

Conversando com a imagem



EDITORA
CÁSPER LÍBERO

Organização
Simonetta Persichetti
Deysi Cioccarì

COMUNICAÇÃO
CULTURA E VISUALIDADES



ORGANIZADORAS

Simonetta Persichetti

Deysi Cioccarì

**CONVERSANDO
COM A
IMAGEM**

Primeira edição

São Paulo
2019

Organização

Deysi Cioccarì

Simonetta Persichetti

Revisão

Carlos Costa

Deysi Cioccarì

Diagramação

José Geraldo de Oliveira

Projeto gráfico

José Geraldo de Oliveira

Laura Duarte Uliana

Produção e arte

Laura Duarte Uliana

Fotografia da capa

Arnaldo Torres

Conselho Editorial

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva (PUC-RS)

Profa. Dra. Mônica Martinez (UNISO)

Profa. Dra. Regina Giora (MACK)

Profa. Dra. Ana Carolina Escosteguy (UFSM)

Prof. Dr. Roberto Mancuzo (Unoeste)

Prof. Dr. Paulo Boni (UEL)

Prof. Dr. Silas de Paula (UFC)

Prof. Dr. Jairo Getulio Ferreira (Unisinos)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Prof. José Geraldo Vieira

C836

Conversando com a imagem [recurso eletrônico] / organização Simonetta Persichetti e Deysi Cioccarì. – 1.ed. – São Paulo: Cásper Líbero, 2019.

ISBN 978-85-88668-09-6
recurso digital : il.

1. Comunicação e cultura. 2. Comunicação e imagem – Estudo. 3. Imagem – Análise. 4. Imagem – Visibilidade. I. Persichetti, Simonetta. II. Cioccarì, Deysi.

CDD 302.23

Bibliotecária responsável: Daniela Paulino Cruz Bissolato - CRB 8/6728

Editora Cásper Líbero

Av. Paulista, 900 – CEP: 01310-000 – São Paulo/SP

Fone: (11) 3170-5841

monitoria@casperlibero.edu.br

Sumário

- 9. Apresentação. Afinal o que é imagem?**
Deysi Ciocari e Simonetta Persichetti
- 11. A Imagem em Platão**
Arioaldo Vicentini
- 19. Ele foi “o cara” no momento e lugar certo**
Carlos costa
- 31. Walter Benjamin, o método da compreensão e as imagens dialéticas**
Cláudio Novaes Pinto Coelho e Simonetta Persichetti
- 37. Warburg e a sobrevivência das imagens**
José Geraldo de Oliveira
- 49. As Imagens filosóficas de Vilém Flusser**
Bárbara Fcamidu
- 57. Conhecer é filtrar: As imagens na era da internet**
Natália Cabral da Silva Ranhel
- 65. Construindo visibilidades: a fotografia entre o documento e a expressão**
Daniela Fonseca Moura
- 75. Sobre imagem, história e notícia. A interpretação das imagens por Alberto Manguel em diálogo com a história e o jornalismo**
Rosane Baptista
- 85. François Soulages e a estética da fotografia**
Laura Duarte Uliana
- 93. A imagem como tez da história. Para pensar uma arqueologia do saber visual em Georges Didi-Huberman**
Rosa Maria Martins Silva
- 103. A imagem e a realidade recortada de Boris Kossoy**
Deysi Ciocari
- 113. Entrevista. Ariella Azoulay**
Laura Duarte Uliana e Simonetta Persichetti

Apresentação

Afinal o que é imagem?

Deysi Ciocari
Simonetta Persichetti

Esse livro não procura uma definição de imagem. Pelo contrário: procura evidenciar a importância de se conhecer as imagens através de seus maiores pensadores. Buscamos aqui uma reflexão sobre a verdadeira face da imagem. Todos falamos nela, vivemos por meio dela, mas será que sabemos refletir sobre o que ela quer nos dizer? Vivemos mesmo na sociedade da imagem ou vivemos ainda numa sociedade que não a entende se não tiver o suporte do texto? Buscando uma reflexão mais profunda nesse sentido, Carlos Costa analisa o artista visual Cândido Aragonez de Faria, o sergipano que se tornou o primeiro cartazista do cinema. Rosane Baptista faz uma interpretação das imagens por Alberto Manguel em diálogo com a história e o jornalismo. Para Rosane, quando falamos de jornalismo e de história a imaginação não pode fornecer as respostas acerca do que a imagem revela. Mas ela pode, sim, ajudar o espectador, assim como o historiador e o jornalista, a fazer as perguntas corretas, a interpelar com criatividade a cena, seus detalhes e propósitos.

Laura Uliana aborda o trabalho do pesquisador francês François Soulages, partindo de sua obra *Estética da Fotografia: Perda e Permanência* (2010), seu único livro com tradução em português, e atualiza os conceitos-chave nele tratados baseado em artigos recentes escritos pelo autor. Laura trata da ideia de “isto foi encenado”, que parte de uma reflexão sobre o pensamento de que a fotografia é espelho do real e se desenvolve até a concepção da estética do “isto foi encenado”.

Ariovaldo Vicentini aborda o conceito de imagem oferecido por Platão. Buscando a imagem em Platão, o autor mergulha nas origens de todo pensamento semiótico, na pré-história do conceito de signo.

Rosa Maria Martins da Silva apresenta o pensamento do filósofo e historiador da arte e da imagem, o francês Geroges Didi-Huberman. Diante dos estudos intensos sobre a história da arte e as imagens propriamente ditas, Didi-Huberman propõe uma nova forma de conhecimento, aquela que se dá por meio do olhar com o intuito de questionar e complexificar a arte, as imagens, a história da arte e a história humana. E é nesse ponto que Rosa trabalha a imagem.

Em tempos de *fake news*, que contam em sua maioria com imagens utilizadas como prova para fortalecer o fato noticiado, como podemos analisá-las tendo por base a produção teórica de Umberto Eco? É esse o propósito de Natália Ranhel. A autora analisa as imagens em tempos de internet e traça um paralelo entre a relação que temos com qualquer imagem projetada e a relação que temos com a imagem produzida pelo espelho.

José Geraldo de Oliveira analisa a sobrevivência das imagens através da originalidade de Aby Warburg, e parte de uma análise em que as imagens fazem parte de uma amostra antropológica, onde se faz necessário mudar o ponto de vista para um olhar que tenha um valor heurístico, um valor de conhecimento.

Deysi Ciocari analisa o estudo da imagem fotográfica enquanto documento e posteriormente enquanto instrumento de comprovação documental carregadas de simbologismos ideológicos na concepção do historiador Boris Kossoy.

Simonetta Persichetti e Claudio Novaes Pinto Coelho discutem o papel de Walter Benjamin ao discutir a imagem.

Boa leitura!

