



DA PINTURA À FOTOGRAFIA: O ENCETAMENTO ICONOFOTOLÓGICO

Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão¹

<http://lattes.cnpq.br/0770952659162153>

RESUMO – A partir da revolução proporcionada pelos Movimentos Vanguardistas e a quebra do perspectivismo albertiano, verifica-se o rompimento da mimese, quando se modifica o ver, o sentir e o fazer artístico, empregado há séculos. A fotografia teve um papel preponderante nessa transformação e não só interferiu na maneira como enxergamos as imagens do mundo, como também no emprego que fazemos do *lógos* para poder enxergá-las (e a nós próprios) melhor.

PALAVRAS-CHAVE – Modernismo, fotografia, *lógos*, mimese, *téchne*, iconofotologia

ABSTRACT – With the revolution provided by the Avant-garde Movements and the fall of Alberti's perspective, there is a disruption of the mimesis, when modifying the manner of seeing, feeling and doing art, that had prevailed for centuries. Photography played a major role in this transformation, not only interfering in the way we see images in how we use the *lógos* to be able to see them (and ourselves) better.

KEYWORDS – Modernism, Photography, *lógos*, mimesis, *téchne*, iconophotology

82

As vanguardas do século XX e o rompimento mimético

No momento em que os movimentos vanguardistas do século XX romperam, efetivamente, com o perspectivismo renascentista albertiano, tem início o que se convencionou chamar de Modernismo. Anteriormente, um ponto de vista único uniformizava o espaço imagético, e cada ponto da tela correspondia a outro no do artista que, de maneira indireta, o passaria para o espaço do leitor. Centralizava-se, dessa forma, uma base de reversibilidade do trajeto: da coisa vista à imagem e da imagem à coisa vista (Cf.: COUCHOT, 2003, p. 30) em uma relação especular.

Com a arte do século XX, observa-se uma maneira nova de o homem *ver* e *relacionar-se* com a arte: há a quebra definitiva da coerência do espaço figurativo, é como se o espelho em que se

¹ Antônio Jackson de Souza Brandão é mestre (*A literatura barroca na Alemanha: representação, vanitas e guerra*) e doutor (*Iconofotologia do Barroco alemão*) em Literatura alemã e fotografia, ambos pela Universidade de São Paulo. Sua área de pesquisa é a recepção imagética de textos extemporâneos, em especial o conceito de iconofotologia (criado por este pesquisador), email: jackbran@jackbran.pro.br.



calcava a obra pictórica tivesse sido quebrado e levasse o leitor imagético a uma visão pluriocular e heterogênea, à maneira de um quebra-cabeça cujas peças têm de ser remontadas.

Os cacos desse espelho fazem com que a representação, a partir de um único olhar, deixe de ser absoluta, mas forneça múltiplas significações. Ao se eliminar da tela a ideia tridimensional, vários ângulos daquilo que se quer retratar são oferecidos à contemplação.

O questionamento da *virtù visiva*, a partir do vértice piramidal imposto por Alberti, buscava, na realidade, ir contra a restrição imposta por uma direção visual única que, acreditava-se, restringia o alcance e a liberdade criativa. Picasso, por exemplo, não passa um *rolo compressor* sobre suas personagens para sufocá-las nem para submetê-las a seu poder, mas para possibilitar a seus leitores a liberdade de passear pelo entorno delas (fig. 1).

No entanto, tal autonomia teve seu preço: na medida em que possibilitou esse passeio, oferecendo profundidade sem perspectivismo, rompeu-se com a relação de intersubjetividade que ligava o pintor ao observador, afinal a obra não representaria mais o mundo, devido à completa negação da *μίμησις* (mimese) aristotélica.



Figura 1

O beijo, de Pablo Picasso, 1969

Vê-se o rompimento do liame que prendia o leitor ao artista e instaura-se um abismo entre os dois na medida em que o acervo comum que os unia também tende a desaparecer. Isso fica claro, quando se verifica que os leitores anteriores ao Romantismo antecipavam o que o artista pretendia dizer, afinal a arte não passava de uma codificação retórica; e, como tudo era mimético, os modelos e paradigmas eram conhecidos pelos consumidores de arte. Assim, os



olhares do artista e do leitor confluíam não só devido à perspectiva fria e direta da matemática, mas também devido ao acervo comum que os unia e permeava sua sociedade.

Com o rompimento mimético, o leitor tende a sentir-se órfão, pois tem de trilhar, sozinho, o caminho que vai de si mesmo para o outro que se expõe na tela; tem de especular, imaginar e deduzir o que o outro quer dizer. A criatividade configura-se como preceptiva principal da arte, já que o artista deixa de se submeter a preceitos e mandos de outrem e busca, ele mesmo, apresentar seu mundo novo.

Assim, diante do poder conferido por sua nova fertilidade criativa – distante da pura mimese –, o artista *brinca* com o leitor, ao velar a significação imagética de sua obra, induzindo-o a buscar outros sentidos, a fim de que também possa participar da leitura dessa nova imagem que se apresenta. Isso porque para os pintores, a perspectiva, com seu sistema de retas convergentes, parecia não despertar mais a ideia de profundidade. O artista, portanto, tinha de recorrer a novas sensações, fossem táteis ou auditivas: já não é só a visão que participa da pintura (Cf.: COUCHOT, 2003, pp. 49-50), afinal o corpo inteiro passa a ser um órgão perceptivo da fruição artística.

Isso fica claro em muitas obras de arte modernistas e no emprego que fazem de materiais *não pictóricos* em suas telas como areia, serragem, pedaços de espelho, de jornais, de tecidos: a tela pede para ser tocada, apalpada, manipulada e sondada sob vários pontos de vista sensoriais: táteis, auditivos, olfativos. Inauguram-se também várias possibilidades artísticas pelo amalgamento entre a arte e outras habilidades humanas, como a técnica, com a qual se imiscui ainda mais, abrindo-se várias possibilidades e inovações.

Nesse sentido, encontramos um elo entre arte e τέχνη² (*technê*), quando se verifica um retorno daquela em relação a esta, ou seja, a um momento (há muito perdido) em que ambas partilhavam um mesmo campo semântico (BRANDÃO, 2010c, p. 2). É possível ver que a arte, desde o início do século XX, abre-se a todas as técnicas, a todos os materiais possíveis, sem nenhuma interdição em princípio, recusando a encerrar-se em uma especificidade seja ela qual for. (Cf.: COUCHOT, *op. cit.*, p. 141)

Apesar de que os vanguardistas da segunda metade do século XX não haviam considerado suas criações como *arte* – a exemplo de Duchamp –, essas acabaram tornando-se paradigmas. Mas, longe de serem modelos seguidos, nos moldes dos séculos XVI, XVII e XVIII,

² Quando nos referirmos à técnica com a acepção normalmente empregada hoje – sinônimo de tecnologia, resultado tecnológico – empregaremos o termo correspondente em português, técnica; quando seu emprego, porém, for em seu sentido mais abrangente, a partir da designação dos gregos como arte manual, habilidade (manual ou em coisas do espírito), conhecimento teórico, método, artifício, obra artística, tratado sobre arte, empregaremos o termo τέχνη (*technê*).



tornaram-se vazias em si mesmas, afinal seu princípio motor era o *chocar*. Este, ao saturar-se rapidamente, tem hoje um efeito inócuo, afinal o mesmo já não ocorre com o público contemporâneo.

Afinal, uma das pretensões da arte moderna seria a revalorização e a busca por modelos paradigmáticos que pudessem trilhar os moldes dos séculos anteriores ao XIX? Provavelmente não, já que hoje não há mais espaço para tais modelos, por isso a arte tem de estar em uma busca constante luta pelo novo, por aquilo que atinja o público – apesar de, muitas vezes, pouco importar-se com ele³. Mas, devido a essa necessidade vital de subsistência, condena-se *ad aeternum* a permanecer sempre numa contínua autofagocitose: já não possui um referencial de onde alimentar-se, devido à recusa incondicional da *μῆτις*. Dessa maneira, a arte deve apropriar-se de si mesma continuamente, mesmo que, resulte daí um aparente paradoxo: apesar de não querer (poder) *representar* mais nada, tem de *apresentar* sempre o novo.

