, inteirando-se do que acontecia no mundo das artes na Europa. Ele recebeu seu primeiro prêmio na Inglaterra em 1887, tendo como jurado Emerson, que elogiou a espontaneidade das fotografias¹⁵. A respeito de seu ensaio sobre o inverno de Nova York (Winter on Fifth Avenue), Stieglitz declarou que o sucesso do trabalho com câmeras portáteis depende da espera e da observação do momento em que tudo se equilibre e satisfaça seu olho¹⁶. Nessa série, a imagem final dependeu tanto do momento de captação quanto do trabalho no laboratório, uma vez que o fotógrafo utilizou somente partes dos negativos. Tal trabalho foi transitório entre as estéticas do Pictorialismo e da fotografia direta, não respeitou a integridade do negativo, mas já valorizava a composição feita pelo olho.

Se há uma aproximação estética entre as composições de Stieglitz e as que Henri Cartier-Bresson proporá a partir da década de 1930, há também um afastamento, na medida em que Stieglitz apostava numa interioridade a ser expressa em fotografia. O seu uso das câmeras portáteis lidava com uma composição em termos acadêmicos, obedecendo a uma pré-visualização da imagem concebida. Fica mais claro este ponto se focalizamos o discurso de Stieglitz sobre a feitura da famosa fotografia “The Steerage” de 1907. O fotógrafo nos conta que, andando pelo saguão do navio, vislumbrou o sentido visual da cena representada na imagem, em que uma geometria correspondia à situação social. Após ter concebido internamente o que queria representar, buscou sua máquina e fez a imagem, a qual decorreu de um sentimento interno em correspondência com os aspectos visuais externos. Em comparação com o que Henri Cartier-Bresson falava a respeito de como era seu processo fotográfico, a narrativa de Stieglitz se distancia na medida em que Bresson jamais voltaria para pegar a câmera, pois o que lhe interessava era a inteiração entre o olho, a câmera e o mundo visível¹⁷. O que importava a Bresson

¹⁵ Ver: NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York, New York: the museum of modern art, 1982.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Ver: EISINGER, Joel. *Trace & Transformation: American criticism of photography in the modernist period*. University of New México Press Albuquerque, 1995.

era o instante decisivo, nascimento e morte das coisas no mundo, o instante só é decisivo no momento de sua ocorrência.

O modernismo de Stieglitz abordou o espaço urbano, com seus fluxos de transportes e sua arquitetura, como uma metáfora da fotografia moderna. As novas possibilidades de visibilidade da metrópole foram exploradas através do olhar do fotógrafo, que dava sentido às coisas. Para Fattorelli, tal prática marcava um centramento na experiência do sujeito (diálogo com o expressionismo e as teorias do inconsciente). Para Stieglitz, os aspectos visuais do mundo material estão ligados a uma realidade profunda que pode apenas ser sentida. A fotografia, portanto, poderia ser usada como mediadora de sua experiência do mundo. As suas fotografias remetem a uma subjetividade expressionista, ao mesmo tempo em que apontam para uma objetividade. A década de 1910 marcou a virada de Stieglitz para a fotografia direta dentro dos limites da estética purista. Apesar de ter trabalhado com câmeras portáteis, ele o fez sem reconhecer o seu potencial para novas composições através da possibilidade de mobilidade.

Charles Caffin e Sadakichi Hartmann foram dois teóricos importantes, no final do século XIX e início do XX, para a constituição do conceito de fotografia direta, exercendo grande influência na crítica americana. Ambos tiveram que lidar com a ambigüidade de articular a idéia da fotografia como intrinsecamente objetiva e a visão da arte como interpretação subjetiva do mundo. Tal articulação dizia respeito à questão modernista de distinção dos campos artísticos. O problema que se colocava era conciliar o que consideravam como a verdadeira essência da fotografia, a objetividade, com uma concepção de arte em termos tradicionais, calcada na subjetividade criadora. Para Hatmann, a qualidade específica da fotografia, antecipando algumas visões do século XX, é a capacidade de registro das ações espontâneas. A sua definição de fotografia direta a identificava com a verdade do meio e com as qualidades naturais da técnica fotográfica, valorizando o olho e a câmera em detrimento do trabalho da mão no negativo e na cópia. Ele foi um defensor também da prática da pré-visualização, na qual o fotógrafo deveria ter uma idéia do resultado final da imagem antes de fazê-la.

A fotografia direta manteve relações de continuidade e descontinuidade com a naturalista. O princípio da segunda consistia em enxergar com a máquina fotográfica da mesma forma do que com o olho humano. Com a fotografia direta passou-se a querer

enxergar mais do que o olho humano, além do visível também o invisível através do uso de metáforas. O desafio que se colocava era transformar os temas da vida cotidiana em autônomas composições abstratas, resultantes do instantâneo reconhecimento de tema e forma, respeitando os meios próprios da fotografia.

A corrente da fotografia direta valorizou a objetividade do meio como manifestação de sua essência, ao mesmo tempo que reteve subjetividade suficiente para o seu reconhecimento como arte. Os componentes deste movimento repudiaram o Pictorialismo por sua ênfase na subjetividade e por sua subordinação à pintura. A objetividade almejada pela fotografia direta permitiu uma estética calcada na infinidade de detalhes e de gradações tonais. Para Paul Strand, defensor da fotografia direta nas décadas de 1910 e 1920, a fotografia deveria expressar a objetividade do meio através da estrutura formal das imagens, respeitando o que está diante da câmera e conseguindo uma variedade de tonalidades sem trucagens ou manipulações. Paul Strand acreditava também que a arte fotográfica carregava o potencial de humanizar a tecnologia.

Beaumont Newhall foi um entusiasta da fotografia direta, praticada por Stieglitz, Strand, Edward Weston e Ansel Adams, e da fotografia de pequeno formato. Para ele, a maior contribuição da fotografia residia na sua capacidade de absorver uma grande quantidade de detalhes num plano. O que Newhall pretendia era justificar o meio fotográfico, identificando na experiência estética aquilo que seria uma contribuição unicamente fotográfica. A idéia que perpassa sua teoria é a de que com a fotografia de pequeno formato, com a vontade de um expressivo número de fotógrafos de registrar o mundo como ele é, surge uma nova forma de comunicação apoiada na capacidade fotográfica de visão detalhada, captando mais do que o fotógrafo consegue enxergar no momento mesmo da exposição.

Se na década de 1920, no meio fotográfico, as fotomontagens, os negativos combinados, as solarizações, entre outras técnicas utilizadas pelas vanguardas, ocupavam um lugar central na constituição da percepção de um mundo novo (e moderno), na década de 1930 esse papel passou a ser exercido pelo instantâneo fotográfico. Na virada da década de 1920 para a de 1930, encontramos a crença, partilhada por André Kertész e Cartier-Bresson, de que a fotografia deveria fixar momentos a partir de uma estética do instante, calcada num realismo lírico. Foi em torno desta estética do instante que os

grandes mestres da fotografia documental do século XX desenvolveram suas poéticas. A fotografia moderna, diferentemente da corrente pós-moderna da fotografia contemporânea, na qual há a predominância da representação da representação – imagem da imagem (objeto de nosso próximo capítulo) –, constituía-se na experiência de encontro com o mundo, envolvendo a presença do outro.

Encontramos na fotografia documental alguns aspectos de ruptura em relação à fotografia direta. Esta valorizou a autonomia formal, a composição que prioriza aspectos estéticos, a cópia com alta qualidade e gradações de tonalidades, a independência com relação às palavras, a valorização da exposição como a melhor forma de contemplação da fotografia e a separação entre fotografia de arte e comercial. Já a documental valorizou a fotografia comprometida com uma mensagem social, a fotografia a serviço de uma história, a mistura entre imagem e palavra em prol da comunicação, a narrativa visual e a divulgação a partir da imprensa e de livros. A fotografia documental promoveu também uma descontinuidade com a prática da pré-visualização, quando as formas do mundo tiveram que fazer sentido para o olhar do fotógrafo no momento mesmo de sua feitura, em confronto com o mundo exterior entre o olho e o dedo. A fotografia documental apostou na relação com seu referente, sempre se remetendo a ele e, assim, construindo uma imagem descritiva a partir de uma estética purista.

A fotografia documental norte-americana dialogou fortemente com o movimento realista, que animou os Estados Unidos durante a década de 1930, a exemplo do que fizera o Pictorialismo em relação ao Impressionismo e ao Simbolismo e a fotografia direta em relação ao modernismo. Podemos enxergar na fotografia documental da década de 1930 um impulso em direção à pesquisa do momento histórico que possibilitou a crise do final da década de 1920. Dessa forma, o movimento documental enfatizava a consciência social e a busca pela verdade e pelo mundo exterior. A Segunda Guerra Mundial veio a intensificar o esforço de moldar e registrar a experiência norte americana através do uso da fotografia. Seguindo os passos de antecessores como Jacob Riis, por volta de 1880, e Lewis Hine, no início do século XX, a corrente da fotografia documental se consolidou na década de 1930, o que foi possível devido ao desenvolvimento de novas tecnologias, tais como câmeras mais leves, filmes mais rápidos e o ‘flash’, as quais contribuíram também para o desenvolvimento do fotojornalismo. Essas duas correntes se

alimentavam da espontaneidade das imagens possibilitada pela tecnologia do instantâneo. Com a conquista do invisível, a partir dos avanços tecnológicos, o meio fotográfico passou a apostar na fidelidade entre fotografia e o que fora fotografado.

Para Joel Eisinger (1995, p. 79), a discussão em torno da verdade fotográfica nas décadas de 1930 e 1940 se deu em termos limitados. Seus críticos se preocupavam com questões referentes ao quanto da verdade estava sendo disponibilizada ao público. O autor fala que só mais tarde os envolvidos com a fotografia documental manifestaram a consciência das escolhas constitutivas do ato fotográfico, as quais giram em torno de escolhas de câmeras, ângulos, lentes e assim por diante, escolhas determinantes do tipo de imagem concebida. Ao enfatizar tais escolhas, a crítica documental sublinha a característica da fotografia de apresentar uma verdade ambígua, uma verdade construída. Mesmo a mais objetiva das imagens é uma construção feita a partir de escolhas e convenções.

Para exemplificar a ingenuidade dos comentadores da fotografia documental nos anos 30 e 40, o autor fala da crítica feita por Pare Lorentz sobre a obra de Dorothea Lange. Para este crítico, a capacidade de maior relevância da fotógrafa consistia em sua habilidade em desaparecer da imagem, não percebendo, segundo Joel Eisinger (1995, p. 96, tradução nossa), que:

“a simplicidade da composição é coerente com a idéia da simplicidade da vida rural; o ângulo baixo faz com que seus sujeitos se ergam heroicamente sobre nós; e a iluminação enfatiza suas peles desgastadas pelo tempo”

Neste momento, a crítica fotográfica ressaltava o que foi fotografado, mais do que o como foi fotografado, buscando uma estética da transparência. No contexto em que emergiu a fotografia documental, havia um anseio, moldado tanto pela experiência da depressão quanto depois pela segunda guerra, por um movimento artístico que valorizasse a estética do realismo, no sentido de fornecer pistas sobre o que acontecia no mundo. Neste momento, encontramos o documental e a estética do realismo em várias mídias.

No cinema na década de 1930, temos também a consolidação do filme documentário como proposto por Grierson e sua ênfase na comunicação do cotidiano e na pesquisa da estrutura social. No entanto, como coloca Joel Eisinger, o realismo na

literatura e na pintura foi reconhecido como estilo ao passo que na fotografia esse reconhecimento era restrito aos seus praticantes. O público e alguns teóricos identificavam o realismo como algo inerente ao meio e não como uma construção de estilo, esquecendo-se, portanto, de que o realismo fotográfico não é uma fixação estável da relação entre as coisas e suas representações, mas uma produção social de significação em tensão constante com a transitividade das coisas no mundo, com o antes da significação.

Ao longo dos anos 1930, o termo documentário se consolidou nos Estados Unidos. Alan Trachtenberg (1989) fala da recuperação de Lewis Hine, por parte de uma nova geração de críticos e fotógrafos da década de 1930, como um pioneiro da fotografia documental. A estética de Hine surgiu num momento de esperança entre americanos liberais no início do século XX, baseando-se na crença de que as condições sociais seriam melhoradas através da ciência e da arte.

O autor aponta que a redescoberta de Hine se deu num momento de introdução da fotografia no ambiente do museu de arte, concomitantemente com o aparecimento de uma história oficial da fotografia. Trachtenberg, ao contextualizar a fotografia americana na primeira metade do século XX, e as questões referentes ao documental, empreende uma análise comparativa entre Hine e Stieglitz. A comparação é pertinente não só porque ambos trataram diversas vezes de temas próximos, sob aspectos diferentes, mas porque a comparação permite ao autor refletir acerca da diferenciação entre fotografia artística e documental. Cada um dos fotógrafos tratou o tema dos arranha-céus de Nova York com intenções distintas. Stieglitz propôs uma visão distanciada dos prédios, sem a presença humana, em consonância com uma fotografia de arte. A sua preocupação consistia em desenvolver uma nova percepção para o céu da metrópole. Hine, em seu livro *Men at work*, abordou a construção do Empire State Building enfatizando o trabalho e a relação entre homens e máquinas. Dessa forma, a presença humana era intensa nesta obra. No entanto, para Trachtenberg, as definições de arte e de documento em fotografia são, na verdade, práticas arbitrárias, as quais dizem mais sobre a maneira como vemos a

fotografia do que sobre suas qualidades intrínsecas. Tanto o trabalho de Hine quanto o de Stieglitz comportam dimensões artísticas e documentais¹⁸.

Trachtenberg lembra que em 1938 o termo ainda estava em processo de institucionalização no meio fotográfico. Um marco de sua consolidação nos Estados Unidos foi a primeira exposição individual de fotografias de Walker Evans no MoMA, intitulada de “American Photographs”, acompanhada de um artigo de Beaumont Newhall, em que este se propunha a definir a fotografia documental como pertencente à ordem de registros factuais com intuítos sociológicos. O livro de Evans é tanto sobre fotografia quanto sobre a América, uma das marcas do documental, remetendo sempre ao referente.

Elizabeth McCausland, uma importante crítica fotográfica, publicou, em 1939, no Photo Notes, sua definição de fotografia documental, ressaltando que a natureza do meio fotográfico não era subjetiva ou impressionista, mas ligada à realidade. McCausland escreveu o texto do livro de Berenice Abbott, *Changing New York*, e foi assessora do departamento de fotografia do MoMA. Sobre o trabalho de documentação de Nova York feito por Abbott, McCausland enfatizou que a fotógrafa, ao abordar a estrutura física da metrópole, descrevia as condições sociais do país como um todo. A comentadora vislumbrou também uma crítica de esquerda ao capitalismo em tal trabalho fotográfico¹⁹. McCausland clamava por verdade e pelo interesse no mundo exterior propiciados pela fotografia documental. Para ela, a fotografia deveria se dedicar à comunicação da realidade, sendo que a parte desta realidade que mais lhe interessava era a sociedade americana e o período de depressão econômica. Seu objetivo consistia em valorizar o documental em detrimento das investidas artísticas no meio fotográfico.

O movimento de fotografia documental dialogou com a estética purista de fotógrafos diretos, tais como Stieglitz e Weston, como já mencionado. Ao mesmo tempo, enfatizou a necessidade de adicionar informações à imagem, uma vez que sua maior preocupação consistia em apresentar a fotografia contando uma história, o que tornava necessário o conhecimento acerca das pessoas e lugares representados. Dessa forma, uma

¹⁸ Ver: TRACHTENBERG, Alan. *Reading American Photography. Images as History. Mathew Brady to Walker Evans*. Hill and Wang, 1989.

¹⁹ Ver: EISINGER, Joel. *Trace & Transformation: American criticism of photography in the modernist period*. University of New México Press Albuquerque, 1995.

imagem com uma composição mais rica poderia ser preterida em prol de uma imagem que se encaixasse melhor na narrativa visual. Posteriormente às décadas de 1930 e 1940, Szarkowski foi um crítico da possibilidade de se narrar através de fotografias, questionando o uso das imagens pelas revistas ilustradas. Susan Sontag duvidava também da capacidade narrativa da fotografia. Para a autora, a imagem fotográfica introduziu um novo significado para a idéia de informação, proporcionando fatias de espaço e tempo descontínuas do mundo. A partir da fotografia, o mundo passou a ser vivenciado como uma série de partículas independentes, o que, para Sontag, é problemático, na medida em que a representação do mundo feita pela câmera mais oculta do que revela. Em sua análise sobre a mediação fotográfica, Sontag ressalta que a fotografia contribui para a erosão do sentido, uma vez que ela é incapaz de explicar as coisas em seu funcionamento no tempo.

Com o crescimento da fotografia documental na década de 1930, houve uma enorme quantidade de livros que combinavam fotografia e texto com o intuito de analisar algum aspecto social em pauta no momento. A fotografia documental fez bastante uso do ensaio fotográfico. O ensaio fotográfico se fez presente tanto na imprensa ilustrada quanto na publicação de livros, sendo o ponto em comum a idéia de uma narrativa visual. Desses livros, cujo objetivo era desvendar o mundo e as questões sociais pungentes, podemos encontrar exemplos europeus – “Paris de Nuit” de Brassai de 1933, “English at Home” de Bill Brandt de 1936 – e americanos – “You Have Seen Their Faces” de Margaret Bourke-White de 1937, “An American Exodus” de Dorothea Lange e Paul Taylor de 1939, “Changing New York” de Berenice Abbott e Elisabeth McCausland de 1939 e o “Let Us Now Praise Famous Men” de Walker Evans e James Agee de 1941. McCausland foi uma crítica que preconizou as misturas das mídias presentes nessas publicações, por uma necessidade de se expor o contexto social das imagens. Dessa forma, a pureza da imagem modernista foi questionada.

Ao falarmos da fotografia documental norte-americana nas décadas de 30 e 40 do século XX, é imprescindível prestarmos atenção aos projetos da FSA (*Farm Security Administration*) e da *Photo League*. O entre guerras foi um momento de enfraquecimento das democracias parlamentares e do surgimento dos totalitarismos. Se, na década de 1930, o New Deal fomentava projetos de cunho social, na década de 1940, com a

Segunda Guerra, e, mais tarde, com a guerra fria, houve um endurecimento anti-comunista por parte do governo norte-americano, o que acarretou rígida fiscalização de organizações como a Photo League.