A imagem em Platão

Ariovaldo Vicentini¹

INTRODUÇÃO

Platão (427 a.C. - 347 a.C.) nasceu em Atenas e foi ali que passou a maior parte de sua vida se tornando um dos mais originais e influentes pensadores do mundo ocidental muito por conta de sua posição na famosa tríade filosófica composta por Sócrates, do qual era discípulo, e por Aristóteles, do qual foi mestre. A abordagem teórica que Platão faz da imagem não compõe um estudo à parte, mas está contido em alguns de seus mais importantes “diálogos”, como *A República* e *O Sofista*. Nestas obras Platão irá conceituar a imagem como sendo da ordem da mimese, da imitação e verá nela um perigo por causa de seu poder de sedução, como pontua a Profa. Laura Ferrazza, em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*: “Platão nutria uma imensa desconfiança para com as imagens, como demonstra o seu famoso *Mito da Caverna* – nele, o filósofo defende a ideia de que a imagem é fonte de engano e de ilusão” (FERRAZA, 2007). A metáfora dos homens aprisionados no fundo de uma caverna e tendo uma visão limitada da realidade nos remete à questão do conhecimento: para Platão, o verdadeiro conhecimento acerca da realidade não pode ser alcançado através de nossa percepção pelos sentidos, enganosa por natureza, mas que deveríamos usar como único critério de julgamento tão somente as ideias. Platão concebe assim a existência de um mundo, de uma realidade, onde as ideias das coisas, suas formas, preexistem a elas, o mundo inteligível. No entanto, não devemos nos precipitar e considerar a imagem em Platão como um mero recurso retórico a fim de melhor expor suas ideias. Em sua obra *A República*, Platão nos dá uma primeira noção do que entende pelo termo imagem: “Chamo imagens, em primeiro lugar, às sombras; em seguida aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero” (PLATÃO, 2006: 509e-510a). O pesquisador e professor de filosofia Giovanni Reale fala desta afirmação de Platão como algo um tanto ambígua, “mas apresenta-se como um primeiro esboço demonstrativo da componente representacional de qualquer imagem” (REALE, 1990, p.80).

A questão da imagem no entanto irá atingir um novo patamar teórico dentro do pensamento platônico quando o discípulo de Sócrates entra exatamente numa disputa retórica contra os sofistas sobre a possibilidade da “não existência do erro ou sobre a natureza do falso”, uma discussão surgida no embate entre as ideias dos filósofos Heráclito e Parmênides ou entre a ideia do “ser” e do “não ser”, a ideia da realidade como mudança constante e por outro lado a impossibilidade de tal afirmação já que “toda mutação é ilusória”. Considerada como a grande questão filosófica do período pré-socrático, a querela entre a natureza do “ser” ou sobre como lidamos com o conhecimento da realidade, obrigou a todos aqueles que se dedicavam à filosofia a tomar uma posição contra ou a favor. Platão se esquivou disto adotando o caminho da síntese entre as duas concepções, resultando no seu trabalho mais reconhecido *A teoria das Formas* ou *Teoria das Ideias*. Um outro grupo de pensadores muito influente na época, os sofistas, adotaram as teses de Parmênides, mas de modo muito peculiar. Mestres da retórica, os sofistas acataram a afirmação de Parmênides de que “O não ser não pode ser pensado nem enunciado”. Tudo o que é pensado, é. Não é possível pensar o que não é. Como resultado destas afirmações

¹ Bacherel e direito, jornalista, Mestre em Comunicação pela Faculdade Casper Líbero. Ministra as disciplinas de Fotojornalismo e Ética jornalística na mesma instituição.

os sofistas logo perceberam que o erro seria impossível, pois errar seria pensar ou dizer o que não é. Isto é, não pensar nada ou não dizer nada. Esta lógica está no coração do pensamento sofisticado já que assim lhes foi permitido usar a retórica não como arma do conhecimento, já que qualquer ponto de vista pode ser defendido, mas apenas como uma estratégia de convicção. No texto original do poema *Da natureza*, de Parmênides a citação assim aparece:

Vamos, vou dizer-te – e tu escuta e fixa o relato que ouviste – quais os únicos caminhos de investigação que há para pensar: um que é, que não é para não ser; é caminho de confiança (pois acompanha a verdade); (5) o outro que não é, que tem de não ser, esse te indico ser caminho em tudo ignoto, pois não poderás conhecer o que não é, não é consumável, nem o mostrar [...] pois o mesmo é pensar e ser (PARMÊNIDES, SD, p.3).

É exatamente contra esta concepção que Platão empreenderá sua “caça” ao sofista, utilizando o conceito de imagem como mimese, imitação. Para compará-los, os sofistas, a “fabricantes de imagens”, ilusionista que usam a imagem como forma de tudo criar e assim enganar como mostra esta parte do diálogo entre Teeteto e o Estrangeiro:

Estrangeiro: Por isso mesmo, se admitirmos que ele possui uma espécie de arte ilusionista, com a maior facilidade saberá tirar partido da expressão, para virá-la contra nós, e o próprio instante em que o acoirmos de fazedor de imagens, perguntará o que afinal, entendemos por imagem. Por isso, Teeteto, urge combinar o que iremos responder a esse jovem impertinente (PLATÃO, 1972).

Platão procurará demonstrar que o sofista tem a mesma natureza da imagem, ou seja, entender a natureza do sofista será preciso descobrir a natureza da imagem (aquilo que parece ser, mas não é), o que nos conduzirá ao problema da mimesis (a mimética, arte da imitação, uma brincadeira sábia e graciosa), obrigando-nos a aceitar a imagem como algo que, mesmo não sendo, é. Percebe-se aqui a, já clássica definição de imagem, como sendo algo que está no lugar de outra como responde Teeteto ao ser questionado pelo Estrangeiro: “[...] Que outra definição daríamos à imagem, estrangeiro, se não a de um segundo objeto igual, copiado do verdadeiro” (PLATÃO, p.166).

Nesta afirmação está toda a complexidade do pensamento de Platão sobre a imagem, pois temos os conceitos “igual”, “cópia” e “verdadeiro”, termos que se unem e se opõem e que acabaram por se transformar na base dos estudos posteriores sobre a imagem.

PARMÊNIDES E HERÁCLITO

Para compreender as origens e estrutura do pensamento de Platão, é necessário voltar ao período conhecido na história da filosofia como “pré-socrático”. O termo pré-socrático tem um caráter divisório muito mais cronológico do que quanto ao tipo de pensamento filosófico praticado, esta afirmação tem a ver com a quantidade e com os diferentes pensadores deste período que tradicionalmente, inicia-se com Tales de Mileto (585 a.C) e o pensamento da Escola Jônica, mas que também abriga outros mestres como Pitágoras (530 a.C), que aliás tem forte influência sobre Platão (MARCONDES, 2007, p.31).

Este período se caracteriza pelo esforço de muitos pensadores para se distanciar do modelo clássico baseado na *Filosofia da Natureza e do misticismo*, notadamente o proposto por Pitágoras e buscar respostas em modelos mais próximos da lógica e menos do mitológico. Neste grupo dois nomes e dois pensamentos se destacam e se contrapõem. De um lado Parmênides de Eleia (530 a.C. -460 a.C.) e a ideia do “ser” como única possibilidade de se conhecer a realidade e, de outro Heráclito de Éfeso (540 - 470 a.C.) que propunha que a realidade é da ordem do “não ser”, a realidade como necessária mudança. Este embate é considerado, nas palavras do Prof. Marcondes Filho, o primeiro grande conflito teórico da filosofia (2007, p.31).