Como ela não consegue conciliar esses extremos, pois a imagem que transmite é uma *não-imagem*, tem de ser substituída; seus artistas veem-se, portanto, diante de um dilema, já que não podem esquecer-se de que a *imagem é cifra da condição humana*. (PAZ, 2005, p. 38) As pessoas – as mesmas a quem a arte não quer se dirigir, devido ao pedestal em que acredita se encontrar – querem sempre se lembrar de algo, por isso veem-se instigadas a evocar suas lembranças, sentimentos, emoções e a compartilhar seu olhar com aqueles que lhes pareçam próximos, mesmo que esses sejam simulacros de papel, ou imagens de gesso; mesmo os sonhos remetem a algo, representam a *res* que buscamos descobrir e que acreditamos ser feita a nossa imagem e semelhança. Poucos conseguem enxergar isso na pintura moderna, principalmente a *figural*, pois não *representa* nada, somente – quem sabe? – um momento de explosão solitário do artista, do seu mais puro sentimento egótico, quando o mais importante é seu momento, é ele mesmo enquanto ser, não o outro.

No entanto, não é isso o que se quer e o que se busca, muitas vezes, na imagem. Aspira-se – como sempre – à *representação* das coisas para que se possa coparticipar dela e nela, de forma especular, com seus próprios olhares frente ao mundo, com suas próprias angústias e sentimentos; a fim de que, enganando-se ao vê-las ali espelhadas, se possa acreditar que ela pertença somente àquele que a contempla: quer-se acreditar que sejam momentos únicos –

³ Evidentemente, esse fazer artístico não se refere à arte popular que surge de seu próprio meio e, *a priori*, a ele mesmo se destina. Falamos aqui da arte que quer (e precisa para se manter assim) ser simplesmente inovação, diferente; algo próximo, talvez, dos desfiles de moda, quando se veem modelos com indumentárias tão extravagantes que dificilmente serão utilizadas por alguém, mas que se presta à passarela e aos aplausos que serão recebidos por seu criador-artista.



também egoístas como os do artista –, feitos exclusivamente para o eu leitor ou, quando muito, compartilhado por aquele que pinta/escreve só para ele.

A pintura perdeu esse *status* ao abandonar a *μίμησις*, pois ainda está no deslumbramento de seu encontro com a *ποίησις* (*poiesis*). Agora, porém, a representação do mundo que rodeia o homem e permeará sua memória cabe à fotografia. A esta tange o ressurgimento da capacidade de ver-se representado como *se é*, ou se *acredita sê-lo*, nem que para isso seja necessário, primeiro, *posar* diante do fotógrafo; segundo, deixar-se retocar ou mesmo participar da correção de possíveis (quase sempre!) imperfeições.

Apesar de todos esses expedientes, a fotografia continua representando a *perfeição mimética*, enquanto a pintura, não mais. Não se deve esquecer de que, assim como o fotógrafo, o pintor também *apagava* certos defeitos, enquanto exaltava certas qualidades de seus clientes/modelos. Isso, porém, não ia contra o que Aristóteles afirmara, visto que o artista deveria imitar as coisas como são, ou piores, ou melhores, desde que se buscasse o belo. (Cf.: ARISTÓTELES, 1996, p. 38) Além disso, a subjetividade da pintura torna-a uma arte mais pessoal (*manusfacta*) do que a fotografia (*τέχνη non manufacta*). Esta, apesar de também ser subjetiva e manipulável, ainda não é vista dessa forma, afinal ela é fruto da *técnica*.

86

Assim, apesar dos avanços verificados na Renascença, quando a pintura de mera *ars mechanicae* passa a integrar as *ars liberae*, a arte moderna quis ir além. Seus antecessores já haviam dominado as leis de perspectiva, suas obras já *pareciam* cópias da realidade: haviam chegado ao topo, necessitava-se, porém, de galgar outros territórios, de libertar-se. Mas, para que isso se concretizasse, foi preciso surgir a fotografia, cujo papel foi fundamental para a expressividade da arte pictórica e para sua efetiva libertação mimética.

Assim, a *τέχνη non manufacta* assume para si a função documental e referencial que pertencera à pintura durante mais de quatro séculos. Não obstante esse novo papel, a fotografia também procurou emancipar-se e não aceitou ser mera coadjuvante do ato artístico – como havia sido preconizado por Baudelaire (Cf.: DUBOIS, 2006, p. 29) –; dessa forma, também ela introduziu-se no mundo da *ποίησις*.

A *τέχνη* atua de forma singular na fotografia, traçando um caminho inverso ao da pintura: não só aquela está cada vez mais presente na vida das pessoas e prolifera-se por todos os segmentos sociais, como também elas mesmas extraem todas as possibilidades artísticas possíveis desse fazer artístico, devido aos recursos da informática disponíveis hoje, seja para retocá-la, pintá-la, encobri-la, descolori-la. Além disso, podem escolher do interior da moldura fotográfica o



que mais lhe agrada e tornar a montá-la novamente com outros elementos num ato quase sem fim. Seu resultado, à semelhança de um mosaico, cujas peças também são fragmentos de uma realidade particular, é montar uma sucessão de presentes, talvez como o pintor que cria, do espaço vazio, uma realidade própria.

Dessa forma, e apesar de sua disseminação sem limites, a fotografia ainda é utilizada como base memorialista: não só devido aos inúmeros álbuns que insistimos em manter em casa, como também pelo gigantesco acervo virtual que as pessoas montam atualmente, devido às novas possibilidades trazidas pela digitalização. Além disso, a fotografia mantém-se ainda, pelo menos por enquanto, como critério básico para a identificação das pessoas em todos os níveis da sociedade – nas escolas, nas empresas, nas agremiações sociais e na esfera pública. Isso equivale a dizer que, sem ter sido fotografada pelo menos uma vez na vida, uma pessoa não pode ser considerada *alguém* em nossa sociedade.

A pintura e a fotografia: temporalidade

Assim, a drástica ruptura que se verificou na expressão pictórica modernista 1) com o fim do perspectivismo albertiano; 2) com a negação parcial e total da *μίμησις*⁴; 3) com o fim da interrelação autor x leitor; fez com que o período perdesse a referencialidade. Por isso, dizemos que, sem ela, não é possível haver a *conexão plena* entre artista e leitor: este se tornou órfão; aquele, um deus intocável, de que pouco se sabe: sejam suas intenções, sejam suas vontades. Esse vínculo, por exemplo, funcionava como fator de intersubjetividade na pintura dos séculos XVI, XVII e XVIII, quando autor e leitor partilhavam um mesmo olhar e sua eficácia se sustentava, afinal ambos compartilhavam um referencial comum.

Havia, dessa forma, uma estreita aquiescência *entre o passado e o futuro a partir do eixo do presente*. (*ibidem*, p. 31) Mas, com o rompimento perspectivista do Renascimento e o incremento da visão pluriocular e heterogênea, esqueceu-se de que o ponto de vista único, apesar de homogeneizar o espaço e delimitar uma localização precisa em relação à imagem, ao pintor e ao objeto representado, é também onde se projeta o olho do artista e a pintura imaginada por ele, ou seja, colocar em perspectiva pode ser tanto *copiar* quanto *imaginar* (Cf.: *ibidem*, pp. 30-31); mais do que isso, levar a *imaginar* é sair de si mesmo, do eu individual, para participar de um outro eu, tornar-se coletivo, multifacetado e, portanto, passível de múltiplas interpretações, mesmo que delimitado dentro da convenção. Essa consonância é clara dos séculos XVI ao XVIII quando,

⁴ Dizemos parcial, pois mesmo na arte cubista, por exemplo, via-se uma representação da natureza, mesmo que a partir de figuras geométricas; o mesmo não poderia ser dito da arte abstracionista, que abandona toda referencialidade.



mais do que o mesmo *olhar* e *imaginar*, partilhavam-se imagens comuns, inseridas num tempo comum, mas que se introjetava de um tempo já distante, como no dos *auctores*. (Cf.: BRANDÃO, 2008, p. 310)

Apesar de estar embasada dentro dessa perspectiva temporal, a própria pintura mimética, por exemplo, já mantém com o tempo uma relação intrinsecamente anacrônica – que a diferenciara da fotografia –, na medida em que sustenta com esse uma ligação de composição: a imagem não surge de um instante a outro como no ato fotográfico⁵, já que o pintor a constrói, lentamente, pincelada a pincelada.