A agência da FSA foi criada em 1935 pelo governo de Roosevelt com o intuito de promover a conscientização da classe média americana da necessidade de recuperação da economia rural. Neste projeto fotográfico, o olhar voltou-se para o que precisava ser enfrentado e corrigido, promovendo uma promessa de futuro. Portanto, era parte importante do projeto o modo pelo qual as imagens seriam recebidas por seu público alvo. Fotógrafos documentais, tais como Walker Evans, Dorothea Lange, Russel Lee, entre outros, trabalharam sob a chefia de Roy Stryker, cuja fama era de editor autoritário e a quem cabia a primeira seleção das imagens que chegariam ao público. Da agenda de Stryker não constavam imagens que sugerissem perigo ou raiva por parte dos fazendeiros, evitando que tais fotografias fossem anexadas ao projeto da FSA. Mauricio Lissovsky nos lembra da desconstrução promovida pela crítica - tanto por Solomon-Godeau quanto por Susan Sontag - destas imagens como paradigma do procedimento documentário. Tal desconstrução sublinhava a *mise-en-scène* que os fotógrafos estabeleciam com o seu objeto fotográfico, informando que:

“quando os personagens sorriam para a câmera, eles eram orientados para assumir posturas mais sóbrias; meeiros que vestiam suas melhores roupas para ser fotografados, eram instruídos a usar suas vestes de trabalho diárias, e persuadidos a não lavar a mão e o rosto” (SOLOMON-GODEAU apud LISSOVSKY, 2006, p. 182).

O objetivo era criar um imaginário para classe média, no qual os pobres ocupavam um lugar digno e merecedor de ajuda por parte do governo. A classe média deveria também, a partir da ideologia das imagens da FSA, ficar confiante no futuro, na mudança da situação.

Alguns críticos também chamam atenção para o fato de que a fotografia documental norte-americana, na época da depressão econômica e durante a segunda guerra, foi usada como forma de propaganda política por parte do governo americano. Um projeto com maior independência com relação à agenda política de Roosevelt foi a organização da Photo League. No entanto, a Liga, de forma geral, concordava com a

administração de Roosevelt, no tocante ao registro da pobreza no campo e mais tarde com o uso da fotografia no esforço de guerra. Inicialmente associada ao Worker's Film, a liga se estabeleceu em 1936 como uma organização independente, composta de fotógrafos comprometidos com ideais situados, sobretudo, à esquerda do espectro político. Apesar de a Liga manter relações com o Partido Comunista, nem todos os seus membros eram comunistas. Sob a liderança de Sol Libsohn e Sid Grossman, esta organização promoveu cursos, abriu uma galeria e publicou o Photo Notes, um fórum dedicado à discussão da fotografia documental nos anos 30 e 40. Em 1938, foi publicada no Photo Notes a declaração de propósitos da liga, a qual afirmava que:

“[...] a fotografia tem por muito tempo sofrido, por um lado, a influência dos Pictorialistas, os quais, fotograficamente, nunca entraram no século XX, e, por outro, dos chamados ‘modernistas’ [artistas como Moholy-Nagy e Man Ray], que, parados no culto dos filtros vermelhos e nos confusos ângulos, preferem os materiais fotográficos manufaturados” (EISINGER, 1995, p. 91).

A experiência da fotografia documental alimentou, concomitantemente à sua consolidação, o desenvolvimento do fotojornalismo. O ideário do fotojornalismo calcava-se na dimensão icônica da fotografia. O que estava em jogo era a idéia de ser testemunha ocular dos grandes eventos. Erich Salomon, um pioneiro do fotojornalismo na Alemanha da década de 1920, repudiava as fotografias posadas em prol da imagem espontânea. A câmera fotográfica passou a ser responsável pelo registro dos fatos importantes do século passado, e ao fotógrafo e ao editor fotográfico coube o papel de articular sua narrativa visual. O fotojornalismo propôs uma nova modalidade de jornalismo, articulando texto e fotografia para se contar uma história. Revistas como a “*Time*” e a “*Life*” não usavam a fotografia de forma decorativa, mas incorporando as imagens em sua discursividade, ou seja, as fotografias faziam parte da substância narrativa.

Na década de 1930, com a consolidação do conceito de fotorreportagem e com o crescimento das revistas ilustradas, passamos a ser efetivamente educados por imagens. A década de 30 do século XX é tida como o grande momento do documentarismo, tanto fotográfico quanto cinematográfico. A predominância do documentarismo irá se estender até o pós-guerra, quando o regime de verdade se altera.

Para John Tagg (2009), ao se usar o termo documental de forma indiferenciada, perde-se a historicidade fundamental do que vem a ser o documental. Tagg é crítico da atitude de ver qualquer fotografia como documental. O autor afirma que não é a natureza da fotografia que a faz documental, mas a retórica segunda a qual ela se insere na tradição documentária. O documentarismo se alimenta de um sistema de códigos historicamente construído a partir de convenções que atribuem credibilidade à imagem.

Tagg chama atenção para o fato de que o ideário do documental ser pedagógico. A etimologia da palavra documental tem por base a idéia de educar – *document* – *docere*. Sua contrapartida cinematográfica também tinha o mote pedagógico. John Grierson, “pai” do cinema documental clássico, claramente possuía o intuito pedagógico em seus filmes. Grierson foi o primeiro a usar o termo documental em língua inglesa. Grierson nasceu em 1898 em uma família calvinista e socialista utópica. Seu trabalho acadêmico de 1923, na Universidade de Durham, em Newcastle, foi sobre imigração e sobre problemas sociais. Ele passou pela Universidade de Chicago, onde pesquisou sobre o tema da opinião pública. Egresso do funcionalismo público britânico, tornou-se cineasta ao perceber as potencialidades pedagógicas do novo meio que se desenvolvia. Os temas de seus filmes giravam em torno do cotidiano a partir da estética do realismo e tinham como finalidade a conscientização do público através de uma identificação emocional.

O historiador ressalta a especificidade da história do documentário em relação com o momento de crise dos anos 30 do século XX. Assim, o documentarismo não se constitui apenas por um sistema de códigos, sendo também sintoma de uma crise no campo do sentido e da relação sujeito e objeto, quando se passou a buscar uma maior adequação entre representação e realidade. Fez parte da estratégia do documentarismo clássico o repúdio às fotografias posadas como forma de se buscar uma autenticidade para as imagens. Dentro do regime de verdade em que floresceu o documental, se fosse questionada a veracidade de alguma fotografia, sua dúvida teria que recair necessariamente sobre o momento de captura da imagem, ou seja, para a feitura da fotografia, estando, assim, resguardado seu objeto. Em sua visão, todas as formas de normalização do documentário visam a construir uma continuidade imaginária e coerente entre o tema abordado e o real significado.

A fotografia foi construindo para si a idéia de ser um meio transparente, marcando, dessa forma, sua superioridade em relação a outros modos de ser da imagem, no que concerne em proferir uma verdade sobre o mundo. No decorrer da década de 30 do século XX, viu-se a grande revanche da fotografia à subordinação antes experimentada por ela em relação à pintura, com os Pictorialistas. Com o documentarismo, a fotografia se afirmou como o principal instrumento de simplificação e representação do mundo. É neste momento que a fotografia exacerba sua capacidade de fala sobre o mundo. Como temos argumentado, a fotografia moderna se constituiu tendo como questão o mundo que queria representar. O auge do *Thelos* moderno em fotografia se encontra no período em que o meio, já dominando a tecnologia instantânea, assume-se como documento.

A fotografia publicada pela revista *Life* em 15-2-1937, de autoria da famosa fotojornalista Margarer Bourke-White²⁰, é emblemática do lugar privilegiado para falar do real que a fotografia passou a obter no campo das imagens na Modernidade (Figura 06). Ao longo do século XX, a fotografia exerceu o papel de guardião da relação entre imagem e mundo, mantendo a distância que separa mundo e imagem, ora de forma apaziguadora, ora de forma problemática.

Na imagem, temos o contraste entre a família branca motorizada e sorridente e a fila do pão composta por mulheres e homens negros. A legenda da fotografia – “A inundação deixa suas vítimas na fila do pão” - também contrasta com os dizeres do ‘outdoor’ – “*World’s highest standard of living*” (o mais alto padrão de vida do mundo) e o ‘slogan’ da campanha publicitária: “*There’s no way like the American Way*”. O acidente é iminente na imagem e os pedestres serão atropelados pelo carro. Assim, de forma metafórica, mas nem por isso menos perigosa, a sociedade branca de consumo norte-americana esmaga a população negra. Mas a força da fotografia não se esgota com os contrastes sociais que expõe. A imagem celebra ainda a superioridade moral da fotografia sobre a pintura e demais maneiras de ser da imagem, representado na fotografia de Margarer Bourke-White pelo cartaz publicitário.

“A foto de Bourke-White não trata apenas de apreender um real que se apresenta como tal, mas de encenar seu confronto com o imaginário,

²⁰ Ver: LISSOVSKY, Mauricio e MARTINS, Juliana. *A fotografia e seus duplos: um quadro na parede*. No prelo. Agradecemos as análises de nosso orientador Mauricio Lissovsky sobre a fotografia em questão.

representado pelas personagens do cartaz. Em contraste com o outdoor, que revela-se então ridículo mercador de ilusões a fotografia recobra algo do mundo tridimensional de onde proveio. A eficácia do cartaz fragiliza-se diante do mero confronto com a realidade”²¹



6- Margaret Bourke-White. Louisville, Kentucky, 1937

Há ainda um fotógrafo dos anos 30 do século XX que gostaríamos de destacar - Walker Evans. Evans nasceu em 1903 no meio oeste americano e morreu em 1975. É muito conhecido seu trabalho como membro da FSA, da qual participou de 1935 a 1938. Antes, ele fotografava por conta própria. Depois de 1945, passou a trabalhar na revista *Fortune*, até 1965. Evans gostaria de ter ingressado no mundo das artes pela porta da literatura, frustração que o acompanhou pelo resto da vida, mas que lhe gerou uma sensibilidade aguçada²².

Walker Evans foi um fotógrafo documental que motivou um número expressivo de críticas com seu trabalho na década de 1930. Muitos apontaram como marca de seu estilo

²¹ Idem.

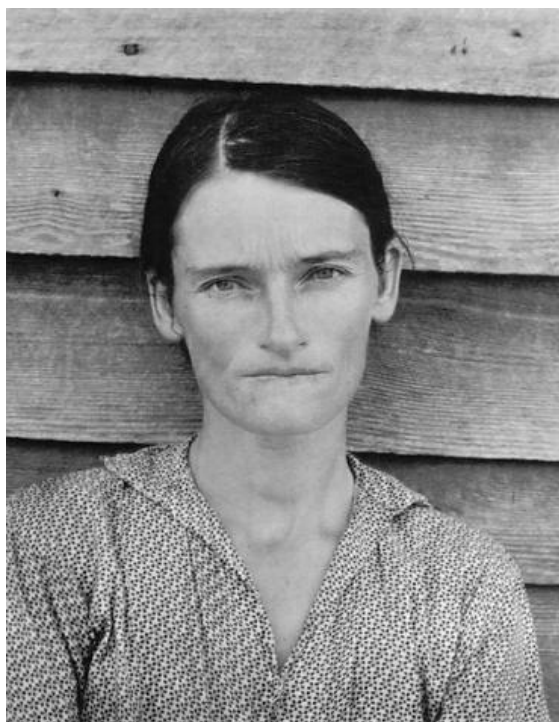
²² Ver: coleção Photo Poche.

a objetividade e a não presença do fotógrafo em suas imagens. Lincoln Kirstein, além de compor o coro dos teóricos da transparência, também ressaltou a captação de símbolos da cultura americana nas fotografias de Evans. Tudo fotografado por Evans toma a feição de um *portrait*. Basta lembrar de suas imagens de casas, interiores, ruas, lojas, cemitérios, cartazes, postos de gasolina, entre outros, para que possamos concordar com tal comentário. Seu livro “*American Photographs*” teve realmente grande impacto na cultura visual norte-americana. Em 1971, Szarkowski escreveu que o passado recente dos Estados Unidos havia sido, em grande parte, uma construção de Evans, com sua investigação acerca da identidade nacional americana, pois, mesmo se considerado falso ou verdadeiro, seu trabalho faz parte da história do país²³. Podemos acrescentar que as imagens de Evans fazem parte do imaginário compartilhado pelos norte-americanos²⁴.

A nosso ver, Evans é um fotógrafo que se posicionou de forma extremamente antecipatória na encruzilhada do moderno e do contemporâneo no meio fotográfico. Claro que esta afirmação é feita com o olhar de hoje sobre sua obra, mas acreditamos na pertinência da afirmação. Como já mencionado, o próprio termo documental no meio teve sua primeira aparição no catálogo de uma exposição de Evans, para se referir à nova forma de fotografar. Ele foi um dos que estabeleceu as bases do documentarismo fotográfico, mas podemos encontrar em sua obra marcas do que viria a ser explorado na fotografia contemporânea. Assim, como todo grande artista, que ao mesmo tempo em que funda determinado campo já força seus limites de maneira a fazer ver sua ultrapassagem, ele tanto influenciou fotógrafos documentais clássicos quanto exerceu uma enorme influência na obra do fotógrafo Robert Frank, que na década de 50 do século XX levou a experiência moderna ao limite.

²³ Idem.

²⁴ Ver: WOLFE, Charles. “Just in Time: *Let Us Now Praise Famous Men* and the Recovery of the Historical Subject”. In: PETRO, Patrice. *Fugitive Images. From Photography to Video*. Indiana University Press, 1995. Este texto investiga o interesse contemporâneo pela memória e pelas imagens do passado, tendo por objeto um documentário televisivo de 1979, *Let Us Now Praise Famous Men- Revisited*, sobre o livro de Walker Evans e James Agee de 1941.

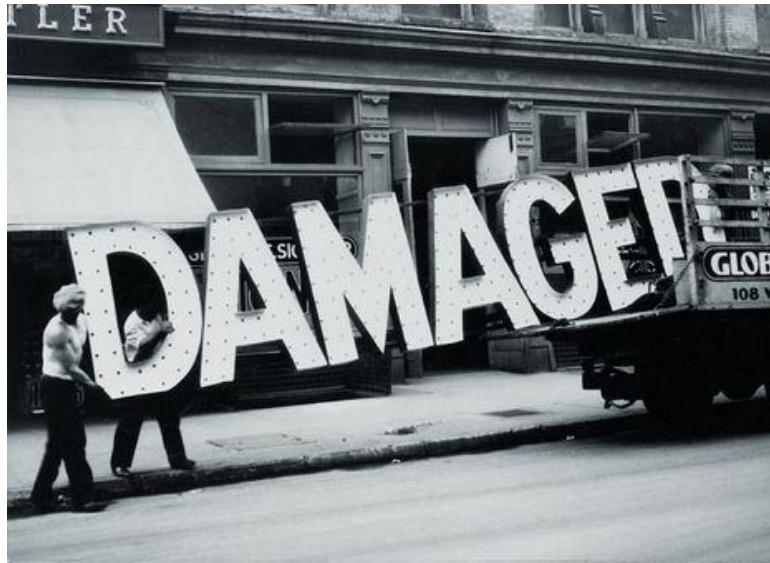


7- Walker Evans, Alabama, 1936

A primeira imagem de Walker Evans que escolhemos para comentar faz parte do arquivo imagético que a FSA legou para a fotografia documental (Figura 07). Na imagem, vários elementos da composição chamam atenção. Como já mencionado, o projeto da FSA tinha uma linha curatorial rígida posta em prática por parte de seu editor chefe, Roy Stryker. Porém, mesmo com toda censura que seu trabalho pode ter sofrido, temos uma imagem forte como esta, em que a frontalidade de sua personagem impera na imagem. Não conseguimos escapar de seu olhar, ao mesmo tempo em que quase não conseguimos distinguir as ranhuras da madeira do fundo da imagem que lhe dá suporte com as ranhuras de sua própria pele, numa harmonia representacional entre sujeito e ambiente. Dessa forma, Evans produziu uma imagem condizente com o projeto que estava inserido, sem apaziguar tensões da fotografia.

Desde seu trabalho mais clássico no interior do documentarismo, já podemos perceber alguns ruídos na construção de suas imagens, caso de uma fotografia sua que se constitui como *Damaged* (Figura 08). Uma primeira leitura da imagem alude para o *Damaged* - estrago social vivido pela crise econômica do período. No entanto, forçando a metáfora, podemos sugerir que a imagem, por ser feita deste *Damaged* - estrago, aponta

também para a crise que o próprio referente da fotografia viria a sofrer. Se a fotografia documental sempre se relaciona com seu referente, quando este mesmo referente encontra-se em crise, a fotografia documental não pode deixar de viver em seu próprio corpo a crise que quer representar. Na imagem, temos de forma explícita como objeto desta fotografia o real significado como *Damaged* – estrago.



8- Walker Evans, Nova York, 1934

Queremos argumentar a partir de suas fotografias que Evans foi sensível para o fato de que começávamos a nos cercar em demasia por imagens. Nelas se vê como passamos a habitar um mundo – imagem e suas conseqüências (algo que antecede o tema de nosso próximo capítulo em que falamos da fotografia contemporânea e sua nova forma de se relacionar com o mundo e com as imagens). As duas fotografias seguintes são exemplos disso.

Na primeira, ainda do projeto da FSA, temos um menino no interior de sua casa, habitada tanto por ele quanto por outras imagens (Figura 09). Tem-se a marcação de uma dualidade na imagem: de um lado, o menino pobre; de outro, imagens da felicidade - uma mãe com bebê, uma bela mulher e papel Noel. O interessante da fotografia é que tudo nela nos olha de volta, fazendo com que nós entremos também nesse habitat. Outro elemento interessante da composição é seu ângulo, o qual faz parecer que tanto o menino quanto as imagens ao seu lado estão se equilibrando de forma tênue, podendo cair a

qualquer momento para fora do quadro fotográfico. Pensando em um possível futuro para esta fotografia, imaginamos que, com a superação da crise econômica, esse menino tenha podido compartilhar da felicidade sugerida pelas imagens que o cercavam. E mais, que talvez ele mesmo tenha virado imagem, quem sabe em um porta-retrato que tenha vindo a substituí-lo.