A MUDANÇA CONSTANTE

Para Heráclito, que ganhou o apelido de “Obscuro”, devido à complexidade de entendimento de sua obra, tudo o que existe está em permanente mudança ou transformação, a única constante é a mudança, a realidade é movimento, fluxo e a essa incessante alteração deu o nome de “devir”. (fr.53, 126, 80). O devir é caracterizado por um contínuo fluir das coisas de um contrário ao outro: “as coisas frias se aquecem, as coisas quentes se esfriam, as coisas úmidas secam, as coisas secas umedecem” (DK, 22 B 126); “o jovem envelhece, o vivo morre, e assim por diante” (REALE, 1990, p.65).

O mundo é um fluxo permanente em que nada permanece idêntico a si mesmo, é da luta entre os contrários, ou seja, do devir, do tornar-se, do “vir a ser”, que eles se harmonizam numa unidade, o Logos (razão, discurso sobre o ser) é mudança e contradição. Assim não se pode afirmar que algo “é”, mas que “está” assim a mudança seria da ordem do “não ser”, nossos sentidos nos mostram as coisas imóveis, estáticas e a mudança só pode ser percebida pelo pensamento. A Heráclito é atribuída uma das mais famosas frases da filosofia: “Não podemos nos banhar duas vezes no mesmo rio, porque o rio não é mais o mesmo” (SOUZA, 1996, p.32), admite-se que a tradição teria acrescentado tardiamente ao original “e nós também não somos os mesmos”, esta frase de certo modo resume o pensamento de Heráclito: é da multiplicidade contraditória que surge a unidade dialética que nos permite algum conhecimento, ainda que passageiro.

A doutrina de Heráclito inova ao atribuir uma relação de interdependência entre os contrários, entre conceitos opostos, desta forma o dia não seria o contrário da noite, mas seu complemento, eles fazem parte do mesmo fenômeno sem um não existiria o outro.

O “SER” IMÓVEL

O único texto original de Parmênides de que se tem notícia é um poema intitulado *Sobre a natureza*, deste apenas alguns fragmentos chegaram até nossos dias. No entanto o pensamento de Parmênides terá uma forte influência sobre o pensamento de Sócrates, Aristóteles e, principalmente, Platão, que a ele dedicará um de seus diálogos chamado exatamente de Parmênides.

Em seu poema, Parmênides se preocupa com a questão da percepção da realidade, que ele coloca como uma pergunta “o que é” e faz uma crítica a Heráclito, afirmando que o conceito do “devir”, da mudança é incompatível com a realidade, com a existência das coisas.

Ao recusar a sensação como meio de chegar à verdade, Parmênides inaugura uma nova forma de pesquisa filosófica, muito mais próxima da lógica abstrata e, portanto, se afastando da mitologia como explicação para as grandes questões. A realidade não pode ser compreendida pelos sentidos, já que este caminho leva à contradições, confundindo o existente e o não existente, o “ser” e o “não ser”. A professora de Filosofia Izabela Bocayuva, explica que Parmênides “descobre, admirado, é que não há como escapar ao ser”. Ainda segundo a pesquisadora, falar sobre o “não ser” é ilusão, “pois o que assim é nomeado, está já mergulhado na dimensão do ser” (BOCAYUVA, 2010, p.399). Daí Parmênides tira suas máximas a respeito do “ser”:

O ser é idêntico a si mesmo: se o “Ser” fosse diferente de si mesmo, ele não seria o que “é”, em outras palavras: se não fosse idêntico a si mesmo, o “ser” não seria ele mesmo, o que é impossível, pois, o ser “não pode não ser”.

O ser é um: Não podemos conceber que exista outro Ser, pois, se houvesse um “segundo ser”, ele seria diferente do “primeiro ser”

O ser é eterno: Parmênides diz que, o “ser” não pode ser gerado, pois teria uma natureza anterior diferente do que “é”, o “ser” também é imperecível, pois do contrário, tornar-se-ia o não ser.

O ser é indivisível: o “ser” não tem partes, pois cada parte teria que necessariamente ser diferente do todo, o “ser” não pode sofrer uma divisão já que resultaria em partes e isto é impossível.

O ser é imutável: O “ser” não se altera pois se assim o fizesse se transformaria em outra coisa. Desse modo, admitir a mudança seria admitir que o que “é” poderia ser o que “não é”.

O Ser não pode ser gerado: Nada pode ser gerado do nada, tudo que está em movimento teria que, necessariamente, estar imóvel em algum momento.

Parmênides parte da ideia de tentar ordenar a realidade a partir das classes “aquelas que são” e “aquelas que não são”. Por exemplo, ao observar a luz e a escuridão, notou que a escuridão nada mais era que a negação da luz. Após denominar esses pares de opostos como “ser” (positiva) e “não-ser” (negativa), Parmênides postulou também que “O Ser é” e o “Não-Ser Não é”. Desta forma, negando a existência do “não ser”, ele o equipara ao “nada”.

PLATÃO E A SÍNTESE DE PARMÊNIDES E HERÁCLITO

Das posições contrárias entre os monistas, seguidores de Parmênides, e os mobilistas, que aceitavam as teses de Heráclito, surgiu o pensamento platônico. Para Platão, Heráclito acerta quando no âmbito do mundo sensível a característica prevalente é a instabilidade, o fluxo, a mudança. Já sobre o “ser” de Parmênides, o ateniense fará uma correspondência com o mundo das ideias, cuja constante é a estabilidade. Para Platão, a oposição entre os gênios pré-socráticos não deve nos levar para longe da verdade e, sim, para a admissão de que o conhecimento verdadeiro pode ser alcançado através da reflexão filosófica, ou seja, através da razão. O discurso filosófico deve ser universal na medida em que deve ser aceito por todos como sendo o caminho da verdade, resultado de consenso, de argumentação enfim, a filosofia deve dar à razão a primazia de ser o critério único de legitimação da verdade.

A IDEIAS E AS FORMAS E A IMAGEM INVERTIDA DO MUNDO

A principal obra de Platão é sem dúvida sua *Teoria das Ideias*. Segundo esta teoria existem duas realidades que se opõem ao nosso conhecimento, o mundo sensível, o mundo material, onde conhecemos as coisas e os objetos através de nossos sentidos e de nossas opiniões (*doxa*) e o mundo das ideias, um mundo existente numa outra realidade a que só podemos alcançar através do pensamento lógico, da razão. O que leva Platão a este raciocínio são perguntas do tipo: como podemos ter conhecimento de algo que ignoramos? Como aceitar que encontramos a verdade sobre algo se nunca a vimos antes? Para o filósofo, o conhecimento é na verdade um reconhecimento, reconhecemos num objeto a ideia por trás dele, a sua forma essencial tal qual acontece com as imagens que só podemos reconhecer se houver um repertório prévio. Portanto, a ideia das coisas é preexistente a elas e foram gravadas em nossas almas, como explicado na *Teoria das Reminiscências*.

SOFISTAS, O DISCURSO COMO FORMA DE PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA

Embora estejamos presenciando um esforço por parte dos historiadores da filosofia para reavaliar a verdadeira natureza dos sofistas, visto que poucos documentos nos chegaram e a maior parte do que conhecemos vem exatamente de seus detratores, especialmente de Platão, manteremos aqui o ponto de vista deste, também compartilhado por Sócrates e Aristóteles, ou seja, a do sofista como “inimigo da verdade.”