O passado e o futuro estariam não só nas mãos do pintor que cria a obra a partir de *vários presentes* – já que não é possível fazê-lo num único momento – como também do leitor que, no futuro, lerá a obra a partir de sua própria *Weltanschauung*, quando procura, se a obra lhe tocar como num *punctum* (empregando o conceito de Barthes), saber as razões que levaram o artista a compô-la. Evidentemente, os olhares do artista e do leitor se cruzarão, na medida em que o passado (os *vários presentes* da execução pertencente ao pintor) de um se encontrará com o olhar, no futuro, de um outro; não importa que o motivo, a razão e a intenção do artista tenham desaparecido no tempo, que tenham se dissipado suas práticas discursivas, suas preceptivas, sua intencionalidade; enfim, que o período em que o artista esteve inserido, não passe de uma mera sombra temporal há muito tempo extinta, pois cada vez que um leitor se postar diante de sua obra, também verá a cena a partir do vértice dado pelo outro como pistas a serem seguidas. Ao leitor, porém, não restará muito mais do que isso – além de uma possível curiosidade em saber o que poderia ter motivado tal obra: encomenda, prazer, necessidade –, pois a limitação anacrônica fará o restante, ou seja, manterá o leitor alijado da total intencionalidade *estética* do momento.

Na fotografia, por sua vez, vê-se uma tomada sincrônica, cujo traço distingue-se, radicalmente, da pintura, sua imagem é formada por inteiro – um recorte de um instante, de um lapso temporal – sem a interferência do fotógrafo no processo.⁶ Apesar dessa sincronia, o referente fotográfico estará sempre no passado, formado não mais de *vários presentes*, como na pintura, mas de um único momento, de uma única emanção de luz, indicando que alguma coisa passou diante do pequeno orifício de uma câmara fotográfica. (Cf.: BARTHES, 1984, p. 117)

⁵ Não há dúvida de que também haja, no processo fotográfico, esse procedimento, principalmente quando se torna necessária uma maior exposição da câmara à luz (como nas fotografias noturnas, de livros, ou mesmo as microscópicas). Nesse caso, é necessário que o obturador esteja aberto o maior tempo possível, a fim de que se possa controlar a velocidade e a exposição da luz; e, dependendo do tempo empregado haverá, inclusive, o registro de sobreposições no resultado final da fotografia. Contudo, não nos ateremos a essa particularidade fotográfica neste artigo.

⁶ Há, evidentemente, o controle do período de exposição ou da velocidade do obturador, e mesmo o de fazer clique, por exemplo.



Mais do que isso, se o leitor vir uma foto sua ou uma em que ele esteja presente, cruzará seu olhar não só com o do fotógrafo, mas também com sua própria *emanação* visual, a mesma que partiu de seus próprios olhos no momento em que o clique congelou aquele instante, revelando alegria ou pesar, capturados pelo instante fotográfico.

O reflexo causal, o poético e a técnica: facetas do ato fotográfico

Ao dizer *emanação* refiro-me ao *reflexo causal*, que consiste na capacidade que temos em estabelecer relações a partir de *pontos de contato* entre o que vemos no presente, a partir de imagens que retratam o passado. Por exemplo, um detalhe em uma fotografia – que passaria despercebido a qualquer pessoa – pode servir (a nós que o vivenciamos ou que tivemos contato com aqueles que a vivenciaram) – de *link* para restabelecermos, em nosso presente, uma viagem para um outro presente, o imobilizado pelo instante fotográfico, cuja realidade desapareceu – mas está *mumificado* – no momento de sua imobilização. Assim, o *reflexo causal* deixa de ser a *simples* *emanação* dos raios luminosos do retratado para o papel, mas aquilo que a câmera capta e somente determinada subjetividade pode ler num momento temporalmente distante do fato: um sorriso, um gesto, um olhar enviesado, cujos sinais pertencem somente a nós e que, ao serem revisualizados na imagem fotográfica, trazem-nos à tona sua rememoração, sua extramoldura. Não se quer dizer, portanto, que o reflexo *emanado* pela imagem fotográfica seja fidedigno àquela luz emanada há instantes, dias ou anos, já que aquela se perdeu na emulsão fotográfica, quando os sais de prata deixaram-se sensibilizar. Teríamos, com o *reflexo causal*, algo semelhante ao *punctum* barthiano, mas que somente estaria presente em *nossas* fotografias, naquelas que nos dizem respeito como as familiares ou as sociais das quais participamos direta (como retratado ou como *operator*⁷) ou indiretamente (a partir de relatos a seu respeito seja por familiares, seja por amigos ou conhecidos).

Não se deve esquecer de que, apesar de estar inserida no campo *técnico*, a fotografia também possui suas particularidades artísticas – assim como outras atividades humanas –; entretanto, essas não interferem na recepção que o leitor faz dela, nem na relação estabelecida entre leitor x fotografia, pois não importa o *meio* do processo, mas seu *produto* final e a relação deste com seus leitores.

Demonstra-se com isso que, para a fotografia – inserida em dois campos da *τέχνη* humana, a artística e a técnica –, podem-se levantar problemas teóricos e conceituais de ordem técnica, como o suscitado pela palavra *emanação*, sem que isso prejudique o objeto deste artigo,

⁷ Barthes chama o fotógrafo de *operator*.



já que nos ateremos a seu caráter artístico, apesar de seu caráter epistemológico. No entanto, pelo fato de a fotografia também possuir algo de tautológico, esquece-se de que a imagem formada na câmara escura não surge do vazio, como mero reflexo especular, mas depende do aparato que lhe serve de intermediário, que transforma aquilo que o *operator* vê (antes) nas imagens e que nós veremos (depois). Essa imagem nunca corresponderá àquilo que o eu fotográfico viu, ou pretendeu captar, e deve-se parte dessa transformação à própria reflexão óptica ocorrida quando os raios luminosos ultrapassam a lente.

Dessa forma, a constituição imagética, formada na câmara escura, depende de uma série de processos físico-químicos aleatórios, muitas vezes, imprevisíveis que, efetivamente, recebem e formam a imagem a partir de emanações de luz desprendidas dos corpos, ou seja, essas *emanações* do referente só se tornarão imagens fotográficas após sua alteração no interior do dispositivo óptico da câmera.

Essa colocação é pertinente, pois não se deve esquecer de que a técnica é própria da constituição fotográfica como é de outras expressões artísticas – basta lembrarmos de todo aparato técnico empregado pela pintura da Renascença. (Cf. BRANDÃO, 2009, p. 2) No entanto, da mesma forma que se considerou a fotografia durante muito tempo somente por seu aspecto de *imagem técnica* – como uma mera subserviente das ciências e das artes, como propusera Baudelaire –, não é possível privar, hoje, seu papel de expressão artística imagética com todas as implicações que a imagem proporcionou ao homem.

Dessa forma, se se aceita dizer que a fotografia somente representa a técnica – com o uso corrente dessa palavra e não na abrangência da *τέχνη* grega –, retiráremos dela não só todas suas possibilidades de expressão artística, como também todo o referencial e a identidade de gerações que encontraram nela o que em nenhuma outra arte foi possível: a si mesmo a partir do outro. Daí a necessidade de se recorrer à etimologia da palavra técnica e verificar a relação semântica da palavra *τέχνη* e suas implicações, para que se possa demonstrar a inserção, “de fato”, da fotografia no objeto que chamamos *arte*. (BRANDÃO, 2010b, p. 3ss) Esta passa a ser indissociável e natural à fotografia; dessa forma, a técnica passa ser uma consequência.

Encontramos, assim, no ato fotográfico:

a) aspirações de ordem *poética*, se quisermos utilizar o lugar-comum que vê, nos poetas, aqueles cujo poder é transformar os sonhos em realidade a partir do *λόγος* (*lógos*); a fotografia é como um sonho que se torna factível: a *τέχνη* imprime o sonho no papel, torna-o concretude imagética, eternizam-se o presente, o momento, o instante que não querem esvair-se; mesmo aqueles que nunca queriam ter sido experimentados tornam-se perenizados pelo ato fotográfico.