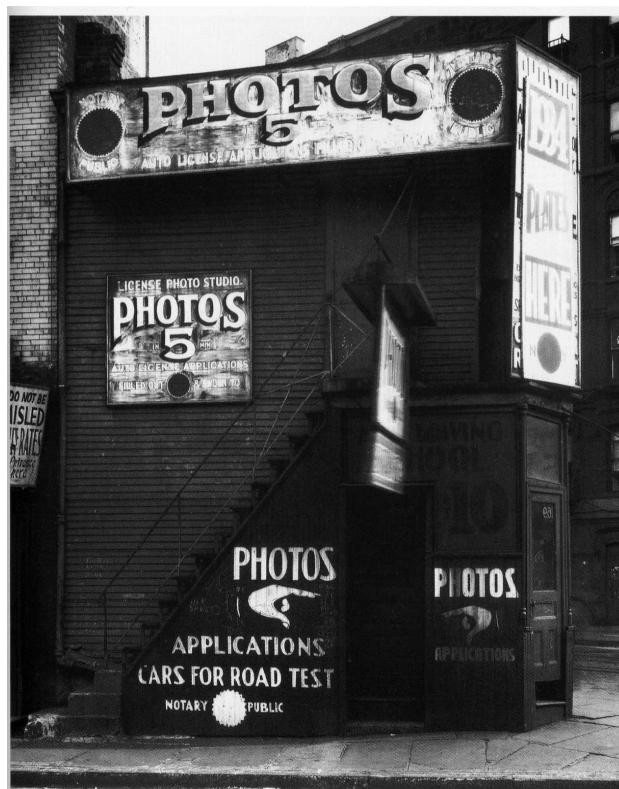


9- Walker Evans, Alabama, 1936

Na segunda fotografia, a partir da tomada da fachada de um estúdio fotográfico, temos um labirinto de *Photos*. A imagem é composta por vários apontamentos com o dedo indicando o caminho das fotografias, e ele está por toda parte (Figura 10).

É possível intuir que havia angústia em Evans, calcada no sentimento de que lhe era impossível chegar à essência do mundo, que entre mundo e fotógrafo existia, além da própria técnica fotográfica, esse emaranhado de imagens e olhares que sempre lhe retrucavam. Uma tentativa de fuga se encontra na série sobre os usuários do metrô de Nova York, em que munido com uma câmera 35 mm escondida em seu casaco, Evans fotografava sem ser notado (Figura 11). O que perpassa essa série é a crença de que sem a consciência de estarem sendo fotografadas as pessoas retratadas poderiam oferecer de si um retrato mais autêntico. Gostaríamos de apontar a série do metrô de Nova York como

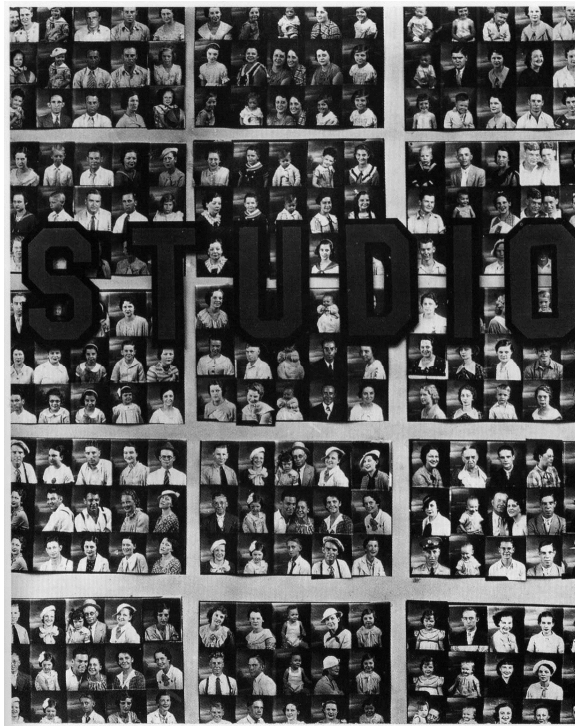
um contraponto imagético de algo que o próprio Evans já tinha fotografado em termos de retrato fotográfico, como na imagem que fez de um estúdio fotográfico no Alabama (Figura 12). A série do metrô nova-iorquino seria uma tentativa de fuga do clichê, que faz com que já tenhamos de nós uma imagem pronta e comerciável. Claro que ficamos sem a resposta de qual imagem seja mais autêntica das aqui apresentadas, mas respeitamos a angústia de Evans, pois esse é um sentimento sempre frutífero para a arte. No entanto, não deixa de ser irônico que Philip-Lorca diCorsia (Igor, 1987 / ver anexo) tenha se inspirado justamente nessa série do metrô para fazer uma imagem-citação da obra de Evans, e, assim, incorporar o que seria uma imagem autêntica num jogo de imagens em que a autenticidade é questionada. Dessa forma, Evans quando tenta fugir do ‘mundo–imagem’ acaba por oferecer mais elementos para sua composição.



10- Walker Evans, Nova York, 1934



11-Walker Evans, metrô de Nova York, 1938 – 1941



12- Walker Evans, Alabama, 1936

A exposição organizada por Edward Steichen “*The family of man*” no início da década de 50 do século XX no MoMA foi um marco da consagração da hegemonia alcançada pela fotografia documental no meio. Com a intenção de mobilizar o grande

público, a curadoria de Steichen para a exposição teve como base os recursos desenvolvidos pelo fotojornalismo e sua narrativa visual. A exposição contou com 503 fotografias de 273 fotógrafos procedentes de 68 países e foi vista por 9 milhões de pessoas em 37 países diferentes, fora as 4 milhões de cópias vendidas em 1978 de seu catálogo (STMSON, 2006, p. 65).

A exposição tinha como um de seus objetivos a exaltação da fotografia como mediadora dos problemas do mundo de forma otimista. Incorporando várias estratégias utilizadas pelos meios de comunicação de massa, a exposição teve grande aceitação por parte do público, mas sua recepção pela crítica foi bastante polêmica. A crítica recaiu sobre o olhar imperialista da exposição que pretendia falar de toda humanidade a partir de um centro definido nos Estados Unidos. Assim, a exposição foi acusada de ser propaganda política. Para Allan Sekula, a exposição promovia uma infantilização política e celebrava a autoridade patriarcal (STMSON, 2006, p. 74).

Porém, no que se refere a uma exposição de arte “*The family of man*”, trouxe inovações. Se ela foi conservadora em seu conteúdo, na forma ela foi experimental. Tendo como inspiração a narrativa visual desenvolvida com o fotojornalismo, “*The family of man*” fez grande uso das justaposições e das imagens com diferentes escalas. Organizada não por artistas ou escolas estéticas, a exposição foi montada com seções temáticas: amantes, infância, mães e crianças, brincadeiras, pais e filhos, agricultura, trabalho, dança, tempos difíceis, religião, juventude, justiça, entre outros. As fotografias eram dispostas em tamanhos variados e agrupadas em torno de um tema comum. Então, a autoria de um fotógrafo em particular era preterida em prol da curadoria de Steichen, algo de que vários fotógrafos se ressentiram, dentre eles Edward Weston e Ansel Adams (STMSON, 2006, p. 77).

Blake Stimson argumenta que a experiência que a exposição propunha a seus espectadores era mais voltada não para a fruição de uma fotografia independente por vez, mas para a relação das fotografias entre si, bem como com os textos expostos conjuntamente, e ainda, que os espaços vazios eram significativos também. A exceção se dava com a imagem que punha o ponto final da narrativa da mostra. “*The family of man*” terminava com uma única imagem colorida em exposição, que vinha a ser a fotografia do teste da bomba atômica no arquipélago de Bikini Atoll, o cogumelo de fumaça, posta em

um pavimento isolado. Ao se encerrar com esta imagem, a própria exposição de muitas maneiras dizia sobre como o mundo já havia se transformado e antecipava as transformações por vir.

Para Stimson, o uso que Steichen fez da fotografia na exposição em questão apontava para a promessa humanista que tinha a fotografia como um signo neutro. Até o momento que coincide com a exposição, metade do século XX, a força da fotografia para muitos era justamente sua capacidade de ser este signo neutro ou transparente que lhe permitia ser o pilar do mosaico da família do Homem, cumprindo a função de “pivô” do mundo, para usar a expressão de Stimson. Até a década de 50 do século XX, sem a concorrência avassaladora que seria o advento da imagem televisiva, cabia realmente à fotografia o papel de tornar os grandes eventos do mundo imagem, como também o de tornar acessível via imagem lugares e pessoas distantes. No entanto, o mundo do pós-guerra não poderia mais ser o mesmo e nem ser representado da mesma maneira. Foi necessária à fotografia uma rearticulação de suas funções.

O cogumelo de fumaça representa o declínio na crença da razão iluminista, com seu futuro idealizado posto em cena na Modernidade, trazendo em si a desconfiança em relação ao por vir. A imagem derradeira de “*The family of man*” trazia ainda outra metáfora, esta mais direcionada para o meio fotográfico. O cogumelo de fumaça se materializou em cor na exposição em contraponto às imagens em *p&b*. Até a década de 70 do século XX, a fotografia colorida no campo da fotografia de arte era impensada, só com pioneirismo do uso da cor de fotógrafos como Stephen Shore e William Eggleston a fotografia colorida deixou de ser vista como apenas pertencente ao âmbito da fotografia amadora. Nesse enredo, a exposição antecipou algo que estava sendo gestado no meio fotográfico, ou seja, tanto seu domínio de fala do mundo estava se perdendo, quanto seu corpo imagético também se alterava.

O contraponto ao otimismo em torno da fotografia que “*The family of man*” representou na década de 50 do século XX pode ser dado com a experiência de Robert Frank no meio fotográfico. O livro “*The Americans*”, com fotografias de Frank e texto de apresentação de Jack Kerouac, publicado no final da década de 50 do século XX, marca a perda da inocência tanto do momento histórico quanto do meio fotográfico. Para

Kerouac, as fotografias de Frank compunham um poema triste que colocava a América em película.

Influenciado pelo trabalho de Walker Evans, é interessante notar de que forma Frank seguiu seu caminho. O “*American Photographs*” de Evans se transfigura em “*The Americans*” com Frank. Ambos os projetos focaram nos Estados Unidos. No entanto, enquanto Evans ajudou a forjar a imagem americana sobre os americanos, a novidade de Frank não incidia em seu objeto propriamente dito. Apesar de seu título aludir aos “americanos”, fica a dúvida se de fato os encontramos em suas imagens. Ao que parece, a novidade estava na forma de olhar para a América, ou para a impossibilidade de se olhar para a América sem ele se ver expresso em sua obra. No dizer de Frank (apud STMSON, 2006, p. 105): “Eu sempre olho para fora, tentando olhar para dentro”.

Com Frank, a fotografia documental começou a requerer um maior subjetivismo, como sendo algo importante para se falar do mundo. Sua maior ruptura com a tradição do documentário talvez seja a clareza de que falava mais de si do que do mundo – “Eu não tenho nenhum respeito por ninguém que esteja em frente de minha câmera. Eu os uso. Eu os manipulo de forma a perseguir meus objetivos. Eu não lhes digo a verdade” (FRANK apud STMSON, 2006, p. 111). Isto se configurava como um grande sacrilégio para um meio que até então buscava para si um lugar elevado dentre todas as categorias de imagem, justamente por acreditar ser a única imagem capaz de mostrar a verdade.



13- Robert Frank, Parede – Hoboken, New Jersey. From “*The Americans*”, 1959



14- Robert Frank, Movie Premiere – Hollywood. From “The Americans”, 1959

Frank fotografou a sociedade americana na década de 50 do século XX e todos os seus símbolos estavam presentes em seu ensaio fotográfico, tais como: a bandeira americana, os carros, a estrada, a jukeboxe, a estrela de cinema, como também a temática do racismo. No entanto, como já apontamos, o que encontramos em demasia em sua narrativa visual é o seu olhar sobre o mundo social americano. Diferentemente do que a viagem representou tradicionalmente para o fotógrafo documental que se põe em movimento para conhecer o outro, Frank viajou para ao mesmo tempo descobrir um país novo e se descobrir como fotógrafo. A estrada em “*The Americans*” é o que costura a série de Frank. Ela é tanto o que agrega a totalidade da América quanto é sua negação, sua válvula de escape. A estrada foi a forma pela qual Frank experimentou o mundo em sua fabulação imagética sobre “os americanos”.

Escolhemos duas imagens emblemáticas, dentre tantas, de “*The Americans*” para exemplificar a equação proposta por Frank em que uma subjetividade fala do mundo em sua volta. Nossa primeira imagem é característica da dificuldade de aceitação da obra por parte do público americano, que viu na fotografia uma crítica ao patriotismo, não sem razão (Figura 13). Mitchell, ao comentar esta fotografia de Frank, fala que o fotógrafo fez ver um patriotismo sem cabeça, em que a guilhotina figurativa é justamente a bandeira

americana²⁵. Sabemos com o título da imagem que se trata de uma parada, mas a parada é o que falta à fotografia. Ficamos com dois corpos apartados de suas respectivas cabeças, numa subversão de Frank às regras da boa composição modernista, a qual rezava pela não subtração da cabeça na feitura de retratos, já cabeças sem corpos é algo que era bastante usual em retratos.

Na segunda imagem (Figura 14), o que temos num primeiro olhar é a quebra de todas as regras da fotografia profissional, com a quebra de expectativa em relação ao foco da imagem. Qualquer outro fotógrafo teria posto o foco no primeiro plano da fotografia com a estrela de cinema representada. Mas Frank não queria fotografar o que havia sido construído para ser visto. Seu interesse estava no que havia por detrás, forçando-nos a ver o que teria sido borrado.

Diferentemente de seu antecessor Evans, em que a frontalidade em seus retratos requer negociações entre fotógrafo e fotografado, com Frank temos em suas fotografias as marcas de um corpo em movimento que se impregna nas imagens fugidias que produz. Se tudo com Evans fora fotografado tal qual um *portrait*, num sentido mais clássico quando tudo se acomoda no quadro de alguma forma, Com Frank há sempre algo que escapa.

A viagem de carro que empreendeu pelos Estados Unidos, como um recém imigrante acompanhado da mulher e do filho pequeno, e que gerou o livro “*The Americans*”, rendeu a Frank uma experiência fotográfica que, vista de diversos ângulos, foi uma experiência limite das potencialidades da fotografia moderna e documental. Tanto que o próprio Frank abandonou a fotografia ‘still’ depois de seu “*The Americans*”, passando para o cinema independente. No entanto, sua experiência com a fotografia continuou sempre a fazer eco. Se por um lado Frank sentia que não lhe era mais possível fotografar como fotografou com “*The Americans*”, por outro lado suas imagens não podiam ser deixadas para trás. Muito de sua obra posterior tem como objeto suas fotografias da década de 50. Algumas vezes o encontro com sua obra antecedente se dá de forma conflituosa, com acréscimo de palavras, com fotografias dependuradas em

²⁵ Ver: MITCHELL, W. J. T. “The ends of American Photography: Robert Frank as National Medium”. In: *What do pictures want?: the lives and loves of images*. The University of Chicago Press, 2005.

varal, outras vezes com fotografias retalhadas. Frank tem por procedimento recorrente o refotografar suas próprias imagens célebres, citando seu próprio trabalho.

Com Robert Frank chegamos num limiar, em que a relação entre imagem e mundo se alterou profundamente. A fotografia moderna construiu um enorme arquivo de imagens do mundo, travando uma batalha contra o tempo que teve no instante e no documento as esperanças de se produzir um sentido sobre o mundo e amenizar, dessa forma, a crise referencial iniciada desde a reconfiguração do campo epistemológico na Modernidade. Mas no decorrer da produção imagética da fotografia moderna algo estava sendo gerido, que vem a ser o fato de que ao se produzir imagens do mundo, o próprio mundo foi misturando-se às imagens, até chegarmos num indiscernimento da distância entre mundo e imagem. Não que a distância não exista mais, mas ela não parecer ser mais uma questão para a produção contemporânea de imagens, como tinha sido para a fotografia moderna.

A fotografia contemporânea, tendo a consciência que de nossa experiência no mundo o que resta é a imagem, altera seu interesse, antes voltado para o mundo e agora voltado para o sentido das imagens. Como nosso próprio corpo também está implicado na construção imagética do mundo, simbolicamente e até materialmente, para o seguinte capítulo ele será tema também da reflexão. A necessidade de Frank de se fazer presente em suas imagens parece ser o início do terceiro regime da imagem de que nos fala Deleuze, apontado em nossa introdução, quando não se tem nenhum segredo por detrás da porta a ser revelado, ou quando o olhar não se sustenta mais no que se dá a ver, passamos a ir de encontro às imagens, pois o fundo da imagem já contém outra imagem.

Passamos agora ao estudo da fotografia contemporânea e às novas formas de articulação das relações entre imagem e mundo, tendo o corpo como questão.

4 FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: TAL CORPO, QUAL IMAGEM

No capítulo anterior já começamos a indicar as transformações pelas quais a fotografia contemporânea vem se reconfigurando. Essa transformação da imagem, em que a fotografia contemporânea se insere, não estaria em curso sem uma transformação em paralelo dos produtores de imagem. O que estamos querendo dizer é que para que a imagem se altere nós também estamos nos alterando, tendo nosso próprio corpo como suporte dessas transformações. Assim, sentimos a necessidade de falar da relação entre corpo e imagem pautada pela fotografia contemporânea. Alguns fotógrafos são cruciais em evidenciar nosso se tornar imagem na “imagem” e na carne de que a fotografia contemporânea nos fala, entre eles os que terão algum destaque no presente capítulo, além dos fotógrafos que participaram da exposição seminal “*New Documents*” de 1967 no MoMA, são: Sophie Calle, Valérie Belin, Cindy Sherman, Alain Fleischer, Philip-Lorca diCorsia, Stephen Shore, Nan Goldin, Bernd & Hilla Becher, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth, Rineke Dijkstra. No entanto, gostaríamos de ressaltar que Jeff Wall ocupará um lugar especial neste capítulo, por conta de uma fotografia sua: “*Picture for a Women*”, que nos possibilita, a partir de uma comparação com o quadro “*As Meninas*”, de Velásquez, baseando-nos na análise do uso do espelho, da luz, da composição e do olhar nas imagens, apontar as condições de possibilidade da imagem de se questionar a si mesma pela e na imagem, marcas de um regime imagético em que a imagem sempre possuiu uma dimensão reflexiva que aponta para a sua própria natureza de imagem.