A democracia de Atenas era sobretudo um regime baseado na participação nas assembleias onde se discutiam questões relativas à vida na cidade, esta participação se dava principalmente através dos discursos, lutava-se pelo convencimento dos pares. É fácil imaginar assim, que o dom da palavra era uma ferramenta fundamental na disputa pelo convencimento, veja-se o caso de Sócrates, que mesmo exímio orador não convenceu seus acusadores. É exatamente neste cenário que o sofismo ganha corpo, pois ofereciam conhecimentos muito úteis como princípios de retórica e oratória àqueles que se dispusessem a pagar.

O sofismo prega o relativismo da verdade, ou seja, não há verdade fora do homem, “O homem é a medida de todas as coisas”, é a frase mais conhecida de Protágoras de Abdera, um dos mais importantes representantes do sofismo. Apoiando-se na afirmação de Parmênides de que o “não ser” não

“é” e que portanto, falar ou pensar sobre aquilo que “não é”, é não falar ou não pensar, os sofistas viam nesta aporia o fundamento para afirmar que o “falso” não existe, já que o falso equivaleria ao “não ser”, desta forma todo discurso é verdadeiro, o que transformaria o debate acerca de ideias apenas um duelo entre técnicas retóricas, qualquer posição poderia ser sustentada já que a verdade não está fora do discurso e o discurso falso não existe.

Platão se declara inimigo do sofismo exatamente porque para ele, o filósofo é necessariamente um amante da verdade. No diálogo *Sofista*, Platão inicia uma caçada que tem como objetivo fazer com o que o sofista caia em sua própria armadilha retórica. Platão irá provar que o falso existe que o “não ser” também pode “ser”, para tanto ele usará o conceito de imagem como da ordem da “imitação” para comparar o sofista como aquele que só reproduz a “aparência” das coisas e não sua essência, ou seja, o discurso do sofista será equiparado à imagem, Platão os classificará como produtores de imagens

A IMAGEM COMO MIMASES

A tentativa de Platão de classificar o sofista como produtor de imagens e, portanto, como um ser capaz de tudo imitar e assim fazer crer que pode fazer discursos sobre qualquer tema tem sua explicação no texto da *Republica*, em que ele trata de mimese, a arte da imitação. Ali ele fará corresponder à atividade do pintor como a do imitador por excelência. No cap. X, Platão inicia o diálogo entre Sócrates e Glauco definindo o pintor como aquele artífice capaz de produzir qualquer das coisas deste mundo, “efetivamente este artífice não só é capaz de executar todos estes objetos, como também modela todas as plantas e fabrica todos os seres animados, incluindo a si mesmo e, além disso, faz a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e no Hades, debaixo da terra (2001, pag.294).

Logo a seguir o filósofo trata da questão da verdade e da aparência da obra do pintor. Considera então a seguinte pergunta de Sócrates: “relativamente a cada objeto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ele realmente é ou a aparência, como ela parece? É imitação da aparência ou da realidade? Responde Glauco, “da aparência”.

Conclui assim que “a arte de imitar está bem longe da verdade”. Fácil constatar que o discurso da mimese é o mesmo no tocante à imagem, a “aparência como realidade” e assim, faz uma crítica ao pintor que nada sabe sobre aquilo que imita.

Supõe então que, se uma pessoa pudesse fazer ambas as coisas, o objeto a imitar e a imagem, se entregaria com afincos à confecção de imagens e poria essa aptidão na primeira linha de sua vida, como seu mais precioso bem? Pergunta Sócrates (2001, p.297).

Assim também o sofista trabalha com a aparência e não com a essência das coisas, daí ser capaz de colocar imagens nas palavras.

A mimese é um conceito chave para entender Platão, em sua *Teoria das Formas*, o mundo material, o mundo sensível já é, por analogia, uma imagem invertida do mundo inteligível. A arte da imitação é perigosa, pois nos afasta da verdade na medida em que nos apresenta apenas fragmentos do objeto que quer mostrar. Para Platão “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição.

Daí o perigo da sedução e do engano, como adverte o filósofo, se tudo pode ser imitado pela imagem “não se apercebem de que estão três pontos afastados do real, pois é fácil executá-las mesmo sem conhecer a verdade, porquanto são fantasmas e não seres reais o que eles representam” (2001, p.297).

UM SEGUNDO QUE IMITA UM PRIMEIRO

A palavra imagem aparece com muita frequência na obra platônica, em todas estas ocasiões o termo sempre é colocado numa perspectiva instrumental, não só de apreensão, mas também de

explicação da realidade. Platão nos fala de muitos tipos de imagens, a imagem natural que se vê no reflexo na água e das sombras projetadas, a imagem artificial ou aquela produzida pelo homem, como a pintura e a escultura, a imagem alegórica, que podemos também classificar como imagens mentais, aquelas usadas nas descrições dos mitos como o da caverna, fala até de uma imagem abstrata como a imagem geométrica, no entanto são poucos os textos que tentam teorizar a imagem, que procuram defini-la como fenômeno, um destes textos está no diálogo *Sofista* em que o personagem *O Estrangeiro* conversa com Teeteto a respeito do fato do sofista parecer ser conhecedor de todos os assuntos, pois usa a arte do ilusionista para fazer "parecer sem ser". O sofista aqui é acusado de produtor de imagens exatamente por ser a imagem uma cópia, mas fica a questão da definição da imagem que se segue no diálogo:

Estrangeiro: Por isso mesmo, se admitirmos que ele possui uma espécie de arte ilusionista, com a maior facilidade saberá tirar partido da expressão, para virá-la contra nós, e o próprio instante em que o acoirmos de fazedor de imagens, perguntará o que, afinal, entendemos por imagem. Por isso, Teeteto, urge combinar o que iremos responder a esse jovem imperitante

Teeteto: Evidentemente que responderemos lembrando as imagens da água e dos espelhos, as imagens pintadas ou gravadas, e todas as demais, da mesma espécie.

Platão coloca aqui a imagem como algo da ordem do visível para, já na sequência do diálogo, alertar para o fato de que o sofista vai escapar desta definição argumentando que para o cego nada disto tem sentido, pois para aquele que não tem visão a imagem certamente deve ser outra coisa do que para aquele que enxerga.

Estrangeiro: Bem se vê, Teetero, que jamais viste um sofista.

Teeteto: Por quê?

Estrangeiro: Ele te parecerá um homem que fecha os olhos ou que, absolutamente, não tem olhos.

Teeteto: Como assim?

Estrangeiro: Quando assim lhe responderes, ao lhe falar do que se forma nos espelhos ou do que as mãos amoldem, ele se rirá de teus exemplos, destinados a um homem que vê. Fingirá ignorar espelhos, águas e a própria vista e te perguntará, unicamente, o que deve concluir de tais exemplos

Teeteto: O quê?

Estrangeiro: O que há de comum entre todos esses objetos que tu dizes serem múltiplos, mas que honras por um único nome, que é o nome de imagem, e que entendes como uma unidade sobre todos eles.

Platão reconhece a polissemia que o termo imagem e provoca: "Teeteto: Que outra definição daríamos à imagem, estrangeiro, se não a de um segundo objeto igual, copiado do verdadeiro?" (PLATÃO, 2003, p.40).

Esta definição é central não só pra o pensamento de Platão, mas para todos os estudos que vieram a seguir. A imagem aqui é colocada como algo, a cópia, o segundo objeto igual, que está no lugar de outro, o objeto verdadeiro a relação entre cópia e semelhança entre verdade e original é o fundamento do problema da imagem. E é assim que Platão usa esta definição para resolver o problema do "não ser".