Que é o poema, senão a eternização de um momento que também não se quer olvidar? Dizemos poema porque foi nessa estrutura que os grandes mitos da humanidade foram construídos, quando se buscava eternizar cada acontecimento que se cria único e digno de permanecer para a posteridade. Por que deixar-se fotografar, senão para que a posteridade aponte: *este é aquele* ou *este foi um grande homem!* Muitos solitários dizem não gostar da fotografia exatamente por esse motivo: não há ninguém para quem deixar suas imagens, então para que deixá-las? Não admitiriam ouvir um *quem é esse aí?*

b) aspirações de ordem técnica ou alquímica, se se pensar que se pode inserir a revelação fotográfica no mesmo nível da *pedra filosofal* e do *elixir da longa vida*, almejado pelos alquimistas da Idade Média. Que seria a revelação fotográfica senão uma transformação alquímica, semelhante àquelas buscas incessantes do homem pela eternidade? Vemos a transformação do banal, do trivial, em algo memorável, inesquecível. Eis o poder da pedra filosofal: transformar objetos sem valor em ouro; paralelamente, vemos que, junto à beleza e ao reluzir do metal dourado, vem uma de suas mais notáveis características: a perenidade, a tendência para seu eterno brilho: eis o elixir da longa vida, quando o momento fugaz propiciado pelo presente, torna-se eterno dentro do mesmo presente!

91

Aquilo com que os egípcios sempre sonharam (e temiam) era voltar à casa dos vivos e não conseguir reconhecer seu próprio corpo: daí o emprego de máscaras mortuárias. Com estas, inicia-se a incessante retratação da luz, para que, quando viessem também em luz, pudessem reencontrar-se a si mesmos e, assim, tornar ambos os brilhos comum; recuperando, dessa forma, seu próprio *reflexo causal*, por meio de sua *fotografia* impressa no ouro de suas máscaras mortuárias.

Aquilo que os alquimistas tentaram na Idade Média somente foi possível graças à *τέχνη*, quando o sonho de muitos tornou-se realidade, factível; agora, é possível falar em eternidade, quando os instantes únicos e reais perenizam-se no papel e, devido também à técnica, podemos vislumbrar o onírico esmaecido nas paredes da memória que, muitas vezes, a arte pictórica não conseguiria lograr.

Esse quê de eternidade próprio da fotografia tem o poder de reviver o passado e, auxiliado pelo reflexo causal, fará brotar parte da sensação vivenciada naquele presente distante e ausente, mas presente no momento, apesar de partir de um *buraco do tempo* (Cf.: DUBOIS, 2006, p. 164), instante em que se faz uma varredura na parede da memória em busca daquelas percepções diversas do mesmo objeto que se oferecem aos sentidos, mas que, ao se reunirem, não constituirão sua imagem completa. (Cf.: BERGSON, 1999, p. 49) Dubois fala que, para ser possível preencher o buraco do instante vazio colocado por sua memória fotográfica, seria



necessário que ele mesmo fosse retirado de *sua* própria fotografia e mergulhado numa memória que não mais a sua. (Cf.: DUBOIS, 2006, p. 164)

No entanto, quando isso se efetiva – o ser *retirado* e ser *reintroduzido* –, a exterioridade faz com que as *lembranças* advindas daí não sejam *verdadeiras*, mas artificiais, pois provêm prontas por meio de terceiros e com uma codificação que é desconhecida, ou seja, sem o aval de nosso próprio *reflexo causal* constituído até aquele momento. É como se, diante de uma fotografia nunca vista, alguém nos dissesse que aquela criança ali retratada fôssemos nós mesmos, apesar de não nos reconhecermos nela, nem nos deixamos tocar por ela, afinal não há o *start* decisivo de nosso próprio reflexo causal, este sim rememorador e construído ao longo de nossa história enquanto pessoas.

A iconofotologia da própria identidade – a mesma que constituiu o reflexo causal do indivíduo – é construída à semelhança de um espelho em que se pudesse ver, concomitantemente, todas as fases e faces de sua vida – diga-se, imagens que se têm de si mesmos –, quando bem quiser. Essas são constituídas, a partir das primeiras fotografias que retratam alguém e são transmitidas por meio dos pais que as vão indicando, ao longo de sua primeira infância – quando sua representação começa de forma impessoal (Cf.: BERGSON, 1999, p. 46) –, e formarão essa base iconofotológica, cujo expoente principal é o fato de, normalmente, reconhecer-se mesmo que seja *irreconhecível* para as outras pessoas: *esse sou eu*.

Aqueles indivíduos, porém, que nunca tiveram alcance a esse acervo fotográfico por privação, relapso dos pais ou por não terem tido condições de relegar à posteridade uma pequena peça do mosaico da vida incipiente de seus filhos, não conseguirão reconhecer-se frente ao passado, não possuirão seu *reflexo causal* apurado para aquela determinada fase de suas vidas; podendo possuir, provavelmente, o de outras.

Assim, o retirar-se de um corte foto-temporal e ser reintroduzido, posteriormente, como *tendo sido aquele bebezinho*, faz com que se acabe tomando essa nova imagem apresentada como paradigmática e se aceite ser aquilo que está retratado como sendo o que se foi um dia: o presente ressurge por meio de um totem dos mortos que é a fotografia, mesmo que ela não seja, realmente, sua própria retratação. Agora, porém, o será de fato.

Diante do exposto, poderíamos refletir sobre o quadro *Autorretrato com símbolos da vanitas* de David Bailly (fig. 2), quando o eu pictográfico apresenta-se a si mesmo, retratando-se no presente. O jogo imagético alcançado pelo pintor não passaria, segundo o que se propõe neste artigo, realmente de um jogo, pois o mesmo não teria como retratar-se quando jovem, pois a imagem que se tem de si mesmo vai esmaecendo-se todos os dias diante do espelho: vive-se,



constantemente um eterno presente; ou seja, para Bailly ele era realmente o senhor de suíças apresentado por um jovem ele *mesmo*, que foi idealizado pelo homem maduro. (Cf. BRANDÃO, 2010a, pp. 2-5)

Isso, porém, pode até ser factível, quando se fizerem leituras *fotográficas*⁸ dos próprios filhos – se os tiver –, quando se tenta enxergar neles aquilo que se foi. Dizem-se fotográficas, pois se procura nos filhos aquilo que eles próprios foram um dia, seu próprio reflexo imagético de onde se retirariam os traços que faltavam a sua imagem esmaecida pelo tempo e pela própria memória.



Figura 2
Auto-retrato com símbolos da vanitas, de David Bailly, 1651

Vê-se, portanto, o retornar do mosaico, quando as partes vão sendo coladas pouco a pouco com a cola do tempo e daqueles que se tem a seu lado. Eis o grande papel da fotografia: mostrar ao indivíduo o que se é, fazer-se reconhecer nos parentes distantes, mesmo aqueles que chegam a imaginar-se não pertencer a determinada família devido a sua dissimilitude com pais e

⁸ No sentido de rememoração imagética ou mesmo iconofotológica que, evidentemente, não era o caso de Bailly.



irmãos, pode encontrar-se no *totem* fotográfico em que se veria: *eis aqui a fotografia de minha tia-avó, ela tem os mesmos olhos e sobrancelhas que as minhas...*

Revela-se, com ela, não só o diminuto, aquilo que o movimento não nos permitiria ver, mas também os traços do passado, as cicatrizes: Odisseu reaparece, não importa que pareça velho ou carcomido pelo tempo, a cicatriz mostra, aponta: *é ele*. Eis a fotografia apontando, criando e formando sua memória, fazendo, destarte, descobrir quem se é, ou aquilo que querem que seja: uma vez instalada a memória fotográfica, seu acervo iconofotológico, só mesmo uma força maior para dissuadir-se de ser aquilo que lhe imputaram.