Pretendemos expor o argumento de nossa Tese, segundo o qual a fotografia moderna, por almejar produzir um sentido de mundo, travou uma luta contra o tempo como forma de significação no interior de um instante desejado, ao passo que a fotografia contemporânea, já com a consciência de que do mundo só resta sua imagem, tenciona produzir um sentido para as próprias imagens. Assim, acreditamos que a questão de fundo da produção imagética contemporânea seja: – qual o destino das imagens? Preocupação na verdade inerente a todo ato de produção imagética, uma vez que não existe imagem que não pretenda para si um futuro. Tal questão é exacerbada atualmente com a avalanche de imagens presente hoje no mundo contemporâneo.

Neste capítulo, propomos unir tal pergunta referente ao destino das imagens à temática da relação corpo e imagem, para falar mais especificamente de fotografia contemporânea. Dessa forma, temos como desdobramento a pergunta: quando a imagem se constitui como imagem da imagem, que tipo de corpo a fotografia contemporânea põe em questão? Tal movimento pressupõe um tratamento da imagem enquanto imagem, em que se perde parte de sua função de representação, mas se ganha uma auto-reflexibilidade da imagem. Nossa hipótese é a de que o corpo em questão passa a ser trabalhado na pura exterioridade da imagem, algo que se distingue da imagem e do corpo na modernidade. À luz desse panorama, tanto a verdade da imagem quanto a do corpo passam a habitar a superfície, enquanto na modernidade a imagem fazia referência a uma essência captada em aparência e a verdade do corpo habitava uma interioridade a ser protegida como segredo no âmbito do privado. A exposição de si como imagem faz parte, hoje, tanto da arte contemporânea quanto das relações sociais mediadas pela tecnologia da imagem e informação e nos diz que cada vez mais o que cada um é passa por sua criação como imagem.

4.1 Passagens do moderno para o contemporâneo

Se na Modernidade o presente voltou suas atenções para o futuro, na contemporaneidade, quando o progresso perde valor, o presente não quer deixar de ser presente. Quando na Modernidade ocidental a morte de Deus foi anunciada, houve a procura de conforto no futuro. No Pós-holocausto, que representa a derrota do projeto iluminista, temos a desvalorização do futuro. Andreas Huyssen (2000) aponta o deslocamento cultural vivido a partir da década de 1980 - de futuros presentes para passados presentes. O passado passou a ser recodificado com o fim do modernismo, em que outras histórias, alternativas e revisionistas, entraram em voga, processo este que se deu em consonância com a vivência do tempo como uma aceleração em direção ao futuro, numa época em que o futuro gera mais medo do que confiança, acarretando, portanto, o desejo de ir mais devagar, buscando na memória e no passado algum reconforto. Huyssen, a partir do diagnóstico da valorização do passado em detrimento do futuro na atualidade, vê uma crise da temporalidade moderna, baseada na crença no

progresso, no novo, no utópico e no *Telos* da história. Dentro dessa crise da temporalidade moderna, percebemos uma desvalorização do instante enquanto uma potência significativa no meio fotográfico.

O processo de subjetivação contemporâneo, diferentemente do moderno, baseia-se na exacerbação do uso das imagens na relação com o mundo, com os outros indivíduos e consigo mesmo. Se o ideal moderno contrapunha essência e aparência em favor da primeira, a contemporaneidade parece não opor verdade e imagem, reconfigurando as fronteiras entre real e ficção, público e privado. O que assistimos é o declínio da idéia de sujeito como uma interioridade em prol de uma subjetividade constituída na exterioridade, na superfície da imagem. Esse movimento toma corpo especialmente nas relações mediadas pelas novas tecnologias da imagem e informação. Mas também se apresenta na importância concedida à moda, à criação de um estilo pessoal e às cirurgias plásticas. Cada vez mais o que cada um é passa pela sua criação imagética – o eu como imagem autodefinida, mutável, instável e articulada com o consumo de bens materiais e simbólicos.

A análise de Walter Benjamin acerca da Modernidade, entre outras coisas, aponta a construção da interioridade psicológica moderna como contraponto a um mundo exterior cada vez mais pautado pela transitoriedade e pela efemeridade, marcas do espaço urbano que se desenvolve com as grandes metrópoles na Modernidade. Este movimento é decorrente, em grande medida, de uma consciência temporal que evidencia a anulação característica de nossa historicidade. A partir do século XIX passamos a vivenciar os elementos da diacronia de forma mais radical. Assim, o indivíduo moderno buscava um refúgio no interior do lar burguês, local onde poderia deixar suas marcas, construindo um sentido para sua existência. Neste espaço interior é que eram guardadas suas relíquias, tais como estojos, caixinhas, miniaturas, o álbum familiar, lenços bordados com as iniciais de seu proprietário, relíquias que deveriam assegurar que o indivíduo deixaria seu rastro no mundo, sendo o veludo o material preferido da casa burguesa, por acolher o toque e por conservar sua marca. No entanto, a análise benjaminiana do interior burguês como metáfora da interioridade psicológica antevê sua transição:

“[...] o veludo deixa lugar, doravante, ao vidro, este material transparente que não protege o privado, porém o expõe, este material ‘duro e liso’, ‘frio e sóbrio’, contrário ‘ao segredo’ e ‘a propriedade’, este material, enfim, no qual todo rastro se transforma em mancha a ser apagada” (GAGNEBIN, 2007, p. 60).

Desde o século XIX vem sendo descentrada a narrativa em torno do sujeito, caracterizando a crise da idéia do ‘eu’ estável, interiorizado. Há, ainda, um crescente fracionamento do corpo em sua exposição como imagem.

Nikolas Rose, em “Inventando nossos eus”, utiliza-se do instrumental teórico de Deleuze e propõe que a formação de sujeitos se dá no interior de agenciamentos, em que há a reunião de forças, movimentos e afetos com outros humanos, objetos e espaços. O autor ressalta que:

“É nesses agenciamentos que são produzidos os efeitos de sujeito, efeitos do fato de sermos – reunidos – em – um - agenciamento. A subjetivação é, assim, o nome que se pode dar aos efeitos da composição e da recomposição de forças, práticas e relações que tentam transformar – ou operam para transformar – o ser humano em variadas formas de sujeito, em seres capazes de tomar a si próprios como os sujeitos de suas próprias práticas e das práticas de outros sobre eles” (ROSE, 2001, p. 143).

Segundo Nikolas Rose, se nos percebemos como o centro irradiador de nossas ações e desejos, isso ocorre devido “às formas pelas quais relações particulares do exterior têm sido invaginadas, dobradas, para formar um lado de dentro ao qual um lado de fora deve sempre fazer referência” (ROSE, 2001, p. 179).

Na Modernidade, as condições da dobra do de-fora num de-dentro se faziam a partir da articulação de um sujeito pertinente ao projeto moderno, associado aos ideais da razão absoluta, história unitária e progresso que se deu em sua forma mais acabada no século XIX, momento que se projetou a imagem do homem centrado e racional que dominava a natureza a partir da cultura e da ciência. Sua constituição se deu a partir de um longo processo que culminou com a formação da identidade moderna. No entanto, concomitantemente a essa construção, o século XIX viu emergir a teoria do inconsciente com a psicologia, que justamente mostrava que o homem não era o senhor absoluto de sua razão. Na Modernidade do século XIX, quando a subjetividade ganhou uma espessura temporal, com a idéia de que o sujeito é constituído pela história, o eu deveria fazer sentido no tempo. Dessa forma, os saberes e as ferramentas privilegiadas no

período, para o estudo do sujeito, foram aquelas em que o passado tem sentido, com destaque para a psicanálise. A concepção de homem moderno apontava para uma profundidade guardiã de sua verdade, sua essência, escondida do imediatamente visível. O homem moderno tinha como alicerce de sua constituição o passado e a interioridade. Se nos afastamos hoje de alguns aspectos dessa formação identitária, também nos aproximamos quando nos percebemos como sujeitos psicológicos, mesmo pondo em dúvida algumas de suas características.

Paula Sibilia (2003), ao estudar os ‘blogs’, como uma forma atual de rememoração do vivido, destaca que tal prática se insere numa lógica e cronologia distintas de sua ancestral moderna – o diário íntimo. Sibilia expõe que as práticas modernas de introspecção e de relatos do eu, psicanálise, romance clássico, autobiografias românticas e o diário íntimo, valiam-se de metáforas da arqueologia, tendo, portanto, um desejo de escavação da interioridade constituída no tempo, em camadas. As metáforas contemporâneas dos relatos de vida incorporam os vocabulários da fotografia, do cinema e da informática, respectivamente, revelar, *flashback*, deletar. Com a utilização de tais metáforas, fica claro que passamos a incorporar os imaginários midiáticos na forma como vivemos e fabulamos nossas vidas, promovendo um imbricamento entre ficção e realidade. Outro fator de distanciamento entre o diário íntimo do século XIX e os diários virtuais de hoje diz respeito ao fato de que os primeiros eram feitos realmente no âmbito da intimidade e do segredo, ao passo que os atuais nascem com uma vocação exibicionista.

Para Fernanda Bruno (2006), a demanda pela exposição da intimidade na esfera pública midiática, incluídos os *reality shows*, os ‘blogs’ e os ‘fotologs’, tem a ver com a substituição do olho público moderno, norteadado pelo princípio do superego, promotor das funções de juiz e censor, para o de ego na atualidade, narcísico ao invés de edipiano. A autora lembra da importância do olhar do outro para a percepção do ‘eu’ e a construção da subjetividade. Teorias provindas de diversas áreas corroboram sua constatação. Os historiadores Norbert Elias e Vigarello tecem a hipótese histórica de que o cuidado de si, em torno da higiene pessoal e da etiqueta, feito para o olhar do outro, sofreu um processo de interiorização entre a Idade Média e a era Moderna, codificando os costumes do processo civilizador. A psicanálise, em suas vertentes freudiana e lacaniana, e a teoria

política com Hannah Arendt, ressaltam a importância da visibilidade na atestação da existência. As análises de Foucault sobre a modernidade evidenciam a relação entre subjetividade moderna e os dispositivos de visibilidade. O panóptico seria a máquina ideal do poder disciplinador, fazendo a divisão entre o ver e o ser visto.

A interioridade pode ser narrada historicamente, a partir de sua relação com o olhar do outro, mudando sua configuração a cada contexto diferente, o que evidencia uma arbitrariedade das fronteiras entre a interioridade e a exterioridade formadoras do indivíduo. Charles Taylor (1997), no livro “As fontes do self”, aborda a constituição da identidade moderna a partir de sua genealogia. É uma história contada através de seus precursores no pensamento ocidental, buscando as bases da concepção de identidade vinculada a um lado de dentro. Da trajetória da construção histórica do ‘eu’ como interioridade são destacados os filósofos Platão, Santo Agostinho e Descartes.

Platão foi o promotor da valorização da razão em detrimento dos sentidos para o governo de si. O que ganharíamos por meio da razão é o autodomínio, produzindo a unidade consigo mesmo. Apesar de sua contribuição para a articulação do *self* como unificado e de sua doutrina da hegemonia da razão em oposição à ação mundana, não encontramos em Platão a dicotomia dentro/fora. A sua ausência diz respeito a uma concepção de razão que almeja alcançar uma ordem superior – o Bem. Portanto, o que importa na verdade não é o que acontece no interior da alma, mas no que é eterno e imaterial, na exterioridade.

Santo Agostinho, a partir da tradição platônica, converte as oposições espírito/matéria, superior/inferior, eterno/temporal, imutável/cambiante para a de interior/exterior. No entanto, a interioridade serve para se chegar a uma exterioridade – Deus. Taylor nos lembra de que foi Santo Agostinho quem introduziu a interioridade da reflexão radical no pensamento filosófico ocidental, inaugurando o discurso em primeira pessoa. O caminho para a interioridade, segundo Santo Agostinho, é um caminho para Deus.

Descartes foi o responsável por uma das mais importantes formulações acerca da internalização elaborada na era moderna. “Eu penso, logo existo” – pressupõe uma certeza acerca do pensar, não do conteúdo. É uma consciência de si provinda do pensamento, o qual é o lugar de maior verdade do indivíduo. É ele quem primeiro pensou

a idéia como conteúdo intrapsíquico. A realidade, para Descartes, só pode ser conhecida a partir de uma representação correta das coisas. Dessa forma, temos que objetificar o mundo, se quisermos produzir um conhecimento verdadeiro sobre ele. A racionalidade é, portanto, uma propriedade interna do pensamento subjetivo, um voltar-se para dentro para se descobrir uma ordem secularizada. Descartes elabora uma interioridade reflexiva e representacional, o *self* como uma interioridade que reflete sobre as representações de seu próprio pensamento. Não obstante, é uma subjetividade comprometida com uma objetividade dada. O que Descartes inicia, e que será intensificado por Locke e Kant, é a postura de desprendimento decorrente da reflexão radical, ou a postura da primeira pessoa, ver-se como um *self*.

Fernanda Bruno (2006) sinaliza que estamos vivendo um momento inédito da relação entre visibilidade e subjetividade, em que o olhar do outro passa a ser demandado como legitimador da existência. Essa nova experiência de subjetividade se diferencia da experiência moderna. Na modernidade, sob a égide do olhar superegóico, o indivíduo deveria conter seus impulsos e desejos em prol da ordem social. É a idéia nietzschiana da civilização como interdição das pulsões da natureza. O olhar público moderno encarnava a lei e a norma, delimitando limites e interdições. O lugar do segredo e da intimidade se restringia à vida privada. Na contemporaneidade, com a mudança para o ideal de ego dominante na cultura, há a flexibilização das fronteiras entre público e privado, natureza e artificialidade. Os limites são alargados numa cultura menos normatizadora. A mídia passa a ser uma instância de legitimação social da intimidade. A mídia se torna nosso *a priori* de percepção do mundo e de nós mesmos. É nesse contexto que o cuidado de si passa a ser também um cuidado como imagem.

Tal impulso comporta o binômio exibicionismo e *voyeurismo*, com forte interesse pelos dramas da intimidade. É recorrente a constatação do interesse contemporâneo em torno do biográfico, seja no boom de biografias vivenciado pelo mercado editorial, na produção recente de documentários em primeira pessoa e até na consagração dos *reality shows* na televisão mundial.



15- Sophie Calle – fotogramas do filme “No sex last night”, 1992

A arte contemporânea também acompanha esse movimento, com trabalhos em que há uma indiscernibilidade entre arte e vida. A obra de Sophie Calle é toda pontuada por uma fabulação de sua vida e de suas memórias. A artista articula imagem e texto com o intuito de retrabalhar o vivido. Na série “True Stories”, Sophie Calle expõe fotografias suas com dizeres acerca de alguma experiência marcante. Como no caso de “The Plastic Surgery”, em que a fotografia de seu perfil é acompanhada da história de que quando tinha 14 anos seus pais decidiram que ela precisava de uma cirurgia no nariz, coisa que só não ocorreu devido ao suicídio do médico dois dias antes da operação. O filme “No sex last night” (Figura 15) aborda mais explicitamente a exposição de sua intimidade. Nele, Calle propõe a seu então namorado, Greg Shephard, que desejava escrever um roteiro, uma viagem pelos Estados Unidos, onde a artista iria dar aulas. Cada um filmaria e comentaria o que se passava com eles durante esta viagem. Desde o início, Calle demonstra interesse por seu companheiro, que não o retribuiu, resultando no título do filme que enfatiza a falta de sexo do casal na noite anterior. O filme termina, numa reviravolta, com o casamento deles em Las Vegas. No trabalho exposto na bienal de Veneza em 2008 e intitulado “Prenez soin de vous”, Calle volta a ter como tema sua vida amorosa. Após receber um ‘e-mail’ de rompimento de seu amante, em que este se despede com o ‘cuide-se’ do título, a artista o reenvia para 107 mulheres, profissionais de diversas áreas, tais como lingüistas, escritoras, fotógrafas, atrizes, sociólogas, astrólogas, entre outras, para obter

seus pareceres profissionais sobre o texto do amante. A obra se constitui pela reunião das repostas dessas mulheres.

4.2 CORPO E IMAGEM

A representação do corpo na arte ocidental operou por sua idealização. Isto até o século XX, quando a arte vanguardista irá fracioná-lo e deformá-lo em correntes artísticas como o cubismo, o expressionismo e o surrealismo. Já na segunda metade do século XX, tivemos exacerbada a presença do corpo em performances e happenings, bem como a busca da animalidade do corpo literal, com seus fluidos e odores. No entanto, na Grécia antiga, quando o corpo pôde de forma inaugural ser pensado, tivemos o desenvolvimento do nu dentro de um campo artístico e metafísico²⁶.

Com a estatuária grega a concepção de corpo se liga à imagem de um corpo belo e perfeito, encarnando valores provindos das divindades, tais como: medida, equilíbrio e proporção. Através do Cristianismo teremos renovada a concepção do corpo como cópia de um modelo superior, uma vez que Deus criou o homem à sua imagem. A doutrina cristã reinterpreta a interdição judaica de representação de Deus com a teoria da encarnação. Tal teoria concilia o caráter irrepresentável de Deus com sua forma humana no corpo de Cristo. Através de Cristo se pode representar o divino. Assim, Cristo é imagem encarnada e o modelo a ser seguido, ele é a própria materialização da imagem que se faz carne. Com o cristianismo, o corpo passa a ser pensado como imagem decaída expressa em sua fragilidade. A doutrina cristã submeterá o corpo à idéia da recusa dos prazeres e da redenção pelo sofrimento. O Renascimento irá retomar o nu, mas já num contexto distinto do da antiguidade clássica. Como coloca Viviane Matesco (2009, p.28): “A arte e a ciência renascentistas nos mostram corpo e natureza dessacralizados, convertidos em coisa humana, considerados a partir da finitude de nosso olhar”. Com a constituição do sujeito renascentista, cada vez mais o homem passa a pensar seu corpo como morada de si.

A construção discursiva em torno do homem moderno foi um longo processo de conquista do espaço privado e do corpo individual entre o fim da Idade Média e o século

²⁶ Ver: MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. RJ: Jorge Zahar Ed., 2009.

XIX. O corpo, como o culminar metafísico e político dos usos da carne, como forma final de um processo de individuação que se relaciona com a história, vive hoje a exacerbação de sua superfície como uma das características do declínio da interioridade psicológica que pôs em crise o modelo moderno de construção de subjetividade. O atual exercício de si como imagem, que tem na cirurgia plástica, na moda, nas tatuagens, nas imagens midiáticas sua inscrição também em nossa carne, fez com que a idéia de corpo que se tinha na Modernidade fosse ultrapassada. Temos hoje, inclusive, possibilidades inéditas de intervenções médicas que nos permitem um imbricamento com próteses de variadas procedências, trazendo a questão sobre os limites do humano e do artificial, da máquina e do orgânico.