A sequência do diálogo mostra o caminho pelo qual Platão desmonta o argumento do "falso", provando que embora a imagem seja "aparência" e, portanto, não verdadeira, a imagem existe como tal, como imagem.

Estrangeiro: Sendo assim, o semelhante não existe, já que o consideras não verdadeiro.

Teeteto: Não; de certo modo, existe.

Estrangeiro: Porém não verdadeiramente, conforme declaraste.

Teeteto: De fato; apenas como imagem.

Estrangeiro: Logo, muito embora realmente não exista, ela é realmente o que denominamos imagem.

Teeteto: Só parece que o ser e o não-ser se deixaram enredar na mais estranha complicação.

Estrangeiro: Como não há de ser estranha? De qualquer forma, já percebeste que com essas mudanças rápidas nosso sofista de cem cabeças nos obrigou a admitir que de alguma forma o não-ser existe (PLATÃO, 2003, p.41.).

A caça ao sofista termina, ele é apanhado numa contradição, a imagem não é totalmente existente, já que é cópia e nem totalmente inexistente, já que se refere a algo diferente daquilo de que é imagem.

O conceito dado à imagem por Platão vai na mesma direção de seus outros argumentos para aceitar a existência do “não ser”, como sendo algo diferente do “ser” e não seu contrário.

CONCLUSÃO

Estudar a imagem em termos puramente filosóficos é um desafio necessário, posto que a maioria dos conceitos criados por todas as escolas do pensamento imagético são devedores da análise platônica. Colocar a questão da imagem como um dos centros por onde gravita o pensamento de Platão é dar à imagem a importância que este fenômeno merece e também a medida de sua complexidade. O estudo da imagem neste contexto está profundamente ligado à questão da verdade.

Assim, Platão fala das imagens naturais, o reflexo na água, que exatamente por não serem intencionalmente criadas para serem imagens das coisas, portanto imitações, estão mais próximas da verdade, enquanto as imagens construídas, a do pintor por exemplo, imita aquilo que já é imitação e, portanto, estão na esfera dos simulacros.

A imagem faz parte do processo de conhecimento da realidade, mas trabalha num processo de reconhecimento na medida em que a imagem das coisas é apenas um reflexo da ideia que as gerou.

O conceito de imagem defendido por Platão rompe o “princípio de não contradição absoluto” de Parmênides. Demonstrado então, contra Parmênides, que de alguma forma o que “é” não é, e o que “não é”, é, a imagem não só existe como tal, mas é dependente daquilo que mostra, ser uma cópia, é necessariamente ser cópia de alguma coisa.

Considerando a existência de dois mundos, o autor do *Sofista* faz uma divisão entre a ideia eterna e imutável e entre a “imagem” dessa mesma ideia. Mas é forçoso reconhecer que não se pode pensar o mundo das “Formas” sem pensar este mundo através das imagens.

A imagem é uma espécie de protótipo do mundo platônico, um modelo de mundo, porque ela pode tanto circular no campo do imaginário, o mundo das formas, que também é o mundo das imagens, e ela também circula no mundo sensível.

Finalmente cabe ressaltar que embora Platão tenha restrições quanto ao uso da imagem, por causa de seu poder de sedução, é exatamente por causa deste poder que ele usará a imagem como metáfora, ou seja, o discurso pela imagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO, Haylon Bezerra; MONTENEGRO, Maria Aparecida de Paiva. **A Imagem no Crátilo de Platão**. Fortaleza: Encontros Universitários da UFC, 2017.
- BOCAYUVA, Izabela. **Parmênides e Heráclito: diferença e sintonia**. Belo Horizonte: Kriterion no 122, Dez./2010.
- FERRAZZA, Laura. **O fascínio e os perigos das imagens**, artigo publicado em <https://cultura.estado.com.br/blogs/estado-da-arte/o-fascinio-e-os-perigos-das-imagens/>, 23 de março de 2017 | 22h37
- PARMÊNIDES. **Da Natureza**. Tradução do Professor Dr. José Gabriel Trindade Santos. modificada pelo tradutor. Primeira edição, Loyola, São Paulo, S/d.
- PLATÃO. **Diálogos, O Banquete, Fédon, Sofista, Político**; Coleção Os Pensadores; Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- PLATÃO. **O Sofista**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Salvador: UFB, 1980.
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. Filosofia Pagã Antiga: In: **História da Filosofia**. Coleção Filosofia, volume 1. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1990.
- SOUZA, José Cavalcante. **Os pré-socráticos fragmentos, doxografia e comentários**. Seleção de textos e supervisão: Traduções: José Cavalcante de Souza, Arma Lia Amaral de Almeida Prado, Ísis Lana Borges, Maria Conceição Martins Cavalcante, Remberto Francisco Kuhnen, Rubens Rodrigues Torres Filho, Carlos Ribeiro de Moura, Ernildo Stein, Arnildo Devegili, Paulo Frederico Flor, Wilson Regis. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996.

Ele foi “o cara” no momento e lugar certos

Carlos Costa¹

A redescoberta do artista visual Cândido Aragonez de Faria, o sergipano que se tornou o primeiro cartazista do cinema, aconteceu ao longo destas duas primeiras décadas dos anos 2000. Faria permaneceu praticamente um século no esquecimento. A historiadora argentina Diana Cavalaro em seu livro *Revistas argentinas del siglo XIX* (1996), escreve que a revista “Da revista *La Cotorra*, criada em 1879, só conhecemos o seu caricaturista, que assinava Faria. Mas ela se tornou na tribuna da independência jornalística” (CAVALARO, 1996, p.101). Tese de doutorado, uma edição bilíngue francês e português começam a recuperar a obra desse sergipano de trajetória internacional. O objetivo deste artigo é contar um pouco das peripécias de Cândido Aragonez de Faria, um dos maiores “esquecidos” entre os grandes nomes das artes gráficas do século XIX.

INTRODUÇÃO

A caricatura encontrou um campo fértil no Brasil do século XIX. Grandes ilustradores europeus vieram para cá, contribuir com sua arte nas recentes “revistas ilustradas” que foram surgindo a partir do lançamento, em 1860, de *A Semana Ilustrada*. Essa primeira revista brasileira com texto e imagens (8 páginas, 4 de imagens litografadas, 4 com texto tipografado), criada pelo pintor e desenhista alemão Henrique Fleiuss (Colônia, 1824-Rio, 1882), serviu de modelo para esse gênero de publicações até quase o final do século XIX.

Outros artistas europeus seguiram os passos de Fleiuss, como os italianos Angelo Agostini (Vercelli, 1843-Rio, 1910) e Luigi Borgomainerio (Como, 1834-Rio, 1876), ou os franceses Alfred Michon (?-?), Joseph Mill (?-Rio, 1879)², além dos lusitanos Rafael Bordallo Pinheiro (Lisboa 1846-

¹ Licenciado em Filosofia e bacharel em Teologia, é jornalista formado pela Cásper Líbero. É mestre e doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Publicou o livro *A revista no Brasil do século XIX* (2012). Seu pós-doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas (FFLCH-USP), com supervisão do prof. Dr. João Roberto Faria: uma pesquisa sobre a obra do pioneiro Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). O livro *Um pintor fora do foco* está em edição pela Editora Alameda.