Criam-se paradigmas e imputam-se, constantemente, vários outros modelos, mesmo que não se perceba, que agem sobre todos com sua *ação virtual*, que concerne aos outros objetos e se desenha neles (Cf.: BERGSON, *op. cit.*, p. 59), pois para que se possa perceber com a consciência ter-se-ia de aceitar uns e descartar outros. Para isso seria necessário, segundo Bergson, dispor de seus sentidos, por meio de sua educação e de seu aprendizado.

O mesmo se dá com o acréscimo de informações imagéticas de que se dispõe, ou seja, na relação entre o *sentir* e o *perceber* o mundo que está a sua volta, entre a ação real e a virtual que levarão à *percepção* – que mede o poder refletor do corpo a partir dos objetos e desenhando-se neles – e à *afecção* – quando se vê a percepção efetivada no próprio corpo (Cf.: *ibidem*, pp. 58-59).

94

Assim tem-se, num primeiro momento, uma ação virtual, quando fotografias são verificadas, analisadas e, apesar de serem um *corpo estranho*, percebidas e lidas. Muitas acabam, finalmente, sendo *impressas* em nossa memória, deixam de ser meramente percebidas para serem sentidas, passam a concretizar-se, a uma ação real, pois ao manuseá-las e ao lê-las busca-se mais do que escanear informações que possam ser úteis, busca-se, dependendo de sua ação, retê-las, para que se tornem parte de seu acervo iconofotológico.

O *lóγος* e a fotografia: confluências temporais do acervo iconofotológico

Essa *performance* advém, muitas vezes, do fato de junto a algumas fotografias estar presente uma legenda, principalmente naquelas cujo veículo de circulação sejam jornais, revistas ou livros. O que as torna diferentes não é a imagem em si, mas o fato de ao lado (ou abaixo) delas estar presente o *lóγος*.

Este dá voz, sentido e autonomia às imagens fotográficas, por isso mais do que uma mera leitura imagética – passar os olhos por –, a participação do *lóγος* é efetiva para deixarmo-nos, ou não, envolver por uma imagem fotográfica. Isso porque as legendas tendem a salientar o olhar,



apesar de não haver legenda que possa de modo permanente restringir ou fixar o significado de uma imagem. (Cf.: SONTAG, 1986, p. 101)

Por meio da legenda, uma imagem *insignificante* ganha destaque, outra *espetacular* perde sua singularidade: resulta dessa relação o fato de fotografias triviais tornarem-se artísticas, simplesmente devido à legenda que o fotógrafo-artista dá a elas; o mesmo serve para as artísticas que podem perder seu valor por necessitarem mais do que a própria imagem para nos tocar. Muitas obras da arte moderna foram, inclusive, compreendidas – ou se deixaram compreender – devido à legenda, cujo papel corresponderia a uma espécie de chave sígnica para seu desvendamento, pois ao lê-la, poderíamos tentar compreender aonde o artista queria chegar e se ele conseguiu atingir seus objetivos de fazer-nos perceber e discernir sua obra, apesar da sua total falta de referencialidade.

Bergson diz que, para que a visualização de um objeto seja completa, necessita-se de uma educação dos sentidos, restabelecendo uma continuidade rompida pela própria necessidade das diversas partes de nossos corpos e dos sentidos que lhe são correspondentes. Algo, portanto, que a arte moderna quis explorar, quando buscava a aproximação de diversos materiais para formar seu objeto artístico. Ou, seguindo esta linha de pensamento, ao ser retirado do recorte em que se está inserido – para que se deem novas imagens, novas lembranças – e novamente nele introduzido – repleto de lembranças dadas por outrem. Isso seria algo parecido com o filho cuja mãe, de repente, dissesse que toda sua história de vida não é como ela havia dito: seu pai não havia morrido em um acidente de carro, seu casamento não fora em determinada igreja, seus avós... Como se, num átimo, todas suas lembranças, as imagens formadas ao longo de um tempo, suas idealizações fossem, abruptamente, arrancadas e a pessoa ficasse só, esperando ser resgatada dos escombros de seu próprio prédio que ruiu; e, ao ser retirada, visse que seu mundo havia sido transformado em outro: novas *verdades*, novas *lembranças* teriam de ser formadas, assim como um novo acervo iconofotológico.

Poder-se-ia utilizar essa metáfora da ruína para exemplificar essa própria renovação. Assim, aquilo que se vê *ruir* faz parte, continuamente, da acomodação do próprio patrimônio iconofotológico, quando novas imagens tomam o lugar de outras num ato quase contínuo⁹, a fim de que se possa, quando necessário, utilizá-lo. Serão essas novas lembranças-imagens que se tornarão novos paradigmas iconofotológicos, aos quais se juntarão outras que, todavia, permanecem como base desse mesmo patrimônio. Dessa forma, pode-se dizer que algumas das

⁹ Nem sempre nos é interessante a mudança de paradigmas iconofotológicos, ou seja, podemos manter as imagens de nosso acervo por tempo ilimitado, desde que suas imagens possam nos satisfazer quando de seu emprego.



antigas imagens (parte do acervo iconofotológico individual) acabam atualizando-se, quando recompostas, transferidas ou substituídas; outras, no entanto, se tornarão efetivamente novas, como a visão das ondas gigantescas do *tsunami* (devido a seus efeitos devastadores); ou a fotografia dos *novos caçadores de cabeças* da Indonésia (Cf. BRANDÃO, 2010b, p. 47) (por seu ineditismo na sociedade contemporânea), que se abrem como novos modelos imagéticos (em



Foto 1

Macaréu do rio Qiantang, China, 2002. Esta foto, juntamente com outras semelhantes, havia sido veiculada pela internet como sendo retiradas no momento do *tsunami* de 26 de dezembro de 2006, no entanto, foram desacreditadas por uma emissora de televisão da Austrália.

substituição a cenas pictográficas que retratavam execuções e poderiam permear a imaginação ocidental¹⁰), e tornam-se parte integrante do acervo iconofotológico tanto individual quanto coletivo.

Um ponto, porém, ainda deve ser observado quanto a essa nova aquisição iconofotológica. Muitas imagens do *tsunami*, por exemplo, foram veiculadas, exaustivamente, durante meses sempre a partir de um ângulo ou tomada diferente, como se algumas pessoas fossem revelando ao mundo parte daquilo que elas mesmas poderiam ter vivenciado. Muitas dessas, portanto, acabaram sendo inseridas em nosso acervo iconofotológico. No entanto, parte das fotografias veiculadas como tendo sido tiradas durante a catástrofe – transmitidas, normalmente, via internet –, não correspondiam, verdadeiramente, àquele de 2006, mas a outras situações

¹⁰ E por serem pinturas tornaram-se o que são: meras pinturas, ou seja, não nos toca com o realismo que tocava o homem dos séculos XVI e XVII, com as pinturas da decapitação de Carlos V, na Inglaterra, a de Holofernes por Judite, a de São João Batista, ou ainda Perseu segurando a cabeça da Medusa morta; agora, ao vermos cenas parecidas via fotografia, não há como não se impressionar: vemos que é verdade, tal fato aconteceu, e eis que a cena ficará permanente em nossa memória, mesmo que queiramos esquecê-la, não que as outras não tenham sido – à exceção da morte de Medusa (talvez por já termos a consciência de constituir-se mitologicamente) –, mas a pintura não nos atinge mais.



(nem sempre trágicas, por sinal), a cuja legenda não se fazia referência (foto 1).

Isso serve para ilustrar que, quando se sabe, *a posteriori*, que muitas imagens veiculadas como sendo desse ou daquele evento devastador, não o eram, logo deve-se *retirá-las* desse novo acervo iconofotológico, ou mantê-las como não fazendo parte daquilo que pretendiam retratar; caso contrário, acabar-se-á tomando-as como autênticas.



Foto 2

Edifício Joelma em chamas: 1º/02/1974, São Paulo
(não foi possível identificar o fotógrafo)

Quando, os mesmo fatos se repetirem, como novos grandes *tsunamis*, ou as intermináveis lutas religiosas – seja na Indonésia ou no Oriente Médio –, provavelmente não terão o mesmo apelo imagético como o da primeira vez em que os visualizamos via fotografia. Assim, esses fatos *novos* e marcantes perdurarão em nosso acervo iconofotológico ou serão, simplesmente, substituídos por outros mais recentes.