Paula Sibilia (2008) aponta que o ano de 1968, com todas as questões políticas que exacerbou, marca, a partir de um questionamento do processo civilizador e de um reajustamento da moral, a valorização da juventude. Para a autora, esta data é emblemática para se entender a cultura contemporânea de culto ao corpo jovem e perfeito. O uso do *fotoshop* pela fotografia publicitária, com o encobrimento dos poros e de todas as marcas da pele, é característico do processo contemporâneo de embonecamento dos corpos, num movimento que vai da carne ao plástico.

O contraponto artístico desse processo pode ser exemplificado com artistas britânicos da segunda metade do século XX – Francis Bacon e Lucian Freud, com a produção de uma imagem corporal que se diferencia bastante da imagem do corpo publicitária. Ambos expõem de uma forma ou de outra um corpo cru em seus quadros, um corpo que sente dor, no caso de Bacon, e um corpo vivo em sua extremidade, no caso de Freud. Mas enquanto o drama de Bacon vem das vísceras deste corpo, em Freud todo o drama se encontra na superfície da pele.

Ainda no campo da arte, mas fazendo uso de uma “pele plástico” em muitas obras para falar do corpo contemporâneo, temos a fotografia de Valérie Belin. Talvez a obra de Belin seja o melhor exemplo da dramatização do embonecamento dos corpos de que falávamos na fotografia contemporânea artística. Belin aborda o corpo em suas fotografias enfatizando um indiscernimento entre o natural e o artificial. A fotógrafa tem por tema a pele como invólucro frágil, mesmo quando aparentemente forte, como na série dos “carros batidos”. Já a série dos “vestidos de noiva” mostra esta segunda pele mais

estruturada. No conjunto de sua obra, vemos o jogo com as máscaras que nos constitui, como nas séries intercaladas de modelos e manequins, em que não sabemos ao certo quem é de plástico e quem é de carne (Figuras 17 e 18), como também na série de imitadores de Michael Jackson – cópias da cópia. A fabricação de si pela superfície também é tematizada por Belin. A série dos halterofilistas expõe o que se constitui como um corpo artificial por excelência (Figura 16). O corpo extremamente musculoso traz em si as marcas de todas as horas de exercício demandadas para a fabricação de tal corpo. Na imagem de Belin, o corpo trabalhado na academia resulta tão de plástico quanto os rostos de seus manequins, ou talvez até um pouco mais brilhante que esses.



16- Valérie Belin, Body-builders I, 1999



17- Valérie Belin, *Modèles I*, 2001



18- Valérie Belin, *Mannequins*, 2003

4.3 FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

O cânone modernista no meio fotográfico foi construído em torno da estética purista, da temporalidade do instante e do formalismo da imagem fotográfica, os quais, respectivamente, correspondiam à pesquisa do estatuto fotográfico, à luta contra o tempo da diacronia e à autonomia do sentido da imagem fotográfica, a qual deveria se encontrar em sua materialidade (no entanto, o fotojornalismo já havia aberto a brecha para a relação da fotografia com outras imagens e textos). Até meados da década de 80 do século XX, a preocupação dominante de artistas e críticos fotográficos girava em torno de uma indagação formal e ontológica das questões que envolvem a fotografia. Era uma investigação sobre o que a identificava como um meio específico dentro das categorias de imagem. Textos clássicos da teoria da fotografia, como os de Bazin e Barthes, refletiam acerca da indexicalidade, a capacidade fotográfica de apontar e atestar o que aconteceu. Philippe Dubois, retomando a idéia do *isso foi* de Barthes, no livro “O ato fotográfico”, entende a fotografia como traço de um real, ou seja, a manutenção de uma relação de contigüidade física com a realidade, a partir dos raios luminosos refletidos pelo referente que sensibilizam os sais de prata da película, e, portanto, pertencente à categoria do signo índice. Nesse tipo de análise, é ressaltada a dimensão icônica-indicial da fotografia.

Dominique Baqué (2004) diagnostica as questões que a fotografia contemporânea põe em pauta desde a década de 70 do século XX até nossos dias, apontando as estratégias da citação, do pastiche, da referência ao meio e ao imaginário midiático, da incorporação do simulacro, da estética da pobreza (quando não se quer mais redimir nem monumentalizar o real) e das narrativas do ‘eu’. Em grande medida, a fotografia contemporânea promove uma desconstrução da fotografia moderna e documental que tinha por objetivo flagrar o real, tornando-o imagem. Assim, uma estratégia recorrente da fotografia contemporânea é já se construir como imagem para a câmera, com o intuito de mostrar como somos moldados pelas imagens que nos cercam e que o próprio real não é puro, sofrendo contágios dessas imagens.

A exposição intitulada “*New Documents*”, de 1967, exibida pelo MoMA, que apresentou os fotógrafos Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand, todos

herdeiros diretos da fotografia de Robert Frank no meio documental, pode ser apontada como um momento de ruptura importante para o que viria a ser a fotografia contemporânea. Seu curador, John Szarkowski, ao falar a respeito do trabalho dos fotógrafos em seu catálogo, chamou atenção para o fato de que até então o mote da fotografia documental tinha sido o de expor os problemas do mundo, buscando uma redenção via fotografia, estava falando diretamente da fotografia herdeira da experiência da FSA que teve em seu estafe fotógrafos de peso, dentre os quais Dorothea Lange, Russel Lee e Walker Evans. Para ele, a novidade trazida pelos fotógrafos da exposição era a valorização da subjetividade no âmbito da fotografia documental²⁷. Outra novidade trazida pela exposição foi a estética do *snapshot* com sua maior espontaneidade possibilitada pelas câmeras mais leves e filmes mais rápidos, que surgiram no século XX. Alguns críticos tiveram inclusive dificuldade em apontar o tema das fotografias documentais expostas, indicando que o que se fazia presente no interior do *frame* das imagens era mais a forma pela qual cada um dos fotógrafos experimentava o mundo do que o mundo *per se*. Assim, os fotógrafos marcaram um deslocamento no meio documental - não se tratava mais de falar sobre o mundo, mas sim o de falar como determinado fotógrafo percebe o mundo, gerando transformações profundas na relação imagem e mundo.

Um exemplo dessa maneira de se colocar nas próprias imagens pode ser dado com a forma com que Arbus retratava os outros. Ao olharmos uma fotografia sua, encontramos muito mais a fotógrafa, com seu olhar para o lado bizarro do mundo, do que o fotografado. Olhando a fotografia de um menino no Central Park, acreditamos que se trata de um menino perturbado prestes a se explodir, e não de uma criança brincando (Figura 19). Vendo o contato que testemunha o processo de feitura da imagem em questão, que contém outras possibilidades representativas, percebemos nitidamente que Arbus quer do retratado que ele se torne o menino que vai explodir. É sabido que Arbus fotografou por anos o gigante do Bronx, mas a única fotografia que Arbus expôs sua é justamente a imagem em que o gigante se torna gigante para o olhar de seus pais. Assim, a aproximação de Arbus evidencia não a busca de uma familiaridade, mas o aprofundamento do estranhamento que caracteriza seu modo de ver o mundo e os outros.

²⁷ Ver: GEFTER, Philip. *Photography after Frank*. Aperture Foundation, 2009.

Dessa forma, fica compreensível o que Arbus dizia sobre o seu ato de fotografar -: “fotografo porque há coisas que ninguém veria se eu não as fotografasse”.

Gostaríamos de acrescentar que esses fotógrafos foram precursores em evidenciar nossa construção como imagem, ainda dentro de uma estética estritamente documental, algo que a fotografia contemporânea não cessa de expor com as mais variadas estratégias.

Alguns exemplos comparativos:



19- Diane Arbus, Central Park, 1962

Diane Arbus foi uma fotógrafa conhecida pelo interesse pela margem social e pela temática dos *freaks*, mas que também promovia um estranhamento em seu mundo, sendo suas imagens resquícios de um encontro explosivo entre a fotógrafa e seus fotografados. Na imagem da família do Brooklyn (Figura 20), a fotógrafa indica, como o fará depois Cindy Sherman com outras estratégias, que a sociedade americana estava sendo moldada pela cultura midiática. Assim, temos Elizabeth Taylor casando com James Dean e parindo crianças estranhas. Arbus fazia ver o que estamos falando sobre o “torna-se imagem” que a fotografia contemporânea irá explorar, ainda num momento em que não

havia a consciência plena do torna-se imagem presente no ato de se dar em retrato. Talvez Arbus fosse extremamente sensível para com a dor de se tornar outro na imagem, da qual falamos em nosso primeiro capítulo, pois a fotógrafa buscava justamente o momento de maior desconforto de nossa duplicação em imagem como forma de tornar explícita a dor.



20- Diane Arbus, Família do Brooklyn, 1966

Cindy Sherman aborda a elaboração da identidade feminina e sua relação com a cultura cinematográfica, pornográfica, televisiva e da história da arte. Desde meados da década de 1970, a artista propõe, através de recursos retóricos e simbólicos, uma desconstrução em torno do sujeito, assumindo o risco de uma dissolução total de si. Trabalhos como “Stills cinematográficos sem título”, “Projeções num telão” e “Retratos históricos” compartilham da mesma poética em torno da produção de uma imagem da imagem. Outra característica compartilhada é a da problematização do auto-retrato, que no caso de Sherman, pressupõe sempre ressaltar seu caráter de artificialidade. Em sua obra não há um eu unificado a que o auto-retrato teria que se referir, mas uma construção de si para a imagem, na medida em que a artista se inventa para o retrato com todo seu universo de referências.

O trabalho de Sherman aponta que tanto a realidade quanto o ‘eu’ são moldados e codificados pela cultura. O nome “Stills cinematográficos sem título” indica sua estratégia, remetendo-se não a um filme específico, mas à cultura cinematográfica (Figura 21). A artista recorre à intertextualidade para acionar nossa rede sógnica. São retratos baseados em filmes ‘b’ das décadas de 1950 e 1960, em que a artista se reinventa a partir de estereótipos femininos encenados por tal tipo de cinema e se expõe antes como uma criação de Hitchcock do que de um *self* interiorizado.



21- Cindy Sherman, Stills cinematográficos sem título # 21, 1978

O fotógrafo Lee Friedlander foi um dos primeiros a evidenciar a cidade como um lugar espectral, um local habitado por imagens. Separamos alguns exemplos da forma pela qual Friedlander abordou as sombras, os reflexos, as vitrines e as imagens propriamente ditas. Na primeira imagem, temos um *Portrait* da sombra do fotógrafo que se utilizou do fundo de uma habitante da cidade de Nova York (Figura 22). Já na segunda, o fotógrafo aborda a cidade de Nova York e suas representações, lado a lado (Figura 23). Na terceira imagem, Friedlander expõe, a partir de um jogo visual, no qual vemos um homem e uma mulher que parecem ir ao encontro um do outro, encontro que só pode acontecer no labirinto de espelho do qual a fotografia é constituída, a cidade como local de trânsito entre os seres e seus reflexos (Figura 24).

Na seqüência, temos dois outros exemplos da sensibilidade de Friedlander para com a presença das imagens ao nosso redor. A primeira fotografia é ainda da série da década de 60. Na imagem, vemos o convívio entre a imagem fotográfica e a imagem televisiva, que cada vez mais ao longo do século XX passará a habitar nossos lares (Figura 25). Temos ainda a presença de um relógio no lado direito da imagem, marcando simbolicamente a passagem do tempo para essas imagens, sua duração como imagem. A televisão, nessa fotografia assume o papel de um altar destinado a perpetuar tanto as imagens familiares quanto a imagem pública que porventura venha a aparecer na tela da televisão. Na fotografia, a imagem pública captada passa a ser um *portrait* como as outras fotografias de família da imagem. A última imagem de Friedlander, que queremos mostrar, na imagem, a tela da televisão se apodera do rosto humano numa fusão completa, em que o olhar sobressai. Nessa série, já temos propositalmente montada a tela–rosto para dizer de nosso corpo–imagem (Figura 26).



22- Lee Friedlander, *New York City*, 1966



23- Lee Friedlander, *New York City*, 1966



24- Lee Friedlander, *New York City*, 1963



25- Lee Friedlander, The little screen, 1963



26- Lee Friedlander, The little screen, 1963

Alain Fleischer, que já se encontra no âmbito da fotografia contemporânea propriamente dita, assim como Lee o fizera, porém dentro da estética da fotografia documental tradicional, também nos fala da superfície da imagem a partir do tema do espectro. É recorrente em sua obra o uso de um corpo que se veste de imagem, seja um corpo orgânico (Figura 28) e humano seja um corpo inorgânico (Figura 27), com preferência especial para com objetos reflexivos.



27- Alain Fleischer, Le dos de la cuiller, 1982



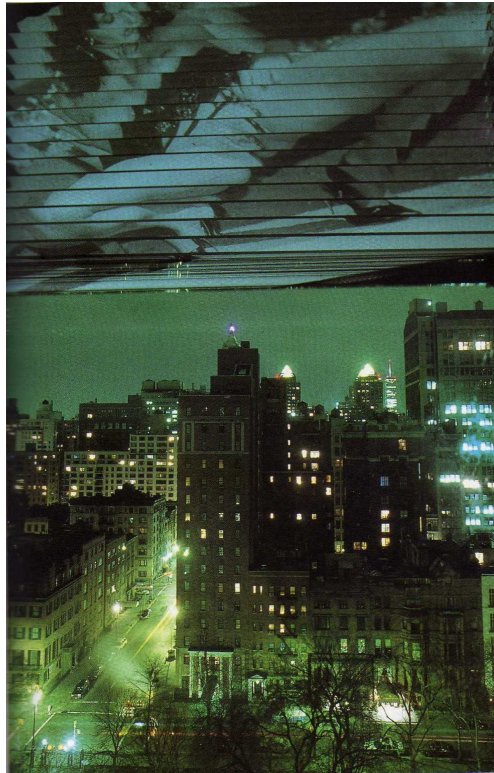
28- Alain Fleischer, Corps-écran, 1971

Fleischer utiliza uma montagem feita por projeções e não no laboratório para construir um visível para a câmera. Dentro da divisão do visível e do invisível, Fleischer, diferentemente das estratégias das vanguardas fotográfica do início do século XX, que pretendiam capturar o invisível e alargar o campo do visível, constrói artificialmente o invisível para se torna visível em imagem (Figura 29).

No último exemplo, o corpo que se veste de imagem é o corpo urbano, que serve de tela para imagens provindas da pornografia. Assim, o jogo visual proposto nessa série alude ao que poderia estar ocorrendo no interior dos prédios, trazendo algo da intimidade para o exterior via imagem (Figura 30).



29- Alain Fleischer, Happy Days with Penot, 1988



30- Alain Fleischer, *Exhibition*, 1993

Winogrand, clássico representante dos fotógrafos de rua que pretendiam para si uma invisibilidade no momento de feitura da imagem para que pudessem captar do mundo e das pessoas uma autenticidade, flagra aqui o processo em si da transformação de Kennedy em imagem a ser propagada (Figura 31).



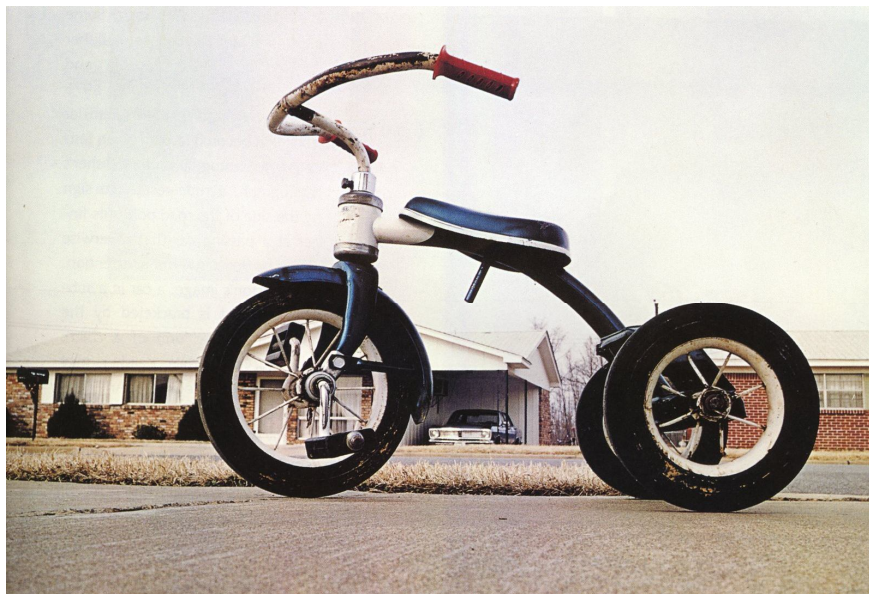
31- Garry Winogrand. John F. Kennedy, Convenção Nacional Democrática, Los Angeles, 1960

“Nesta fotografia, a aura de luz em torno do político confunde-se com a luz que o banha para que ele próprio tenha seu corpo transformado em ondas eletromagnéticas televisivas. Fotografar o discurso do futuro presidente é também silenciar sua fala em prol de sua imagem. É uma imagem duplamente profética. Premonitória a respeito de uma campanha que, segundo os cientistas políticos, foi a primeira vencida pela televisiva pelo carisma midiático de um jovem Kennedy contra seu rival, Richard Nixon, então um representante da velha escola (vitimado mais pela sudorese do que retórica). Mas é também premonitória do que viria a se tornar um clichê acadêmico nas décadas seguintes: a fotografia, o cinema e a televisão estavam em vias de transformar o mundo e nós todos em imagem. (...) Ao flagrar, nos fundos da cena, a transformação do político em imagem midiática (os novos “dois corpos do Rei”), a fotografia ainda preserva algo de seu estatuto testemunhal. Ela ainda diz algo do mundo, sem (supostamente) dizer de si mesma: revela os bastidores de uma ação invisível para quem está presente à convenção e admira a performance do político-corpo; e desvela, apenas ao espectadores da fotografia, a nova face do político-imagem.”²⁸

²⁸ LISSOVSKY, Mauricio e MARTINS, Juliana. *A fotografia e seus duplos: um quadro na parede*. No prelo.