² Nascido na França, Joseph Mill mudou-se e estabeleceu-se no Rio de Janeiro, onde morreu por volta de 1879. Seu primeiro trabalho de destaque foi no semanário *Bazar Volante*, fundado pelo impressor holandês Ernest Rensburg em 1863, constituído por 8 páginas, das quais metade eram litografadas, como era o modelo de então. Mill, como diretor artístico, ilustrava quase todo o semanário, incluindo as capas, muitas delas com charges políticas. Várias das ilustrações mais expressivas e críticas estavam relacionadas com a Guerra do Paraguai, período em que suas caricaturas assumem traços bastante realísticos, principalmente no desenho do rosto, o que sugere que ele teria utilizado fotos das pessoas retratadas como referência. Após 4 anos de publicação, o *Bazar Volante* passa a se chamar *O Arlequim*, mais tarde se tornando *A Vida Fluminense*. Mill trabalhou também n^o *A Cigarra* e n^o *A Bruxa*, e na folha ilustrada *O Fígaro*, do italiano Luigi Borgomainerio, onde publicou um dos primeiros ensaios sobre a caricatura no Brasil. Foi substituído nessa revista por Cândido Aragonez de

1905) e Julião Felix Machado (Luanda, 1863-Lisboa, 1930), este parceiro de Olavo Bilac em duas publicações (*A Cigarra*, 1895, e *A Bruxa*, 1896), que apresentaram inovação e certa ruptura com o modelo deixado por Henrique Fleiuss.

Também um time de talentosos caricaturistas brasileiros se destacaram, como Flumen Junius: pseudônimo usado pelo “fidalgo” Ernesto Augusto de Souza e Silva (Rio, ? -1905) para não se comprometer com a família; Pinheiro Guimarães³ (de quem não se sabe data de nascimento ou falecimento) ou o maior de todos, Candido José Aragonez de Faria (Laranjeiras, SE, 1849-Paris, 1911. Quase todos esses “repórteres do lápis” acabaram no esquecimento⁴. Há muito ainda a escavar na história da comunicação no século em que o Brasil se tornou independente de Portugal e iniciou a caminhada na construção de nossa identidade.

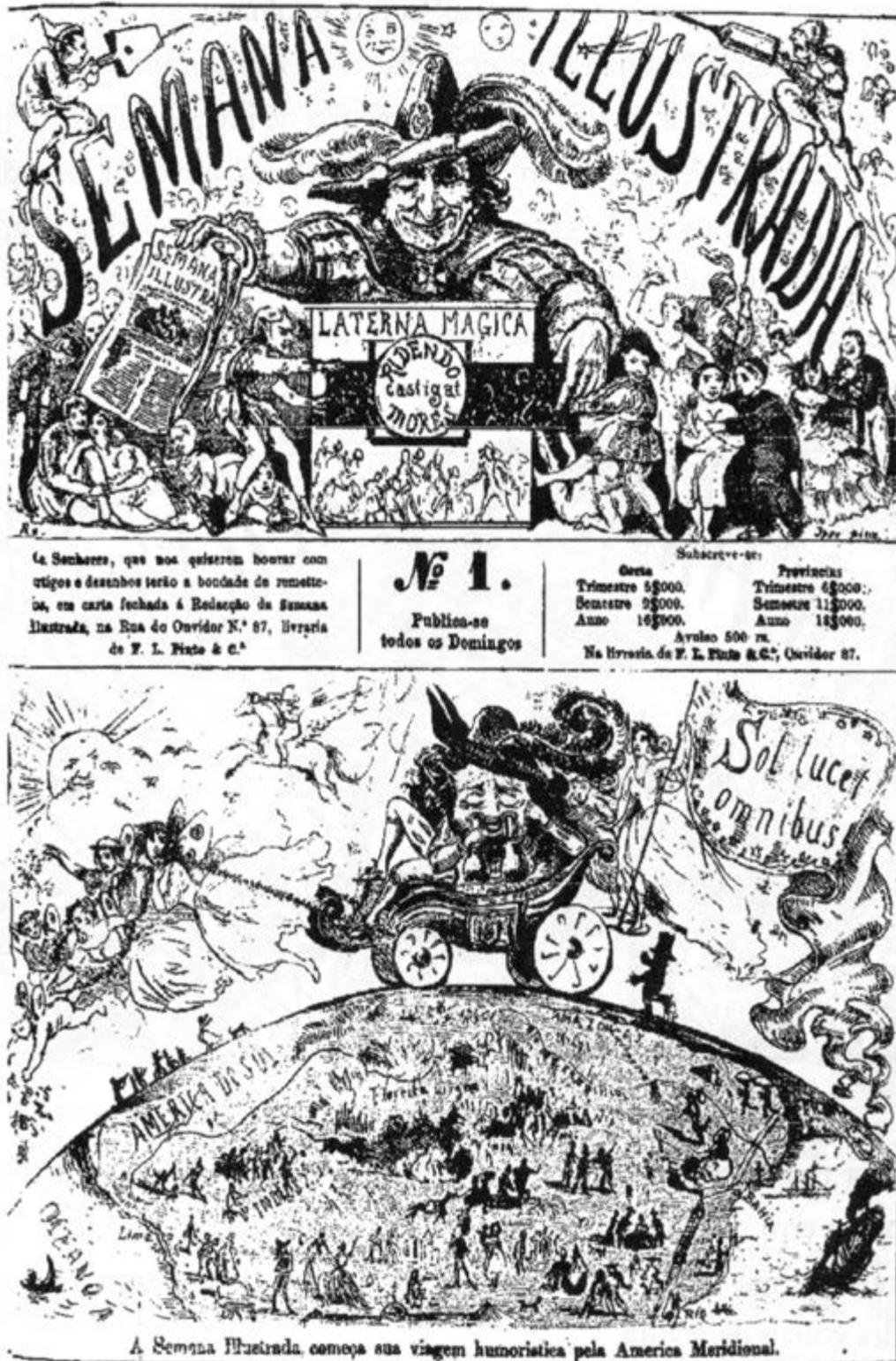


Da parceria entre Olavo Bilac e o artista gráfico português Julião Machado, circularam no Rio duas revistas que quebraram padrões: *A Cigarra* (1895) e *A Bruxa* (1896).

Faria, seu colega de profissão, em 1876. Na década de 1870, também contribuiu com o periódico *Ba-Ta-Clan*, dirigido por seu conterrâneo Charles Berry. Grandes trabalhos seus também foram publicados em *O Mequetrefe*, criada em 1875, que durou até 1893.

3 Um dos primeiros a assinar seus trabalhos, Pinheiro Guimarães utilizava o desenho de um pinheiro junto com a letra “G” para identificar sua autoria. Iniciou sua carreira na *Semana Ilustrada*, de Fleiuss, em setembro de 1863, ali permanecendo por curto período. Em seguida, trabalhou no *Bazar Volante* (1863-1865) junto com Joseph Mill e Flumen Junius. Muitas de suas ilustrações apareceram também no *Ba-Ta-Clan*, de 1867. Participou da criação de *O Mosquito* e, em 1869, substituiu Ângelo Agostini em *A Vida Fluminense*. O melhor momento de sua produção foram os desenhos para *O Mequetrefe*, em 1875.