Vê-se, portanto, que a alteração do (no) acervo iconofotológico pode tanto dar-se como: a) um acréscimo: aquisição de imagem/conceito realmente novo, como a do *tsunami*, afinal sabia-se

do fato, mas não havia uma consciência imagética coletiva do mesmo, muito menos de sua magnitude, fato que ficou

claro até mesmo no emprego do vocábulo por crianças e adolescentes – durante um período curto após o incidente – como sinônimo de turbilhamento (numa piscina, por exemplo) ou de bagunça; b) uma substituição: quando as imagens vão sendo substituídas por outras mais recentes; pode-se, por exemplo, incluir aí, o padrão de beleza instituído por uma sociedade em um determinado período.

Normalmente, tal substituição ocorre quando imagens pretéritas são postas de lado por outras mais impactantes que insistirão em se manterem no lugar das mais antigas, as quais vão sendo elididas aos poucos. Isso ocorre porque as imagens passadas misturaram-se constantemente a nossa percepção do presente e estas podem, inclusive, substituir aquelas, que só



se conservam para tornarem-se úteis e completarem a experiência presente que não cessa de crescer. (Cf.: BERGSON, 1999, p. 69)

Um exemplo dessa substituição imagética é a do Edifício Joelma em chamas, na cidade de São Paulo dos anos 70 (foto 2): a cena de pessoas pulando em direção à morte ficou gravada na memória de muitos durante anos (foto 3); no entanto, a imagem das Torres Gêmeas em chamas, em Nova Iorque, impuseram uma mudança paradigmática e iconofotológica, cujo papel preponderante se deveu aos *mass media*. Acaba-se abandonando uma grande tragédia regional – presa a um determinado tempo – para assumir-se como paradigmática uma proporcionalmente maior, não só devido à altura das torres, à quantidade de vítimas, mas também ao *espetáculo* oferecido



Foto 3

Pessoa saltando do Edifício Joelma em chamas para a morte,
1º/2/1974, São Paulo
(Foto de Pedro Martinelli)

a todo o globo.

A cena do WTC (foto 4) serve-nos também para abriremos um parêntese em relação ao fato fotográfico, já que muito se fala do, inegável, poder do vídeo e do cinema na aquisição da memória fotográfica. Realmente a imagem em movimento dá-nos uma impressão maior, de movimento, de instantaneidade e de continuidade temporal: não há uma tomada, um recorte tempo-espacial como na fotografia, mas uma sucessão de recortes. Mas, a estaticidade imagética tem um poder maior de sedução devido, exatamente, ao recorte da particularidade: muitos querem ver o exato momento. Não basta ver só os aviões chocando-se contra as torres e sendo *engolidos* por elas, nem mesmo as explosões que se seguiram. Quer-se congelar o momento, ver, passo a passo, cada detalhe da tétrica hecatombe que se verificou: agora o que se vê é verdadeiro, é real! Não há necessidade do detalhe na ficção, afinal ela é entretenimento. Mas, o fato que se deu em 11 de setembro é verdadeiro: eis a diferença.



Assim, como se deu a penetração do avião no prédio? E a explosão? O vídeo passa a impressão de que tudo não passou de ficção: todos já se habituaram a *desgraças* piores do que essa no cinema, por isso se quer ver o registro do instante fotográfico, ainda se acredita mais nele do que nas imagens em movimento. Evidentemente, as imagens vidiáticas e cinematográficas servem como alimentadoras de iconofotologias individuais, não por seu movimento, mas por sua particularização, pelo detalhe à moda da fotografia. Apesar de não ser possível tratar desse assunto neste artigo – o que se espera ocorra num momento oportuno –, é necessário ainda utilizar-se da imagem cinematográfica para abordar-se o que eu chamo de *extramoldura* e o que Deleuze nomeia de *extracampo*.



Foto 4

Atentado ao World Trader Center, Nova York, 15/09/2001
(não foi possível identificar o fotógrafo)

Para o filósofo francês, a imagem cinematográfica pode voltar-se para o enquadramento e para a montagem, sendo que aquele está voltado para o objeto, particularizando-o, enquanto esta para o todo, algo como a generalização. No entanto, entre esse dois elementos haveria ainda o extracampo para o qual o filósofo estabelece duas relações: 1º) sempre haverá um conjunto maior que pode ser maior ainda ao se completar num outro sucessivo, formando, portanto, uma virtualidade daquilo que se vê; 2º) quando o enquadramento guarda um sentido absoluto e se “abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um

conjunto e não pertence à ordem visível”. (Deleuze, *apud* Guimarães, 1997, p. 106)

Enquanto na pintura renascentista, calcada no perspectivismo, há um único ponto de fuga que direciona nosso olhar para o centro da tela, é-se obrigado não só a abandonar (e esquecer) como também deixar de ver (e imaginar) tudo o que está na extramoldura: esta não interessa pela falta total de elementos significativos que possam levar a ela. De maneira inconsciente, sabe-se que aquilo é uma composição manual, emanada da mente do artista, cuja previsibilidade já estava preestabelecida dentro do contorno da moldura: sabe-se que não há nada fora de seus limites, apesar de poder-se avançar para além deles, mas isso enfastia: não há lá! Além dessa apatia frente ao óbvio, também há o fato de a visão estar presa, nas pinturas dos séculos XVI ao XVII, a duas



direções: ou a) à patética pose das obras renascentistas, à imobilidade de suas personagens, que parecem posar diante do artista (atitude assumida pelos fotógrafos pioneiros) – e que será assumido pelo ato fotográfico de estúdio dos primeiros momentos; ou b) ao *todo movimento* das obras barrocas que, diferente das renascentistas e devido à sugestão de movimento e ao excesso de detalhes, prendem o leitor na leitura de seus detalhes, relegando um possível *extraquadro* ao esquecimento.

O mesmo não pode ser dito da fotografia, seja pessoal – incluída nos álbuns de família –, seja documental (jornalística ou histórica), pois ela tem o poder, ao contrário da pintura, de levar o leitor para fora da moldura. Na medida em que se está diante da contemplação de uma fotografia familiar, por exemplo, é-se levado a rememorar aquilo que ela não se permite visualizar, como se fosse uma caixa de surpresas a brindar com o passado: ela retira-se de sua letargia de *res* para que envolva seu leitor naquela atmosfera eclipsada pela moldura.

É pela foto que a representação vai se tornar lembrança (Cf.: DUBOIS, 2006, p. 90), porque, a partir do momento em que se vivencia algo, este desaparece para sempre devido à trivialidade de certos detalhes imperceptíveis da vida cotidiana, mas que captados receberão uma nova roupagem *a posteriori*. Poder-se-ia dizer, juntamente com Barthes, que a fotografia torna-se uma realidade incontestável: *isso é* (BARTHES, 1984, p. 14), diante dela não se diz *Esse fui eu*, mas *Esse sou eu*: à semelhança do espelho, sempre se reconhecerá diante das fotografias como num constante presente; afinal, diante do espelho, não se veem as marcas que o tempo insiste em oferecer: sempre se é igual. Apesar disso e, paradoxalmente, a própria fotografia mostra os *estragos* do tempo, é ela que possibilita alguém de comparar-se consigo mesmo, além de com o mundo que o rodeia: William Fox Talbot já assinalara, no final dos anos 30 do século XIX, a capacidade de a câmera fotográfica em registrar *os estragos do tempo*. (Cf.: SONTAG, 1986, p. 70)

A despeito de seu *estar sempre no presente*, caminha-se com o tempo, não é possível pará-lo senão se pararia com ele, por isso a fotografia, enquanto corte não só temporal, mas também espacial, *indica, refere-se a, quer dirigir* também, mas para isso necessita do passado, não para exaltá-lo, mas para comprovar sua existência, por isso o noema da fotografia para Barthes é o *isso foi*, existiu, alguém estava lá.