Na esteira da tradição “on the road”, estabelecida no meio fotográfico por Walker Evans e Robert Frank, Stephen Shore foi o responsável por reavivá-la na década de 70 do século XX, só que agora em cores. Shore debutou no meio fotográfico bem cedo, quando com apenas 14 anos teve três fotografias suas adquiridas pelo então curador chefe do departamento de fotografia do MoMA, ninguém menos do que Edward Steichen. O uso da cor como elemento descritivo foi uma escolha radical feita pelo fotógrafo, associada na época à fotografia amadora ou à fotografia publicitária, ambas correntes fotográficas rechaçadas no que dizia respeito aos limites consagrados à arte fotográfica.

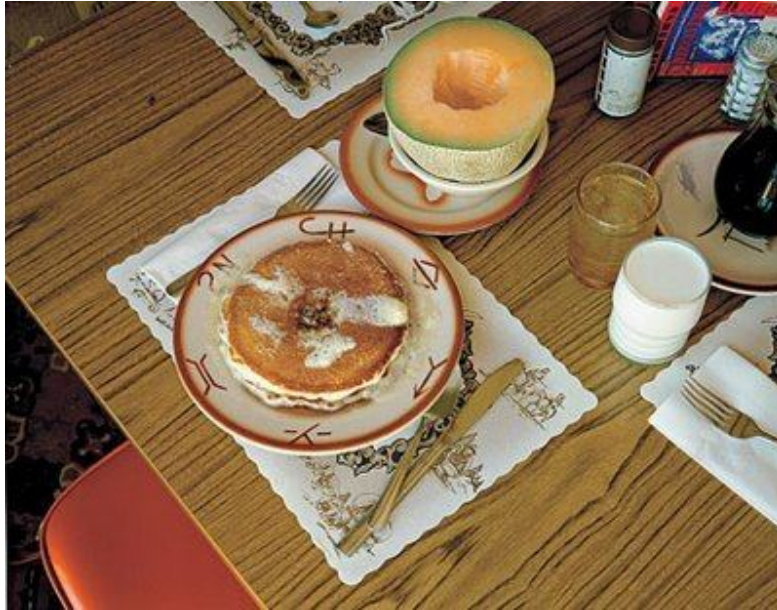
O fotógrafo encontrava somente ressonância na obra do contemporâneo William Eggleston (Figura 32) e um pouco depois na obra de Joel Sternfeld, antes que o uso da cor não fosse mais problemático para a fotografia, tanto documental quanto de arte (se é que podemos ainda fazer tal distinção). Assim como Frank, Shore também empreendeu uma viagem de carro pelos Estados Unidos, munido com uma câmera 8 x 10 *inch* entre 1973 e 1982. Seus livros “*Uncommon Places*” de 1981 e “*American Surfaces*” de 1999 são diários de bordo visuais desta empreitada de descoberta do país, documentando suas refeições, os hotéis de estrada em que dormia, a presença da televisão e tudo o mais que fazia parte do roteiro da viagem que pudesse ser fotografado.



32- William Eggleston, Memphis, 1970

Porém, se fez parte da biblioteca de Shore tanto “*American Photographs*” quanto “*The Americans*”, não fugindo do “*American*” em um de seus títulos, não podemos deixar de lado outra grande influência encontrada em seu trabalho, que vem a ser a de Andy Warhol. O período em que o fotógrafo passou na companhia de Warhol e sua trupe, no *The Factory*, foi importante para a experimentação de Shore com a arte conceitual e seu gosto pela serialização. Shore fotografava ainda em P&B quando documentou os artistas pop do *The Factory*. No entanto, foi como espectador do trabalho de Warhol que Shore desenvolveu seu interesse pela fotografia em série e pela fotografia de registros efêmeros.

A Pop Arte marcou um desejo da arte de se impregnar da vida, sendo a vida contemporânea a requerida, com a cultura de massa, de consumo e midiática. Seus temas recorrentes eram: latas de sopa, garrafas de Coca Cola, revistas em quadrinho, publicidade e a bandeira americana. O procedimento da colagem foi bastante difundido com a Pop Arte. Esta corrente marcou a volta da figuração no contexto vanguardista, sob forte influência do Dadaísmo de Marcel Duchamp e seus *ready made*. A fotografia para esta corrente artística assumiu um caráter de “objeto achado” na prática de figuras como Robert Rauschenberg. A Pop Arte se contrapôs à corrente artística que a antecedeu. De forma geral, expressionismo abstrato e pop arte propunham coisas diferentes no campo da arte. Ao tempo em que ao primeiro o que interessava era a relação de uma subjetividade com o espaço pictorial, ou seja, a expressão de uma interioridade independente de elementos reconhecíveis do mundo ao seu redor, ao segundo o foco era trazer a vida, a exterioridade, para a arte, marcando um retorno da figuração



33- Stephen Shore, Uncommon Places, 1973

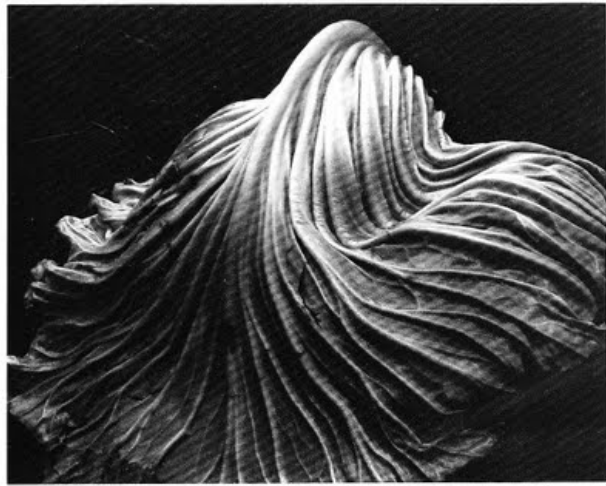
Shore é importante para fotografia contemporânea não só por seu pioneirismo com a fotografia colorida, mas também por marcar uma inversão de valores em relação aos fotógrafos do “*New Documents*”, sem, no entanto, retornar aos valores da fotografia documental tradicional. Quando Shore e outros fotógrafos contemporâneos, como o casal Bernd e Hilla Becher, passaram a querer que o objeto diga mais do que o fotógrafo, isto, na verdade, evidencia uma nova forma de objetividade de cunho conceitual e que não pressupõe uma transparência do meio fotográfico. Se seus antecessores da “*New Documents*” se impregnavam na imagem, para Shore a sua autoria reside na forma como se ausenta de suas imagens. Para o fotógrafo, uma tendência forte da fotografia contemporânea é a de não ter como propósito a exaltação das marcas de um autor ou de um *self* consciente. Sua estratégia é a de experimentar a vida cotidiana contemporânea, se importando apenas pela superfície, tanto de si quanto do mundo.

O fotógrafo foi um precursor no meio fotográfico na utilização das instâncias da fotografia vernácula, introduzindo-a na fotografia de arte contemporânea. Shore é um dos representantes de uma tendência bastante forte na fotografia contemporânea de se produzir uma fotografia esteticamente inexpressiva, deliberadamente pobre. Diferentemente da fotografia de arte modernista, que pretendia redimir o real ou a monumentalizar a partir de uma construção do olhar do fotógrafo, nas fotografias de

Shore nada transcende o que é. Algo bem diferente do que acontecia, por exemplo, nas metáforas visuais de fotógrafos como Edward Weston, em que legumes viravam halterofilistas ou ondas gigantes, ou ainda o que o espectador conseguisse enxergar (Figuras 34 e 35). Com Shore, a panqueca continua panqueca e o melão não passa de um melão (Figura 33).



34- Edward Weston, 1930



35- Edward Weston, 1931

O recurso da utilização da fotografia vernácula feito por Shore e compartilhado também pela fotografia íntima de Nan Goldin, encontra hoje eco nas fotografias expostas nos sites de relacionamento e compartilhamento de imagens, como o *Instagram*. Assim, tivemos um movimento em que a arte fotográfica bebeu da fonte da fotografia amadora e agora a fotografia amadora pode ser também um pouco “artística”.

Ainda dentro da estética documental e cada vez mais abraçada pela fotografia de arte contemporânea, a fotógrafa Nan Goldin, ao longo de seu trabalho, tem como objeto seu diário fotográfico, no qual retrata sem pudores a intimidade de seu grupo social e, assim, inverte o jogo do documental, que tradicionalmente fala do outro. Em “I’ll be your mirror”, estão reunidas imagens suas e de seus amigos nas mais diversas situações cotidianas, envolvendo o consumo de drogas, sexo, festas e até uma fotografia sua após levar uma surra de seu então namorado (Figura 36).



36- Nan Goldin, Boston, 1973

Goldin conjuga os termos do exibicionismo e do *voyeurismo* presentes hoje em nossa sociedade do espetáculo. No entanto, o que perpassa seu trabalho é a idéia de que falar de si é falar do outro, “eu serei o seu espelho” do título. Goldin faz uso dos *snapshots*, que para a artista é a forma mais amorosa de fotografia, enfatizando sempre que seu trabalho é sobre sua vida e de seus amigos. Encontramos em sua obra um sentido confessional nas imagens de seu diário íntimo, redirecionando a linguagem da fotografia doméstica para o espaço público. Goldin começou a apresentar seu diário fotográfico em meados da década de 70 em bares nova-iorquinos com projeções de *slides* e com trilha sonora de grupos com uma sonoridade *punk* como o *The Velvet Underground*. Assim, a artista apontava para uma narratividade, sempre retrabalhada a cada projeção. Posteriormente, em 1981, Goldin organizou suas imagens sob o título de “The Ballad of Sexual Dependency”. No entanto, permaneceu a vontade de contar com imagens a história deste grupo de artistas da geração pós-hippie, de seus amigos travestis, da forma de moradia em apartamentos bagunçados, das festas, dos casamentos, mas também das perdas, do surgimento da AIDS.

Vale ressaltar que a documentação que Goldin empreende de seu grupo já evidencia uma vivência para a imagem, quase como se a fotógrafa tivesse antevisto o *boom* das imagens compartilhadas na *internet* que aconteceria 30 anos depois da publicação de seu livro “The Ballad of Sexual Dependency”. Assim, encontramos um paralelo entre seu trabalho com o que acontece nos *sites* de relacionamento, em que os diários íntimos dos

usuários são exibidos. No entanto, existe uma diferença fundamental entre esta nova modalidade de diário e seu antecessor moderno, pois os atuais são, na verdade, feitos para ser exibidos no espaço público, algo bem diverso do que se dava com os diários íntimos modernos escritos no âmbito do segredo e do privado. O grupo retratado por Goldin também não possui nenhuma inocência no que diz respeito à consciência de que suas imagens da intimidade seriam expostas no espaço público. Este é um sentimento bem contemporâneo, partilhado por muitos, de que a viagem, o *show*, o encontro com os amigos, só vale se fotografado e visto por outros. No entanto, o que torna a obra de Goldin interessante ainda hoje é que, se por um lado ela antecipa nossa exposição midiática, de outro lado ela a radicaliza. Não é fácil fazer como fez a fotógrafa quando não exclui os maus momentos. Um forte exemplo pode ser dado com a fotografia de sua amiga Cookie morta no caixão, sendo que antes a mesma amiga havia sido fotografada recentemente em seu casamento.

Outra grande influência para os fotógrafos contemporâneos, em que impera uma mescla de documento e arte, foi a exercida pelo casal de fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher. Os fotógrafos são os promotores do que ficou convencionado como nova objetividade alemã, vinculando-se à tradição de seus precursores das décadas de 20 e 30 do século XX – Albert Renger-Patsch e August Sander, com sua abordagem enciclopédica e tipológica da natureza, da indústria e da sociedade. No entanto, os Bechers prescindiram da monumentalidade de Renger-Patsch ao abordarem seus objetos (Figura 37).



37- Albert Renger-Patsch, 1930



38- Bernd e Hilla Becher, Water Towers, 1980/1989

Eles fazem uso de uma fotografia “distanciada” e “fria”, em que a ênfase recai não na perspectiva individual do fotógrafo, mas no mapeamento das informações visuais

dos objetos, os quais serão agrupados em categorias arquitetônicas para ser expostos de forma serial, criando, assim, um inventário da arquitetura vernacular alemã. Desde a década de 50 até a morte de Bernd Becher, em 2007, o casal fotografou em P&b construções industriais anônimas da Alemanha pré-nazista, sempre com o mesmo ângulo, nos meses de inverno, para se obter uma homogeneidade da luz e tomando notas sobre os conjuntos fotografados. Seu interesse era voltado para caixas d'água, tanques de petróleo e usinas que começavam a desaparecer da paisagem. Nessas séries, temos uma mistura de fotografia artística, de história e de cotidiano. A poética dos fotógrafos incide em evidenciar que coisas de uma mesma “espécie”, postas lado a lado, adquirem correspondências ao mesmo tempo em que ganham individualidade. Os objetos se mostram parecidos, mas não os mesmos, possuindo detalhes singularizantes. Neste trabalho, há a crença de que o objeto histórico fala por si só (Figura 38).



39- Andreas Gursky, *Prada I*, 1996

Demorou até que houvesse aceitação por parte da crítica e público da obra dos fotógrafos, mas a partir da década de 80 suas tipologias passaram a ser presença constante em exposições de arte contemporânea. Sua influência no meio fotográfico se deve também à geração de discípulos famosos da escola de Düsseldorf, formada pelo casal Becher que de uma forma ou de outra seguiu os passos da nova objetividade, dentre eles: Andreas Gursky, Thomas Ruff e Thomas Struth.

Gursky, com fotografias de 2m de altura por 5m largura e amparado numa técnica mista de grande formato com finalização digital, fotografa a vida contemporânea como se

esta fosse construída por pedaços de *Tableaux Vivants* coloridos em escala monumental. Diante de suas imagens, nos perdemos na infinita quantidade de detalhes. Faz parte de sua poética nos colocar distantes dos temas que aborda a partir da tomada de posição escolhida perante a cena a ser retratada. A figura humana aparece em suas fotografias reduzida a uma escala minúscula e misturada à massa de pessoas ou à paisagem geralmente urbana. Gursky encarna uma nova forma de fotógrafo viajante atento aos temas da contemporaneidade referentes à sociedade de consumo, às práticas de turismo e aos espaços arquitetônicos contemporâneos. Uma fotografia sua como “*Prada I*” (Figura 39), de 1996, é emblemática da forma asséptica e clínica com que lida com o fetiche consumista de nossos corpos. Assim, prateleiras contendo sapatos femininos com uma luz fria e meticulosa nos faz ver uma vitrine com ar de santuário, ou seja, sua fotografia fala dos novos espaços de culto em nossa cultura.



40- Andreas Gursky, Thomas Ruff e seus modelos, 1985

Struth começou sua carreira seguindo os passos de seus professores no que se referia ao rigor técnico e a repetição de temas. Sua primeira incursão no mundo da arte na década de 80 foi com a série em P&b em que posicionava sua câmera no meio da rua sem tráfego para obter uma perspectiva não usual, tendo como resultado a frontalidade da via

urbana. Essa sensibilidade para com a escolha da perspectiva para a construção da imagem permanecerá ao longo de toda sua obra até o presente momento. Struth é um dos fotógrafos contemporâneos que aborda a superfície da imagem como o local das tensões contemporâneas, oferecendo- nos o prazer de esquadrihar a fotografia como fotografia.

O fotógrafo desenvolveu uma série sobre museus, e ao fotografar seus visitantes olhando pinturas, esculturas e acervos da antiguidade clássica como no museu Pergamon de Berlim, mostra-se extremamente perspicaz para com nossa relação com as imagens, bem como com a relação potencial da fotografia com outros tipos de imagem. Com esta série dos museus, o fotógrafo sugere nosso diálogo com imagens e o trânsito entre nosso mundo e seu mundo. Struth elabora um jogo visual em que as fronteiras entre fotografia e pintura são tanto apontadas quanto questionadas. Há a distinção dos mundos, mas há também diálogo. Algumas fotografias da série sugerem, no entanto, uma permeabilidade física entre o espaço pictórico e o do visitante, como o que se passa na fotografia “*Art Institute of Chicago 2*” (Figura 41), em que a visitante parece estar prestes a adentrar o quadro com carrinho e tudo. Vários elementos do mundo da visitante e do mundo da pintura são semelhantes, compartilhando uma mesma paleta de cor e figurino similar²⁹.

Ruff fez uma famosa série de retratos em cor nos idos da década de 80, de maneira a simular fotografia de carteiras de identidade 3x4, só que com uma dimensão gigantesca. A proposta consistia em evidenciar a capacidade fotográfica de captar tudo e não revelar nada, pois nenhuma identidade se descortina com essas imagens, não apreendemos nada além do imediatamente visível desses rostos.

²⁹Michael Fried valoriza mais a cisão contida nesta série entre as personagens das pinturas e os visitantes do que o diálogo e trânsito entre eles, diferentemente do que propomos como leitura desta série. Ver: FRIED, Michael. *Why Photography matters as Art as never before*. New Haven: Yale University Press, 2008.



41- Thomas Struth, *Art Institute of Chicago 2*, 1990

A fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra tem por tema a identidade em formação nas diferentes séries de sua obra. A fotografia de Dijkstra pode ser associada à nova objetividade promovida pelos Bechers. Ela também faz uso dos elementos da serialidade, da repetição do tema, da frontalidade, da luz natural sem sombras fortes e do uso do grande formato para se obter mais detalhes. A fotógrafa prefere perder em espontaneidade em prol da consciência dos retratados de estarem perante sua câmera para se tornarem imagem. O que interessa à fotógrafa é justamente como cada um se constrói para o retrato, a partir de um dispositivo planejado por ela. O trabalho de Dijkstra encontra paralelo com o de Thomas Ruff, porém a fotógrafa gosta de ressaltar que diferentemente de seu colega sua forma de *portraiture* é mais subjetiva.



42- Rineke Dijkstra, Poland, 1992, 190 x 156 cm

Sempre se utilizando da criação de uma estratégia de aproximação que tem por objetivo a captação de um momento de vulnerabilidade, como na famosa série sobre os adolescentes na praia de meados da década de 90 do século XX, a fotógrafa percorreu algumas praias européias a fim de registrar o corpo em transformação destes adolescentes num momento específico. Assim, os jovens eram fotografados recém saídos do mar e sem muitos recursos em que se apegar na fabulação de si (Figura 42). Quem já se sentiu livre, mas também extremamente vulnerável quando quase nu depois de se banhar na praia, pode facilmente se identificar com os modelos da série, em seu constrangimento corporal, inclusive. Dijkstra expõe suas fotografias em grande formato, o que ajuda a exaltar o desconforto dos jovens com seu corpo na série comentada. Outra série sua que gostaríamos de mencionar é das mães que foram fotografadas logo após darem a luz, segurando seus bebês, de 1994 (Figura 43). Esta série é um belo exemplo de como a fotógrafa tem por estratégia fotografar o corpo pós uma experiência limite ou traumática, mostrando o impacto da maternidade para o corpo da mulher, sem, no entanto, nenhum resquício de sentimentalismo.