4 Cândido Aragonez Faria não consta do *Dicionário do Brasil Imperial* (Vainfas, 2002) nem de *O Livro no Brasil, sua História*, de Lawrence Hallelwell (São Paulo, Edusp: 2017), embora o autor se detenha demoradamente em Ernest Rensberg (impressor e parceiro de Aragonez Faria em muitas publicações).



Capa do primeiro número da *Semana Illustrada*. Criada pelo desenhista e tipógrafo alemão Henrique Fleiuss, a revista era uma página impressa de um lado e litografada de outra. Dobradas, formavam 8 páginas, das quais 4 com imagens (1; 4 e 5, e a 7); as 2 e 3, e 6 e 7 continham textos. Este padrão foi seguido por quatro décadas, até o final do século XIX. O alemão cometeu um erro no primeiro número: “laterna” em vez de lanterna. Fez questão de manter o erro como parte de sua marca, até o final da publicação.

Exposto isso, passemos ao mote desse artigo, que artigo é narrar a trajetória de Candido Aragonez de Faria, um dos grandes “esquecidos” entre os mestres das artes gráficas do século XIX, e agora passa por um vigoroso processo de reconhecimento.⁵ Vamos a ele.

OS PRIMEIROS ANOS DE FARIA

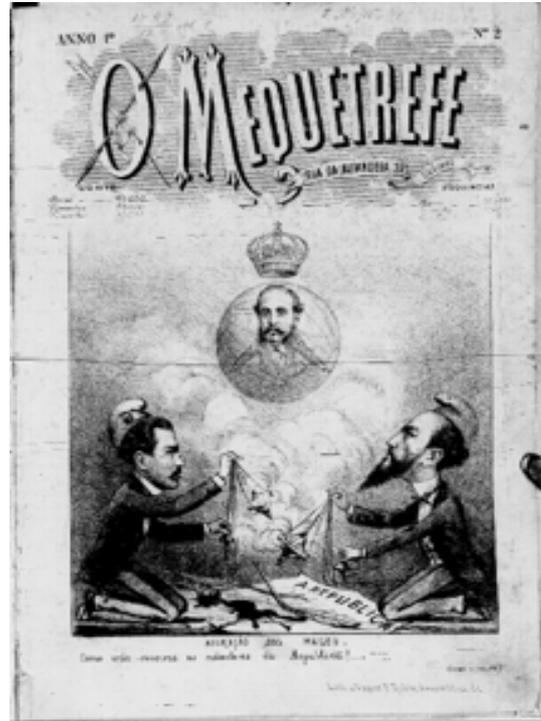
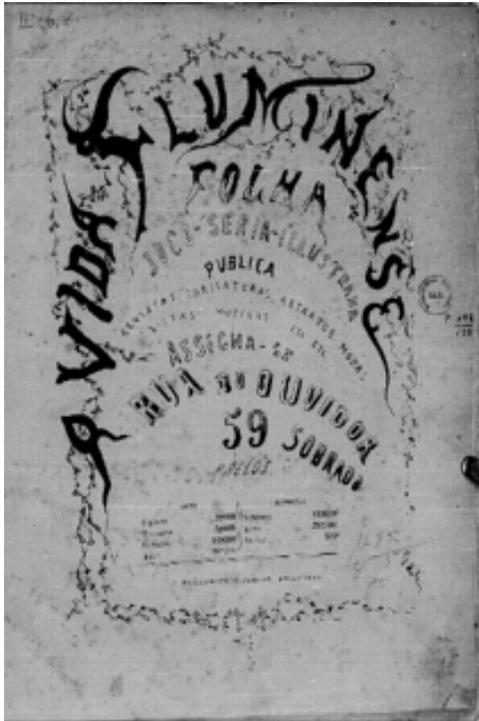
Cândido José Aragonez de Faria nasceu na cidade de Laranjeiras, na então província de Sergipe del Rey, em 12 de agosto de 1849. Filho do médico baiano José Cândido de Faria, e de uma migrante espanhola, Josefa María Aragonez, muito cedo perdeu o pai, e a família mudou-se para o Rio de Janeiro, onde o jovem Cândido ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, realizando ali o início de uma longa aprendizagem. Tempo depois, com o falecimento da mãe, os filhos ficam sob tutela do Juiz de Órfãos, e Cândido começou a colaborar no semanário *A Pacotilha* (que a seguir muda o nome para *Pandokeu*) em 1866, sendo-lhe conferida quase exclusividade nas ilustrações.



As duas primeiras publicações em que Cândido Aragonez começou a carreira. *A Pacotilha* (criada em 1866 como *A Pacotilha do Tio Inácio das Mercês*, abreviou o nome na edição 18, aumentando o número de caricaturas). Volta a alterar o nome para *O Pandokeu* no número 33. Na capa desta edição (acima, direita) o Pandokeu apresenta suas credenciais do Dr. Semana, o alter ego de Fleiuss, criador da *Semana Illustrada*: reverência ao alemão que criou o modelo seguido por todos.

⁵ Além da tese de doutoramento “Um sergipano em Paris: a arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisiense”, defendida por Norberto Gaudêncio Junior em 2015 na Universidade Presbiteriana Mackenzie, a professora Germana de Araújo, da Universidade Federal de Sergipe, coordenou a publicação do livro *Cândido de Faria, um ilustrador sergipano das artes aplicadas* (UFS, São Cristóvão, 2018).

Com apenas 16 anos, Faria já comentava, com seus desenhos, os acontecimentos da época, com o viés anticlerical típico dos caricaturistas de então. Integrado rapidamente ao primeiro time dos ilustradores, Cândido participou ativamente de *A Vida Fluminense* (1868), saindo dali para criar *O Mosquito* (1869), de que foi proprietário e que ilustrou em sua primeira fase.



Revistas ilustradas que tiveram desenhos de Cândido Aragonez Faria em suas páginas. *A Vida Fluminense* (em que deu continuidade à série de HQ de Angelo Agostini: “As aventuras de Nhô Quim”), *o Mequetrefe* e *a Zigue-Zigue*, última criação de Faria na Corte Imperial.



Acima, o *Mephistopheles* nº1, editado por Faria. Certamente o título *O Mosquito*, semanário ilustrado criado por Cândido Aragonez em 1869 no Rio de Janeiro, foi uma apropriação do nome da publicação portenha (o correto seria ter usado o nome “pernilongo”, que dá ferroadas). *El Mosquito* circulou de 1863 a 1893, e é fonte de consulta de historiadores da história argentina.



“Grande rolo no Vaticano. Reclama-se com instância a alma do último papa”⁶, diz a legenda. Essa ilustração, publicada no *Zigue-Zigue*, mostra que Aragonez Faria chegara ao auge como artista gráfico.

Cândido Aragonez colaborou com menos regularidade em outros semanários, como o periódico franco-carioca *Ba-Ta-Clan*, *A Comédia Popular*, e o longevo *O Mequetrefe*. Criou, em 1874, *O Mephistopheles*, e na seqüência *O Ganganelli* (1875), *Diabrete* (1877) e *Zigue-Zigue* (1878).