É o *eu vi*, mas como isso cada vez diz menos em na sociedade iconofílica atual (todos já viram tudo!), há um troféu comprobatório: a fotografia, que de *res* passa a *είδωλον* (eídolon), fetiche da busca permanente pelo presente estampado ali, mas que já se foi; de um tempo que por não existir mais foi *o melhor de sua vida*. Isso se deve à sincronia do ato fotográfico, quando se vê o encapsulamento do presente, devido ao corte possibilitado pela *τέχνη*, quando o homem consegue



superar-se ao imobilizar o tempo e fazer emprego dele posteriormente. Vê-se o despertar de uma nova realidade: pode-se imobilizar o tempo em um *presente constante*, sem, contudo, parar o tempo e estancar a vida.

A fotografia, portanto, possui sua realidade regida por Cronos, pois sendo um corte temporal, imobiliza o presente, tornando-o contínuo. Deleuze diz que passado, presente e futuro não são as três dimensões do tempo; só o presente preenche o tempo, o passado e o futuro são duas dimensões relativas ao presente no tempo. (Cf: DELEUZE, 2003, p. 167)

A partir dessa realidade, dois aspectos podem ser levantados: a) a imagem fotográfica como mera técnica, sem valor artístico, já que a relação fotógrafo x fotografia restringir-se-ia a um mero disparar do obturador que captaria a emissão de luz proveniente do objeto que se quer retratar. Residiria aí uma simples automatização da representação, considerada somente sob um viés tecnicista frio e objetivo, ou seja, nada mais que a *τέχνη* pura de um *τεχνίτης* (artífice); b) a partir da obtenção da fotografia via *τέχνη*, essa se tornaria muito mais mimética que a própria pintura, afinal consegue captar, a partir da luz emanada do objeto retratado, a própria imagem decalcada via *μίμησις*.

A partir desse último ponto e a despeito da *τέχνη* empregada, já haveria subjetividade em uma fotografia, visto que entre vários ângulos, pontos de vista e possibilidades de tomada somente uma foi empregada pelo eu fotográfico. Algo semelhante ocorre em relação ao ato poético, pois o poeta tem a sua disposição inúmeras palavras, no entanto escolhe a que melhor se encaixa a suas pretensões. Dessa forma, ambos – o fotógrafo e o poeta – produzem imagens, só que a *τέχνη* empregada é que diferenciará o resultado final, “pois toda imagem aproxima e conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real”. (PAZ, 2005, p. 38)

Por isso, o insignificante no *mundo real* passa a ter um significado especial diante da lente que o registrará, que o fará desabrochar para o mundo da arte, quando por meio de um *inconsciente óptico* se descobrem as minúcias (Cf. BENJAMIN, 1991, p. 222) que cairiam no esquecimento, apesar de sequer terem vindo à luz do conhecimento humano; eis a magia da fotografia e eis a magia da poesia: tornar o pequeno, grande; o desconhecido, conhecido; a pluma, pedra. Isso fica claro quando um fotógrafo como Alfred Stieglitz (1864-1946) faz um estudo fotográfico – em quase uma década (1923-1932) –, cujo motivo era, unicamente, retratar nuvens: eis a pluralidade tornando-se unidade. A trivialidade das nuvens – motivo para brincadeiras infantis, ou demonstração do estado de espírito de muitos poetas –, também pode transformar-se em mote



para um aparato *tecnicista, frio e objetivo*, mas que, nas mãos de um Fotógrafo, torna-se arte. Esse, à semelhança do *τεχνίτης* grego que trazia à luz uma escultura de uma matéria informe como o mármore e cuja arte era contemplada, demonstrava que o belo poderia tentar chegar ao Belo, mas seu artífice permaneceria na obscuridade (assim como, em muitos casos, o fotógrafo também, afinal sua obra pode passar para a história, porém ele, o criador, muitas vezes sequer é conhecido). Esta aproximação *εικόν – λόγος* (imagem – palavra) não é de se estranhar, já que muitos dos procedimentos estudados pela Poética não se confinavam à arte verbal, mas a toda teoria dos signos. (Cf.: JAKOBSON, 2005, p. 119)

Jakobson corrobora, dessa maneira, que a relação entre o *λόγος* e o mundo não se restringe apenas ao verbal, mas a todas as espécies de discursos (Cf.: *ibidem*, p. 119), como o fotográfico. Assim, apesar de o *λόγος* ser a maior força criadora do homem – à semelhança do *λόγος* divino (BRANDÃO, 2009, p. 281) –, não se pode restringir apenas a seu discurso, mas a todos que possam transmitir uma informação, uma ideia, um objetivo, ou mesmo prazer estético, a função de relacionar o mundo e a capacidade racional do homem. Afinal o discurso fotográfico também está construído no polo do enunciador, cujo objetivo é o de persuadir, de convencer, de transformar em verdade uma única interpretação histórica, quando se atendem a objetivos que, quase sempre, não contemplam a maioria. (Cf.: BACCEGA, 2005, p. 2)

102

Toda fotografia, à semelhança do discurso verbal, é intencional por mais que se apresente trivial; além disso, extrapola a representação de uma mera imagem única (apesar do pleonasma) para se tornar a concretização de várias outras imagens formadas a partir da imaginação humana. Isso é possível quando, a partir de um momento retratado pelo instante fotográfico, *viaja-se* para além do enquadramento da extramoldura, para um tempo/espço alijado do simples papel sensibilizado, mas que está presente na memória tanto individual, quanto coletiva e que foge ao controle consciente, já que é um fragmento, cujo peso moral e emocional depende do contexto em que está inserido, em que é visualizado. (Cf.: SONTAG, 1986, p. 99) Uma foto equivaleria a um *ponto* disperso entre outros pontos que estariam à disposição no mundo material, mas que seria captado pela câmera, por meio de uma escolha; ou, como dizia Bergson, pelo discernimento. (Cf.: BERGSON, 1999, p. 36) Mesmo que não seja *captado*, torna-se destaque quando, em meio a tantas outras fotografias, escolhe-se uma que chama a atenção; além disso, e de novo à semelhança do discurso verbal, possui sempre uma intenção, já que também é parte de um discurso.

Partindo desse pressuposto discursivo e valendo-se do fato de que o discurso fundamenta-se na intenção de um emissor que pretende chegar a um receptor a respeito de um



referente, pode-se valer das três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções) empregadas por Barthes para trabalhar com o discurso fotográfico: fazer, suportar, olhar. Assim, ter-se-ia o *Operator* (fotógrafo), o *Spectator* (aqueles que leem fotografias nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos) e o *Spectrum* (o que se fotografou, espécie de pequeno simulacro, de eídon emitido pelo objeto. (Cf.: BARTHES, 1984, p. 20)

Não se deve, portanto, enxergar a (e na) fotografia um mero decalque de um referente qualquer, deve-se abandonar seu estereótipo de simples cópia técnica não intencional, afinal por meio de um *operator* a fotografia terá uma intenção: seja o álbum das crianças, uma lembrança da formatura, a recordação da festa de casamento ou uma simples viagem de passeio; em todas há um traço comum: ninguém realmente demonstra ser o que é diante da objetiva, todos fazem pose, buscam ser diferentes, mais bonitos ou mais caricaturais como nas fotos de encontro de amigos. Isso fica mais evidente após o advento da fotografia digital, quando os instantes fazem-se presentes via caricatura: todos querem mostrar que têm línguas compridas, narizes enormes, ou sabem mostrar o dedo do meio, afinal nessas fotos tudo é possível, principalmente devido à facilidade que as câmeras digitais e os celulares proporcionaram à humanidade, fato impensável há alguns anos, quando havia todo um ritual para ser fotografado ou para fotografar.

103

A pose ou as poses também lembram a arte pictórica e a escultórica: efetivamente, a fotografia também faz parte do mundo da *ποίησις*, pois ninguém está livre da intencionalidade fotográfica de seu *operator*, que não precisa mais gritar *xixi*: todos nós já sabemos a pose que se tem de tomar. E, quando se toma o resultado fotográfico em suas mãos, quando se é seu *spectator* procurar-se-á ver como se portou, como o outro se portou e como o *operator* captou-os naquele instante. Então ou o elogiará – se a foto agrada, ele terá sido um grande profissional – ou far-se-á o contrário – se não agrada, ele não sabe o que faz –, apesar de, ser aquele *spectrum* ali captado, sua própria luz emanada.