43- Rineke Dijkstra, Netherlands, 1994, 154 x 130 cm

A fotografia, a partir da década de 1980, voltou-se também para o enfoque do cotidiano e para as narrativas do eu. No entanto, utilizando-se de estratégias diferenciadas das praticadas pelas vanguardas modernistas. O que estaria em jogo atualmente nessa produção fotográfica seria uma aproximação ao realismo que ao mesmo tempo remete à impossibilidade de um real sem contágios, puro, esperando ser flagrado. São experiências como as dos fotógrafos Philip-Lorca diCorsia e Cindy Sherman que ressaltam uma concepção de real miscigenado, indiscernível sobre o que é verdade e ficção. É uma forma de experimentar o real a partir de um dispositivo, que para além de seu aspecto tecnológico, contém o aspecto teórico, com níveis de enunciação e de visibilidade. diCorsia, que desde suas primeiras incursões já trabalhava com iluminação de estúdio para retratar um cotidiano construído como imagem, possui uma série bastante interessante para se pensar no uso do dispositivo como forma de aproximação de seu tema. Estamos falando da série “Hollywood”, da década de 90, em que o fotógrafo retratou homens que conheceu em suas peregrinações pelo Bulevar Santa Mônica, em Los Angeles, área conhecida como de prostituição masculina. O título de cada foto da série é composto pelo nome do modelo, local de nascimento, idade e a quantia recebida para posar. Victa de Carvalho (2006) nos sugere que o trabalho de diCorsia, operando em

torno do estranhamento de um real fabricado para ser visto, potencializa a idéia de que a experiência contemporânea está de tal forma contaminada por representações e discursos que o real não pode ser pensado de forma inocente, ignorando-se suas imbricações.

A fotógrafa brasileira Roberta Dabdab, incluída na exposição fotográfica Geração 00, oferece-nos uma imagem que sintetiza uma nova forma de tensão entre mundo, imagem e corpo (Figura 44). Se com a fotografia de Winogrand, anteriormente comentada, tínhamos a presença da televisão, que viria a ser avassaladora para a família das imagens ao longo da segunda metade do século XX, com a fotografia de Dabdab, as relações entre fotografia, pintura e imagem digital são postas em questão. O título da fotografia de Dabdab, “Mulher fotografa homem em frente às gigantescas ninféias de Monet, no Museu de L’Orangerie”, apazigua o espectador da imagem, pois se não podemos ver direito o que se passa na imagem, a partir da informação contida no título podemos nos identificar com a imagem, uma vez que todos nós já conhecemos a situação que descreve. Todos nós viajamos para ver imagens já vistas em fotografias ou no cinema, para atualizar nossos próprios clichês de mundo. Assim, já conhecemos a situação de ser fotografado e de fotografar ao lado de monumentos. O quadro de Monet, por sua vez, é também um monumento que conhecemos ou deveríamos conhecer.



44- Roberta Dabdab. Mulher fotografa homem em frente às gigantescas ninféias de Monet, no Museu de L’Orangerie.

A fotografia apropria-se tanto da plasticidade impressionista – em que o corpo do observador estava implicado na apreensão de uma obra que não se resolvia em si mesma – quanto da situação museográfica que induz uma absorção do visitante na obra (algo que já havia sido tematizado por Thomas Struth). Na fotografia de Roberta Dabdab não são apenas os limites entre pintura, fotografia e corpo que desaparecem. Também não se trata mais de alertar sobre o risco de preferirmos nossa imagem em detrimento de nós mesmos – como foi feito ao longo das décadas de 1960 e 1970. A pixelização generalizada sugere agora que o verdadeiro risco (talvez, fato já consumado), é o desaparecimento das distinções entre imagem e mundo (ou antes, do problema destas distinções). Quando a artista escreve na legenda: “Mulher fotografa homem em frente às gigantescas nífeias...”, isso remete menos a um fragmento de mundo do que à revelação de que mundo, imagem, e essa mulher que fotografa (a própria artista, afinal) já habitariam um cenário em que não apenas as distinções quanto aos regimes de representação evanesceram-se, mas do qual desapareceram também todas as diferenças materiais.”³⁰

4.4 JEFF WALL, AS MENINAS E DUAS MULHERES: A IMAGEM EM QUESTÃO

A fotografia de Jeff Wall “Picture for Women” (Figura 45), de 1979, ao incorporar seu realizador à imagem e propor uma metalinguagem do processo fotográfico, inseria-se numa tradição de representar a representação, a qual remonta ao quadro “As meninas”, de Velásquez, de 1656 (Figura 46), belamente analisado por Foucault. Wall é conhecido como um fotógrafo que dialoga com a história da arte em suas imagens. Na fotografia em questão, o autor buscou uma referência mais específica com o quadro de Manet “Um bar aux Folies Bergères”, de 1881. Em ambos, temos uma mulher, um homem, um espelho e um jogo de olhares que não se encontram. No entanto, interessa-nos, aqui também, uma comparação com o quadro de Velásquez. A partir desta comparação, pretendemos perceber parte da construção do campo epistêmico moderno e contemporâneo, bem como o lugar ocupado pela fotografia no quadro mais amplo das novas relações que estabelecemos com a imagem.

³⁰ LISSOVSKY, Mauricio e MARTINS, Juliana. *A fotografia e seus duplos: um quadro na parede*. No prelo.



45- Jeff Wall, Picture for Women, 1979

Wall começou seu trabalho fotográfico num momento em que a fotografia passava por mudanças técnicas e estéticas que viriam a configurar o que entendemos como fotografia contemporânea. O aparecimento de Wall no meio coincide também com o momento em que a fotografia ingressou de uma vez por todas no mundo da arte. É neste momento, em que a fotografia já não é mais a detentora de um lugar privilegiado de fala sobre o mundo, que ela, a fotografia, perdendo parte de sua função de mostrar os grandes eventos do mundo em imagem para a televisão, ingressou de vez no mundo da arte.



46- Velásquez, As meninas, 1656

Wall é ainda de uma geração de artista que se criou já no mundo do espetáculo, no mundo do excesso de imagens. A partir dos anos 70 do século XX, a fotografia vai cada vez mais abandonado a crítica do mundo, passando a fazer a crítica da cultura da imagem da qual faz parte. Até este momento, a fotografia buscava mobilizar seu público, como se ela fosse imune ao espetáculo, algo que se inverterá com esta geração. Sherrie Levine, Barbara Kruger, Richard Prince e Cindy Sherman compuseram a chamada “geração da imagem”. Todos, com diferentes estratégias, passaram a abordar fotograficamente as imagens do cinema e da publicidade. Kruger se apropriava da imagem publicitária e lhe acrescentava um novo texto crítico. Prince retirava o texto publicitário da imagem e a reinseria no mundo com um novo significado. Levine refotografou imagens célebres da fotografia documental de mestres como Walker Evans e Edward Weston, apresentado as imagens como suas e questionando, assim, sua autoria. Wall, com todo o embasamento da teoria, é um fotógrafo que consegue ser extremamente crítico em suas imagens sem, no entanto, recorrer à palavra. O trabalho dessa geração testemunha bem o momento em

que a fotografia passou a perder sua função de interpretar a realidade de que falávamos, passando a interpretação das próprias imagens que compõe nosso mundo.

Em sua encarnação moderna, a fotografia se auto-afirmou não só como o melhor dos signos, mas um capaz de ser mais verdadeiro do que o mundo que representava. A tônica modernizante no meio fotográfico tinha como fundo ideológico a capacidade da câmera fotográfica de ver mais e melhor do que o olho humano. No entanto, mesmo com todo esse destaque nos meios modernos de fala sobre o mundo, sua dimensão física era pequena, feita para a página do livro ou para a da revista ilustrada (cabia na palma de nossa mão). Por volta de 1970, quando o meio fotográfico passa a abandonar o livro como principal suporte e migrando para o espaço da galeria de arte, surge neste momento a fotografia de grande escala, uma fotografia que não anseia mais falar sobre o mundo sob o prisma do *vero*-ícone. A fotografia moderna, ao falar sobre o mundo, manteve em sua escala um respeito em relação ao seu referente. O que a fotografia de grande escala almeja, talvez, seja rivalizar com o mundo, quando não se quer mais o representar, como acontecia com a fotografia moderna.

Em sua obra, Jeff Wall tem por temática a construção do real para imagem em diálogo com a pintura. Para o fotógrafo, não é mais possível, ou nunca foi, capturar o instante decisivo. Assim, ele cria esse instante altamente elaborado e mostrando seu artifício. Wall foi um precursor da desconstrução da tradição do fotógrafo de rua que tem por objetivo uma invisibilidade da câmera fotográfica na interação com o mundo para que se pudesse captar uma essência na imagem. O fotógrafo faz grandes quadros urbanos através de uma fotografia “construída” e de uma teatralidade. Ele sempre contrata atores para suas fotografias, mesmo naquelas mais triviais, para falar do banal e da violência.

Wall é um fotógrafo que sempre trabalhou na interseção da imagem fotográfica com outras imagens provenientes do cinema e da história da arte. Wall desenvolveu o *Lightbox* (caixa de luz) como forma de expor suas fotografias de grande formato. O uso das caixas luminosas tem por objetivo fazer a aproximação da fotografia com o cinema na própria corporeidade da imagem. Com o *Lightbox*, temos uma fotografia iluminada em que a imagem se projeta.

Em “*Mimic*” (Figura 47), como em outras de suas imagens, o fotógrafo propõe uma nova forma de abordar a vida cotidiana, que se diferencia da forma como a

fotografia documental tradicional tratou. Wall gosta de se afirmar como um novo documentarista que cria as situações fotografadas, imbricando as fronteiras entre documento e ficção. Na fotografia, o que vemos poderia ter sido surpreendido numa situação de rua “real”, mas o que se passa se deu como uma performance de atores contratados e dirigidos por Wall. Nesta fotografia, Wall traz algo do realismo do teatro e do cinema, uma performance feita como se não houvesse espectador, que não fazia parte do repertório do realismo fotográfico. O título desta fotografia, “*Mimic*”, pode ser entendido como aludindo para as várias mímicas que compõe a imagem: a da própria fotografia que mimetiza o mundo, o cinema e a fotografia de rua, como também o gesto central faz referência à mímica do homem ocidental em relação ao asiático, expondo uma situação de conflito e tensão. Assim, a partir de todas essas mímicas, Wall trata das tensões da imagem contemporânea.



47- Jeff Wall, *Mimic*, 1982, *Transparency in Lightbox*, 198 x 228.5 cm

Outro exemplo da forma como Wall se coloca como um novo documentarista é o da fotografia “*A view from an apartment*” (Figura 48). Para a concepção desta obra, Wall contratou uma recém formada em artes para que ela passasse a habitar o apartamento que havia alugado por tempo indeterminado. Ela se converteu mais em uma parceira do que meramente numa modelo para o projeto, mobilhando a seu gosto o apartamento e

passando a maior parte de seu tempo nele. Ela ainda concordou em viver de acordo com um salário pago por Wall que coincidiria com o que uma jovem artista receberia no mundo “real”. O projeto todo durou cerca de dois anos e a imagem final é fruto de uma série de tomadas fotográficas trabalhadas numa pós-produção digital. Wall queria que a fotografia focasse em uma atividade doméstica que envolvesse alguma forma de limpeza ou arrumação da casa. Não foi a primeira vez em que Wall se interessou pelas atividades que são demandadas para a manutenção de nossos mundos particulares. Na imagem, temos a moça contratada passando roupa e uma amiga lendo no sofá.

Vale dizer, também, que esta é uma fotografia de uma vista. O que vemos da janela do apartamento é a zona portuária de Vancouver, local que possibilita algumas das trocas comerciais do mundo globalizado, as quais se complementam com as trocas do mundo globalizado do interior, como a televisão, as revistas e o telefone presentes na imagem. A janela é uma abertura do mundo interior para o mundo exterior, fazendo com que a paisagem exterior conviva com a vida interior do apartamento. A janela cumpre aqui o papel de uma metalinguagem para o meio fotográfico.



48- Jeff Wall, *A view from an apartment, 1004-5, Transparency in Lightbox, 167 x 244 cm*

Voltando às imagens “*Picture for Women*” e “*As Meninas*”, o quadro “*As meninas*” é representativo do limiar da Idade Clássica e da Moderna, enquanto a fotografia de Wall se encontra no limiar da modernidade e sua crise da representação e do

que vem a ser a pós-modernidade ou contemporaneidade. Por que então a necessidade de se continuar a representar a representação?

Foucault nos faz ver indícios da passagem da Idade Clássica para a Moderna no quadro de Velásquez, este habitando um entre esses dois mundos, em que saímos do mundo da semelhança e da simultaneidade, quando o conhecimento se dava em quadros representativos numa circularidade que ia do semelhante ao mais semelhante, para o mundo da diferença e da diacronia, quando o conhecimento se volta para as suas próprias condições de possibilidades a partir de um ponto de vista. Velásquez expõe todos os momentos da representação: “o olhar, a palheta e o pincel, a tela inocente de signos (são os instrumentos materiais da representação), os quadros, os reflexos, o homem real” (FOUCAULT, 2002, p. 14), faltando apenas um questionamento sobre o sujeito da representação para que se entrasse inteiramente no rol das preocupações modernas acerca da representação.

A grande operação moderna em termos filosóficos foi deixar de pensar a idéia como forma da matéria, como na metafísica clássica, para entendê-la como conteúdo intrapsíquico. A filosofia moderna promoveu um deslocamento da questão sobre o ser, do que essencialmente é, para uma preocupação epistemológica. Descartes foi quem primeiro formulou o mundo como imagem mental, o conhecido teatro cartesiano, em que o sujeito é aquele que faz e analisa representações do que se encontra no exterior. Com a representação moderna o homem tenta controlar o que lhe chega do mundo. Algo que se distingue do regime representacional do mundo clássico, em que o modo de ser da linguagem pressupunha a assinatura de Deus, ou seja, o ser ao se dar em ente abre a possibilidade para o discurso. Na Idade Clássica, o mundo fala como uma linguagem cifrada de Deus, sendo o trabalho humano o de reconhecer sua assinatura através de analogias e semelhanças. Assim, a linguagem era coisa do mundo e o signo se propunha como transparente, fazendo a correspondência entre mundo e linguagem, entre “as palavras e as coisas”. Na Modernidade, a linguagem passa a lidar com sua historicidade e com a contingência do sujeito que percebe e representa.

Nas imagens de Velásquez e Wall, o espelho cumpre papel fundamental. Ele promove a simultaneidade da presença e da representação, fazendo ver o que se encontraria invisível na diegese do quadro e da fotografia. É próprio do espelho expor sua

natureza de representação. O espelho, a primeira tecnologia da imagem, possui a capacidade de criar duplos.

No quadro de Velásquez, o espelho se encontra em paralelo com outros quadros, distinguindo-se por sua luz que lhe permite mostrar sua natureza de representação, enquanto os outros quadros permanecem obscuros. É ele que torna possível a revelação do mistério, do que será representado enfim e do que se encontra como espetáculo para a infanta e suas damas de honra. Na Idade Clássica, quando a linguagem se queria transparente, o conteúdo do quadro de Velásquez coincidiria com o do espelho no centro e acima das meninas, ou seja, para a representação bastaria o Rei e a Rainha, sua feitura em representação vislumbrada pelo reflexo do espelho já comporta algo do que será a crise da representação moderna. No interior do quadro há uma nítida divisão entre o que é construído para ser visível, - a infanta e seu grupo -, e o lugar do obscuro, do que não é imediatamente visível, não se dando como luz -, o visitante congelado ao fundo num duplo movimento de entrada e saída da imagem, aludindo para o jogo da representação.

Na fotografia de Wall, o espelho domina a cena inteira, ou seja, entre os dois limiares – o da Idade Clássica para a Moderna e o da Moderna para a Contemporânea – cresceu a superfície de seu espectro que passou a abarcar tanto o objeto da representação, como também seu autor, percebemos com isso um crescimento de seu domínio no mundo contemporâneo da imagem, em que nos relacionamos com imagens e somos nós mesmos imagens, tal qual a mulher no canto da fotografia.

A luz também surge de forma diferente nos dois casos. No quadro de Velásquez, temos uma luz natural que vem de uma presumida janela lateral, fazendo a ligação entre interior e exterior e compondo as áreas claras e escuras da cena, ao mesmo tempo em que produz um perspectivismo que elege o que será iluminado e destacado. Na fotografia de Wall, encontramos-nos encerrados na artificialidade de seu estúdio, não há a abertura para o mundo natural que havia no quadro “As meninas”, há a janela, podemos vê-la, mas esta não se abre para o exterior nem deixa ver o que se encontra do lado de fora. O mundo que a fotografia constrói se encerra ali, naquele estúdio. Outra imagem de Wall que evidencia a questão do encerramento e do artifício é “*The destroyed room*” (Figura 49), de 1978, a qual faz referência ao quadro de Engène Delacroix “*La mort de Sardanapale*” de 1827. Nesta segunda fotografia de Wall, vemos seu artifício, de que não se trata de um

quarto de alguém real destruído, pois pela porta e pela janela podemos olhar uma mesma parede de tijolos, ou seja, essa imagem é também uma construção do fotógrafo num cenário em seu estúdio.



49- Jeff Wall, The destroyed room, 1978

A iluminação de “*Picture for Women*” é a mesma para todo o ambiente, uma luz difusa em que não temos contrastes fortes. Na fotografia, é como se tudo se desse como luz, como visibilidade absoluta. Por sua posição, só a mulher encontra-se um pouco mais iluminada, o que tem por função evidenciar seu caráter imagético, pois, como o próprio autor nos informa, essa mulher existe na imagem para fazer referência à outra imagem, a da balconista de Manet.

A dominação do espelho em “*Picture for Women*”, juntamente com a sua luminosidade, diz- nos que, do quadro de Velásquez para a fotografia de Wall, algo se encontra descortinado - o segredo contido no espelho, o segredo da representação é agora já sabido de antemão – nós todos somos representação e imagem e não há lugar que escape à representação. Na condição de reflexo no espelho o Rei e a Rainha são desprezados, ninguém no quadro os contempla. No entanto, possuem uma importância fundamental para a constituição da cena que se faz visível, compondo “a invisibilidade profunda do que se vê” (FOUCAULT, 2002, p. 20) e para a qual a visibilidade da cena representada é composta. Se no quadro “As meninas” o que havia de importante na imagem se encontrava num segundo plano da leitura, escondendo-se atrás do

imediatamente visível e construído para tal, em “Picture for Women” não há segredo por detrás da porta a ser revelado, somente a exterioridade da imagem se faz presente.