Vemo-nos ali, quer gostemos ou não, quer lancemos mão do impropério da nossa não aceitação: também nós cremos no decalque mimético da fotografia, apesar de no fundo, não o aceitarmos. Barthes nos diz isso, quando afirma que diante da objetiva, somos aquilo que gostaríamos que os outros nos julgássemos ser, aquilo que o fotógrafo nos julga ser e aquilo de que ele se serve para exibir sua arte. (Cf.: *ibidem*, p. 27)

Como não aceitar, portanto, a intencionalidade do ato fotográfico se ele é claramente intencional desde o início da fotografia? As primeiras décadas após seu surgimento foram extremamente profícuas, gerando verdadeiras obras de arte. É singular o fato de que grande parte



dos primeiros fotógrafos era pintor e lançou mão de seu conhecimento pictórico na arte incipiente. Esta, no entanto, diante de sua particularidade, abriu-se para outros campos por meio de processos empíricos de experimentação. Poder-se-ia, inclusive, valer-se do próprio conceito platônico de empiria como mera privação de racionalidade (*alogos* – alógos) – evidentemente, não no sentido negativo que o filósofo lhe havia imputado –, mas para demonstrar que mesmo no campo *árido* da *τέχνη* haveria (e há) espaço para o subjetivo, para a explanação do eu, mas aí vem a pergunta que sempre se faz desde que a fotografia surgiu e que chegou até ao futuro em que se está inserido: a fotografia é ou não uma arte mimética? Até que ponto pode-se considerar a fotografia uma arte da fidelidade em relação a seu *spectrum*?

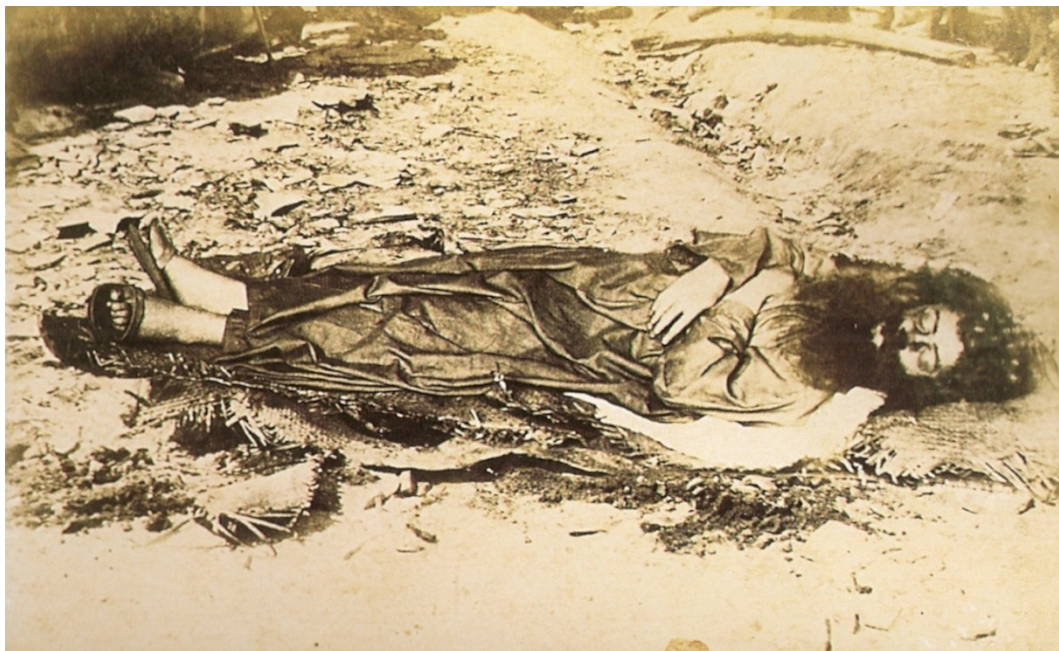


Foto 5

Fotografia do corpo exumado de Antônio Conselheiro, 06/10/1897, Canudos/BA
(fotografado por Flávio de Barros)

Essa concepção advém, exatamente, da mecanicidade do ato fotográfico que, ao empregar a *τέχνη*, criou o conceito de *automatismo da gênese técnica*, usando o conceito empregado por Dubois. (Cf.: DUBOIS, 2006, p. 25) Além disso, a fotografia satisfaz a vontade de *ver para crer*, é uma espécie de prova, um atestado, uma comprovação. Euclides da Cunha mostra isso, quando retrata a exumação de Antônio Conselheiro (foto 5), cujo cadáver fora desenterrado, cuidadosamente, afinal era um “prêmio único, únicos despojos opimos de tal guerra!” (CUNHA, 1998, p. 498)



Com essas palavras, Euclides da Cunha encerra sua obra acerca de uma guerra impiedosa e vergonhosa, mas que teve participação ativa da fotografia, seja para retratar os *infames monstros impiedosos* de Canudos feitos prisioneiros, seja para comprovar a derrocada de seu líder – ainda que o mesmo tenha morrido antes do final do conflito e tivesse de ter sido exumado para que, a partir de uma fotografia, todo o Brasil pudesse testemunhá-lo: afinal, a fotografia não pode mentir!

Em sua obra *O ato fotográfico*, Phillippe Dubois desconstrói o mito que afirma ser a fotografia uma cópia fidedigna da realidade, a partir dos aspectos que serviram de pressupostos epistemológicos para que ela pudesse ter se tornado um paradigma do real. Para isso, o autor enumera o percurso da *mimeticidade* atribuída ao ato fotográfico: a) como espelho do real; b) como transformação do real; c) como um traço do real.

A especularidade do ato fotográfico tem como embasamento seu automatismo técnico, quando, a partir da *τέχνη*, a imagem impregna-se na chapa ou no papel, prescindindo-se do artista. Vê-se o momento de magia, quando o homem aprisiona uma imagem (ou a sua mesma) num espelho: a fabulação torna-se realidade, a imaginação (cantada pela literatura no correr da humanidade) converte-se em fato. Diante do prodigioso ato do aprisionamento imagético, há o despertar do medo e da atração: uns sentiam sua *alma* sendo roubada – à semelhança do que ocorria com alguns povos tribais –; outros procuravam conhecer-se a si mesmos, vendo o que só eles poderiam vislumbrar: suas particularidades, sua beleza ou feiúra, afinal não havia a participação de mãos humanas em sua elaboração, aquela era a realidade da qual não se poderia fugir! Eis que se está novamente no Éden e busca-se se divinizar, quer conhecer-se o que está somente ao alcance da própria divindade: conhecer o oculto, conhecer a *verdade*. Baudelaire chama Daguerre, por exemplo, de Messias de um deus vingador que castiga os homens, exatamente, por querer se tornar à sua semelhança, saciando-os com a trivialidade de imagens *exatas*, prontamente exaltadas pela multidão. (Cf.: BAUDELAIRE, *apud* DUBOIS, 2006, p. 28)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCEGA, M. A. “Comunicação/ Educação: Linguagem e História”, in *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 28, 2005, Rio de Janeiro/São Paulo, Intercom, 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIM, Walter. *Sociologia* (org. Flávio R. Kothe) 2ª ed. São Paulo, Ática, 1991.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.



BRANDÃO, Antônio Jackson S. *Iconofotologia do Barroco alemão*. Tese de doutorado (Literatura e fotografia), USP, São Paulo, 2008.

_____. “O *Lógos* e a Especificidade da Linguagem Poética”, in *Revista Eutomia*, UFPE, 2008.

_____. “Uma viagem pela imagem: do *lógos* à formação iconofotológica”, in *Revista Digital do LAV*, UFSM, 2009.

_____. “A *vanitas* na arte pictórica dos Seiscentos: entre a tradição emblemática e a Bíblia”, in *Revista Eutomia*, UFPE, 2010a.

_____. “*Tränen des Vaterlandes*: a guerra numa leitura iconofotológica”, in *Lumen et Virtus*, Revista de cultura e imagem, São Paulo, 2010b.

_____. “O gênero emblemático”, in *Revista Travessias*, Unioeste, 2010c.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2003

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo, Ática, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, Papirus, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, 2005.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.