Há ainda outro ponto a ser mencionado sobre essas imagens, que vem a ser a questão do olhar. No quadro “As meninas”, há uma reciprocidade do olhar entre as figuras do espelho, da infanta e de nós espectadores. Através desta reciprocidade é que podemos desvendar o mistério contido no quadro – “Pura reciprocidade que manifesta o espelho que olha e é olhado” (FOUCAULT, 2002, p. 17). Já na fotografia de Wall, o olhar é tematizado de outra forma. Nesse ponto, cabe voltarmos-nos para a imagem base de Wall - “*Un bar aux Folies Bergères*” de Manet (Figura 50).

Foucault (2009), em “*Manet and the object of painting*”, afirma que a ruptura que o pintor trouxe para a arte não foi apenas a abertura para o surgimento do Impressionismo, mas uma mais profunda que não só possibilitou o próprio Impressionismo, como também toda a arte pós Impressionista. Para Foucault, desde o quatrocentos a arte ocidental vinha negando tanto o espaço pictórico quanto o corpo do observador da obra, encerrando-se em si mesma. Assim, Manet, ao valorizar o retângulo e criando uma “pintura objeto” voltada para a materialidade do quadro, teria permitido que a presença do observador fosse requerida na apreciação da obra. Foucault nos dá alguns exemplos de como Manet tinha como procedimento criar um espaço no interior do quadro interditados a nós, espaços de uma invisibilidade não partilhada pelas figuras do quadro. Ora é a fumaça do trem que nos impede de ver o que vê a menina no quadro (“*Saint-Lazare Station*”, 1872-3), ora o quadro é cortado de forma a nos impedir de ver o espetáculo construído como visibilidade para os espectadores do cabaré, cabendo a nós somente a troca de olhares com a garçonete (“*The Waitress*”, 1879). Manet constrói um jogo entre visível e invisível na composição de seus quadros e nos oferece vestígios do visível, como o pedaço de um corpo ou a fumaça do trem. Com essas figuras que olham cada uma para uma direção que não se encerra nos limites do quadro, temos a alusão ao espaço que não é o da diegese pictórica. Este procedimento permite um diálogo entre a pintura e nós, os espectadores.



50- Édouard Manet, Um bar aux Folies Bergères, 1881

Foucault fala também do exemplo de “*Olimpia*”, de 1863, em que Manet inverte o uso clássico da luz da pintura ocidental desenvolvida desde o quatrocentos. Nesse tipo de iluminação, sabemos nitidamente de onde vem a fonte luminosa que se insere no interior da pintura. No caso de “*Olimpia*”, a fonte de luz vem do exterior e coincide com nossa posição de observador. Para Foucault, o escândalo do quadro não fora tanto de ordem estética, mas se calcava no fato de que nosso olhar é que ilumina a nudez da figura no quadro.

No quadro de Manet “Um bar aux Folies Bergères” a garçonete se encontra num estado introspectivo indeterminado, sua atenção não se volta nem para o cliente que se revela pelo canto direito do espelho na imagem nem para nós, espectadores. Para Luiz Renato Martins (2007, p. 51):

“Os retratos feitos por Manet trazem uma certa inexpressividade ou indeterminação. Mostram nos rostos estados íntimos incertos, fisionomias esvaziadas e sinais comportamentais de dissociação”

E ainda:

“A determinação de Manet, clara e reiterada, é a de anular, nas atitudes corporais e nas disposições faciais, o sentido da ação e da comunicação. Deste modo, Manet se faz o pintor do desencanto de si ou do esvaziamento do eu como fonte espontânea ou princípio de autenticidade das ações.” (MARTINS, 2007, p. 51)

Manet, assim como Velásquez o fez, propõe um complexo jogo labiríntico na imagem, travado entre o recorte óptico do espelho e das imagens supostamente de referentes concretos, do qual, se sairmos com sucesso, encontraremos a verdade estrutural do que se dar a ver. Manet aborda nessa imagem a crise moderna do sujeito em meio ao novo espaço tematizado por Baudelaire, poeta da modernidade, que cada vez mais vem a ser transitório, efêmero e contingente. Assim, o quadro diz da tristeza da atendente que se encontra menos viva, e se sabe como tal, do que as imagens-mercadorias de seu balcão. Esse é o drama exposto pelo olhar voltado para si da atendente, sendo como que uma memória da perda de um eu totalizado.

Na fotografia de Wall não há drama, a mulher se encontra em paz com sua condição de imagem, ou se esqueceu da perda, ou a perda não é mais uma questão. Sua postura é muito mais firme do que a da balconista de Manet e, diferentemente dela, seu olhar não se volta para um avesso de si. O que ele aponta, no entanto, é uma leve perpendicular em direção ao centro da imagem, para algo que se encontra atrás de si. Em “Picture for Women”, como em “As meninas”, temos uma composição em ‘x’, sendo que o que ocupava o centro do ‘x’ para Velásquez era o espelho que tornava possível representar a representação e continha, por isso, o seu segredo e a sua verdade, enquanto que para Wall, o centro do ‘x’ passa a ser ocupado pela máquina fotográfica. É ela que nos suga para o interior da imagem e nos diz de nosso devir imagem. Se há uma verdade a ser descoberta na fotografia de Wall, é justamente a de que nós também nos tornaremos uma imagem.

5 CONCLUSÃO

Terminamos nosso último capítulo com um exemplo artístico de como a fotografia contemporânea expõe nossa transformação em imagem. Assim, poderíamos retornar às questões de nosso primeiro capítulo, em que falávamos da dor e do sacrifício de tornar-se imagem. Fez parte, ainda, do primeiro capítulo, o olhar para alguns artistas que de alguma forma trazem em sua obra uma dimensão redentora para o inevitável processo de apagamento das imagens. Partimos da concepção de história de Benjamin, da imagem como resto de Didi- Huberman e do conceito de contemporâneo de Agamben, bem como da recuperação de Agamben acerca da teoria da nomeação como forma de habitarmos o mundo poeticamente de Heidegger, para falar da obra de Christian Boltanski e Rosângela Rennó.

A nosso ver, a preocupação acerca do destino das imagens, que vislumbramos na obra desses dois artistas que se debruçaram no imenso arquivo de imagens que a fotografia nos deixou de herança, está intimamente ligada à percepção de que cada vez mais se faz presente na contemporaneidade de que somos descendentes de imagens com as quais nos relacionamos, como também somos imagem em potencial. Desde cedo a produção de imagens se relacionou com a experiência da morte, como forma de recuperar simbolicamente o corpo morto. A fotografia, como a representante moderna da encarnação da imagem para se lidar com o tempo e com a morte, traz em seu corpo um desejo de memória. Seu surgimento, no século XIX, esteve intimamente ligado à nova experiência de tempo desenvolvido na Modernidade, em que houve uma crescente aceleração em direção ao futuro.

Em nosso segundo capítulo, investigamos justamente a relação da fotografia com o tempo, mais especificamente com a temporalidade do instante, como forma significativa. Nesse capítulo, olhamos para a emergência da Modernidade epistemológica e da disciplina da História no século XIX. Queremos lembrar que a Modernidade epistemológica marcou a crise do modelo de visualidade e de conhecimento no ocidente, fazendo com que surgisse a figura do observador de segundo grau, o qual percebe a si mesmo ao mesmo tempo em que percebe o mundo. No século XIX, o tempo da diacronia, com sua constante passagem, se fez presente de forma avassaladora na cultura moderna,

gerando um desejo pelo instante. Encontramos correspondência entre o latente desejo pelo instante na fotografia anterior à institucionalização do instantâneo fotográfico com o desejo pelo instante tal qual requerido pela memória involuntária de Proust e pela imagem dialética de Benjamin. Vimos também como a fotografia moderna propunha a construção de sentido, tendo o mundo como objeto. Assim, havia uma assimetria respeitosa entre a imagem fotográfica e o mundo, traduzida em sua dimensão acolhedora. Em seu modo moderno, a fotografia teve o papel de *vero ícone*, como a melhor e mais verdadeira imagem de representação do mundo. Se a fotografia passou a ocupar um lugar destacado de fala sobre o mundo, seu tamanho não era monumental, como na fotografia contemporânea.

O desejo moderno por imagens cresceu vertiginosamente. Com tantas imagens de mundo que a Modernidade produziu, foi ficando cada vez menos nítida a separação entre mundo e imagem. A distância que a fotografia protegia em relação ao mundo que devia representar era dependente de seu tamanho, o qual não poderia nos abraçar completamente. A geração de fotógrafos que produziu a fotografia de grande escala é uma geração educada pela fotografia do livro e da revista ilustrada, uma geração que já nasceu sob o domínio da imagem técnica. A fotografia contemporânea deslocou a questão da fotografia moderna do sentido do mundo para a do sentido das imagens. Pois se nos transformamos em imagem, será como imagem que deveremos habitar o tempo, tendo as imagens também uma história e um destino. Assim, o destino das imagens se encontra entrelaçado ao nosso. A fotografia contemporânea desce profundamente na superfície, passando a tratar abertamente da imagem da imagem.

Toda imagem traz em seu corpo queda e regeneração.

Toda imagem é cicatriz.

Toda imagem é fuga da morte e produção de algum sentido de mundo.

Toda imagem quer para si um futuro.

Uma imagem é uma imagem.

Uma imagem é uma imagem é uma imagem.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. “Le visage”. In: *Moyens sans fins – Notes sur La politique*. Paris : Éditions Payart e Rivages, 2002.
- _____. *Qu’est-ce que le contemporain?* Traduit de l’italien par Máxime Rovere. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.
- _____. *Profanações*. SP: Boitempo, 2007.
- _____. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. SP: Hedra, 2012.
- _____. *O cinema de Guy Debord; imagem e memória*. In: “Blog Intermídias”, <http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>
- AMARAL, Marcio Tavares d’. *Comunicação diferença: uma filosofia de guerra para o uso dos homens comuns*. RJ: Editora UFRJ, 2004.
- ANDREAS Huyssen. *Seduzidos pela Memória*. RJ: Aeroplano Editora, 2000.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. SP: Perspectiva, 2007.
- BAQUE, Dominique. *Photographie plasticienne, l’extrême contemporain*. Éditions du Regard, Paris, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *O público moderno e a fotografia*. Disponível em <http://www.entler.com.br/textos/baudelaire2.html>
- _____. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Antropos, 1991.
- BARTHES, Roland. *Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Mitologias*. RJ: DIFEL, 2007.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. SP: Cosac & Naify, 2003.
- BELLOUR, Raymond. *Entre – imagens: Foto, cinema, video*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Universidad Iberoamericana, A. C., México DF, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica , arte e política*. SP: Ed. Brasiliense, 1986.
- _____. *Rua de mão única*. SP: Ed. Brasiliense, 1987.

- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. SP: Ed. Brasiliense, 1989.
- BÉRGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. SP: Martins Fontes, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. RJ: Rocco, 2011.
- BOLTANSKI. *Time*. Institut Mathildennhohe Darmstadt, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. “O jardim de caminhos que se bifurcam”. In: *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Coleção Os Imortais da Literatura Universal. Porto Alegre. Ed. Globo. 1972.
- BRASSAÏ. *Proust e a Fotografia*. RJ: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BRUNO, Fernanda. “Quem está olhando? Variações do público e do privado em weblogs, fotologs e reality shows”. In: *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Fatorelli, Antonio e Bruno, Fernanda (orgs). RJ: Mauad X, 2006.
- CADAVA, Eduardo. “Words of Light: Theses on the Photography of History” in: Petro, PATRICE. *Fugitive Images. From Photography to Video*. Indiana University Press, 1995.
- CAMPANY, David. *Jeff Wall: Picture for Women*. London: Afterall Books, 2011.
- CARVALHO, Victa de. “Fotografias do dispositivo: por uma experiência do cotidiano”. Intercom 2006.
- CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel / Adolfo Bioy Casares; com prólogo de Jorge Luís Borges; tradução de Vera Neves Pedroso*. — Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. RJ: Forense Universitária, 2006.
- CHEVRIER, Jean-François. *Jeff Wall*. Paris: Hazan, 2006.
- CHARNEY, Leo e SCHWAETZ, Vanessa (org.s). *O cinema e a invenção da vida moderna*. SP: Cosac & Naify, 2004.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. SP: Ed. Martins Fontes, 2010.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. SP: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *A confissão da leoa*. SP: Companhia das Letras, 2012.
- CRARY, Jonathan. *The techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MIT Press, 1995.
- de Miranda, José A. Bragança. *Corpo e imagem*. Madrid. Passagens, 2008.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. RJ: Ed. 34, 1992.
- _____. *Proust e os signos*. RJ: Forense Universitária, 2006.
- _____. *Lógica do sentido*. SP: Perspectiva, 2009.
- _____. *A imagem – movimento*. SP: Brasiliense, 1985.
- _____. *A imagem – tempo*. SP: Brasiliense, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. RJ: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. SP: Ed 34, 1998.
- _____. *L'Image malgré tout*. Paris: Minuit, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. SP: Cosac Naify, 2004.
- EISINGER, Joel. *Trace & Transformation: American criticism of photography in the modernist period*. University of New México Press Albuquerque, 1995.
- FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. RJ: Mauad X, 2006.
- _____. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. RJ: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. RJ: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. SP: Martins, 1999.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- _____. *A ordem do discurso*. SP: Edições Loyola, 1996.
- _____. *Manet and the Object of Painting*. London: Tate Publishing. 2009.
- _____. *Microfísica do poder*. Org. Roberto Machado. RJ: Edições Graal, 1979.
- FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.
- FRIED, Michael. *Why Photography matters as Art as never before*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- FRISBY, David. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. The MIT Press Cambridge Massachusetts, 1986.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. SP.: Perspectiva, 2007

- GEFTER, Philip. *Photography after Frank*. Aperture Foundation, 2009.
- GONÇALVES, Aginaldo José. Prefácio In: PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve notas sobre crítica e literatura*. SP: Iluminuras, 1988
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GREENBERG, Clement. "Towards a new Laocoon" [1940]. In: *The Collected essay and criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- HARAWAY, Donna e KUNZRU, Hari. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano* / Tomaz Tadeu (org. e trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. "A questão da técnica" in: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2012.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. RJ: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Paris: Editions Macula, 1990.
- LINS, Consuelo. "O documentário entre a carta e o ensaio fílmico". In: *Catálogo da mostra Chris Marker: Bricoleur Multimídia*. 2009.
- LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. RJ: Mauad X, 2008.
- _____. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 1995.
- _____. « A memória e as condições poéticas do acontecimento » In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é Memória Social?* Contracapa: Rio de Janeiro, 2005.
- _____. "A fotografia documental no limiar da experiência moderna". in: FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. RJ: Mauad X, 2006.
- MACHADO, Arlindo. "O filme-ensaio". In: *Catálogo da mostra Chris Marker. Bricoleur Multimídia*. 2009.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze a arte e a filosofia*. RJ: Jorge Zahar Ed., 2009.
- _____. *Nietzsche e a Verdade*. SP: Ed. Paz e Terra S.A., 2002.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. RJ: Jorge Zahar Ed., 2009.

- MARTINS, Luiz Renato. *Manet: Uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*. RJ: Jorge Zahar, 2007.
- MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?: the lives and loves of images*. The University of Chicago Press, 2005.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Proust: a violência sutil do riso*. SP: Perspectiva: Fapesp, 2007.
- NEWHALL, B. *The history of photography*. New York: the museum of modern art, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. SP: Centauro, 2004.
- _____. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. RJ: Relume Dumará, 2003.
- _____. *O crepúsculo dos ídolos; ou, A filosofia a golpes de martelo*. SP: HEMUS, 1976.
- _____. *A Genealogia da Moral*. SP: Centauro, 2002.
- _____. *Assim falava Zaratustra*. SP: Centauro, 2007.
- PELBART, Peter. *O tempo não – reconciliado*. SP: Perspectiva, 2007.
- PETRO, Patrice. *Fugitive Images. From Photography to Video*. Indiana University Press, 1995.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol.s I, II, III, IV, V, VI e VII. SP: Ed. Globo, 2006 / 2008.
- _____. *Contre Sainte-Beuve* notas sobre crítica e literatura. SP: Iluminuras, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. SP: Ed. 34, 2005.
- _____. *O destino das imagens*. RJ: Contraponto, 2012.
- RAJCHMAN, John, “L’art de voir de Foucault”, *Traffic*, Revue de cinema n. 52, Paris, hiver 2004.
- ROSE, Nikolas. “Inventando nossos eus.” In: Silva, Tomaz da. *Nunca fomos humanos. Nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- ROSEN, Philip. *Change Mummified*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- ROUILLE, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. SP: Ed. Senac São Paulo, 2009.

- SANZ, Cláudia Linhares.” Advento fotográfico: marca epistemológica da temporalidade moderna”. in: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2006 / Estado e Comunicação, Brasília – D F.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*, RJ: 7 Letras, 2007.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. RJ: Nova Fronteira, 2008.
- _____. *O corpo reinventado pela imagem: Barbarella*, 1968. Catálogo da Mostra Cinema 1968. SP: Centro Cultural Caixa Econômica, 2008.
- _____. “Os diários íntimos na internet e a crise da interioridade psicológica”. In: *Olhares sobre a Cibercultura*. Lemos, André e Cunha, Paulo (orgs). Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- STMSON, Blake. *The pivot of the world: photography and its nation*. Massachusetts Institute of Technology, 2006.
- TAGG, John. *The disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning*. University of Minnesota, 2009.
- TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. A construção da identidade moderna. SP: Ed. Loyola, 1997.
- TRACHTENBERG, Alan. *Reading American Photographs- Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, Hill and Wang, 1989.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e seus monstros*. Lisboa. Passagens, 2004.
- _____. “Michel Foucault, hoje, ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade.”. In *Revista Famecos*. N. 27. Porto Alegre, 2005.

ANEXO



Philip-Lorca diCorcia, Igor, 1987



Cindy Sherman, Stills cinematográficos sem título #3, 1977



Vista para *Lightbox* de Jeff Wall



Fotografias de Rineke Dijkstra em exposição