Neste último ano, muda-se para Porto Alegre, onde trabalha como professor de artes em escolas e em seu ateliê. Ali, funda o semanário satírico *O Fígaro*. A passagem de Faria pelas terras gaúchas foi devidamente registrada por Athos Damasceno em seu *A Imprensa Caricata do Rio Grande do Sul no Século XIX*. Escreve ele, na página 62:

[...] um desenhista de pulso, um chargista autêntico, como até então não tivéramos nem teríamos mais tarde, viria a dar pouco depois, com seu periódico *O Fígaro*, singular realce à imprensa caricata do Rio Grande do Sul no século XIX. Sob todos os aspectos, foi essa folha o melhor semanário crítico e ilustrado da Província (DAMASCENO, 1962, p.62).

O pesquisador da caricatura no Rio Grande do Sul dá alguns detalhes de formato (as 8 páginas divididas em metade de tipografia (texto) e a outra metade em litografia, seguindo o modelo de Henrique Fleiuss). O preço da capa, a troca de impressores e, finalmente, o fechamento da publicação após “oito meses e pouco de circulação”.

6 Refere-se a Pio IX, um controvertido papa conservador, muito retratado por Angelo Agostini no período em que o imperador Pedro II passou pela Itália em sua viagem ao Egito. Pio IX, entre outras polêmicas, declarou o dogma da Imaculada Conceição, condenou o modernismo, declarou a infabilidade papal, condenou os maçons, e esteve envolvido com a questão religiosa (que resultou na condenação dos bispos de Olinda e Pará pela excomunhão de maçons, terminando presos). A questão religiosa é apontada como uma das causas da queda da monarquia no Brasil.

Damasceno resenha alguns números de *O Fígaro*, destacando a presença de três colaboradores habituais do periódico em sua um tanto curta existência na capital gaúcha, com informações sobre a sorte de Faria em se cercar de bons talentos, pois entre “seus carabineiros, três pelo menos foram sempre pontuais e úteis: Múcio Teixeira, Damasceno Vieira e Dionísio Monteiro” (Damasceno, 1962, p.67).



A recriação de *O Fígaro* em Porto Alegre . A partir de 26 de outubro de 1878, circularam 26 números.

Em 1879 passa uma temporada em Buenos Aires, durante o conturbado momento político vivido pelo país vizinho.⁷ Mesmo em um período tão confuso, Cândido Aragonéz Faria participa da criação de *La Cotorra*, periódico satírico lançado em 12 de outubro de 1879 (CAVALARO, 1996, p. 101) e colaborou ainda com o semanário humorístico *El Mosquito*.⁸

7 O governo de Julio Argentino Roca realizou a ocupação da região da Patagônia. Houve grande disputa entre grupos contrários capitaneados por Bartolomeu Mitre, Nicolás Avellaneda e Carlos Tejedor. Tratava-se de definir, 70 anos depois da independência, como organizar a Argentina, numa federação ou num sistema unitário. A liderança de Buenos Aires quase sempre estivera em xeque. O episódio ficou conhecido como a Revolução de 1880 e federalizou Buenos Aires, configurando o país de forma definitiva.

8 *El Mosquito*, descrito como “semanário independente, satírico, burlesco e de caricaturas” circulou pela primeira vez em 24 de maio de 1863. Nas mais de 1500 edições, até a última, em 1893, o jornal satirizou a classe política local. A publicação oferece um ponto de vista único sobre a formação do Estado-nação moderno na Argentina. O jornal, publicado aos domingos, era composto de quatro páginas, com as duas centrais dedicadas a litografias com caricaturas de eventos e personagens do momento. A capa e a contracapa destinavam-se a colunas de textos satíricos, em particular “Los picotones”, com comentários precisos e bem informados sobre os eventos da semana. Alguns historiadores reconhecem nas páginas de *El Mosquito* uma objetividade crítica, que o torna fonte para análise histórica do período. Entre 1875 e 1890, o francês Henri (Enrique) Stein foi o diretor-proprietário do *El Mosquito*, além de ser seu principal artista.

El Mosquito

PERIÓDICO SEMANAL, ILUSTRADO, SATÍRICO Y POLÍTICO DE BUENOS AIRES

INDICIA: DOMINGOS, excepto en años bisiestos.

SEDE SOCIAL: Calle de San Martín, 131.
CALLE DE SAN MARTÍN, 131.
CALLE DE SAN MARTÍN, 131.

En la edición de hoy se publica por primera vez el artículo...

El Mosquito es un periódico...

Redacción: Calle de San Martín, 131.

EL MOSQUITO

NUMERO 1000

CABO DE AÑO

LA REVOLUCION MITRADA

(O E F D)

El año termina con tanta tranquilidad...

San Pedro de Bariloche...

La conferencia...

San Martín...

El Mosquito...

El Mosquito...



BUENOS AIRES Domingo 11 de Enero de 1880 Año I. — Nro. 11

LA COTORRA

CONDICIONES

LA COTORRA da la paz a domicilio por 10 \$ mensuales adelantados a 8 pesos en la calle

Se da la Campaña por Trimestre adelantado a \$ 25 A las Provincias \$ 1,00

ADMINISTRACION y PUNTO CENTRAL de Suscripciones y Avisos (LIMÓN) FICHEL Calle Piedra 202

SECURSALES para la venta y SUSCRIPCIONES en todas las Librerías

SEMANARIO COMPLETO DE LOS DIARIOS DE BUENOS AIRES Y SUZ

PRIMERA EN AMERICA DEL SUR

GRAN NOVEDAD!

PRECIO 6\$

GRAN ALMANAQUE MOSQUITO

PARA 1880

PARA MAS DE BIEN CARICATURAS Y DIBUJOS, POR

H. STEIN

VENTA POR MAYOR

OFICINA DEL MOSQUITO

TUCUMAN 131. (ALTOS)

BUENOS AIRES

Precio en la campaña y provincias: 30 centavos fuertes oro.



"LA COTORRA" a la ESTUDIANTINA ESPAÑOLA como prueba de la simpatía que ha inspirado su noble tarea

La Cotorra foi publicação de breve duração: criada em outubro de 1879, encerrou em agosto de 1880, somando 43 edições. Foi uma experiência inovadora ao introduzir a cromolitografia, impressão a cores, que provocava alto impacto visual. A publicação proporcionou a intensa parceria entre Cândido e o artista gráfico argentino Carlos Clérice. No mesmo ano, os dois vão tentar a sorte em Paris. Para Faria, chegara a hora de alcançar o auge.



Com o aprofundamento da crise política, Cândido Faria muda-se para Paris, em 1880. Na França continuou ilustrando revistas como *La Caricature*, produziu centenas de desenhos para partituras de piano, mas é no desenho publicitário que se destaca, sobretudo na arte do cartaz ou “l’affiche”. Entre 1902 a 1911 Faria foi o principal criador de cartazes para a empresa cinematográfica Pathé. Ele era o homem certo no lugar e no momento em que a invenção do cinematógrafo acabava de ocorrer em 1895, pelas mãos dos irmãos Auguste e Louis Lumière⁹. Em 1902, Faria criou o primeiro cartaz de filme, para divulgar a produção do diretor Ferdinand Zecca (1864-1947), recém-contratado pela Pathé: *As Vítimas do Alcoolismo*. Foi o início da longa parceria de Cândido Aragonez e a produtora cinematográfica que conhece o auge nesse período, antes que com a Primeira Guerra Mundial e, logo depois, a Grande Depressão de 1929, faça o cinema migrar para os Estados Unidos.

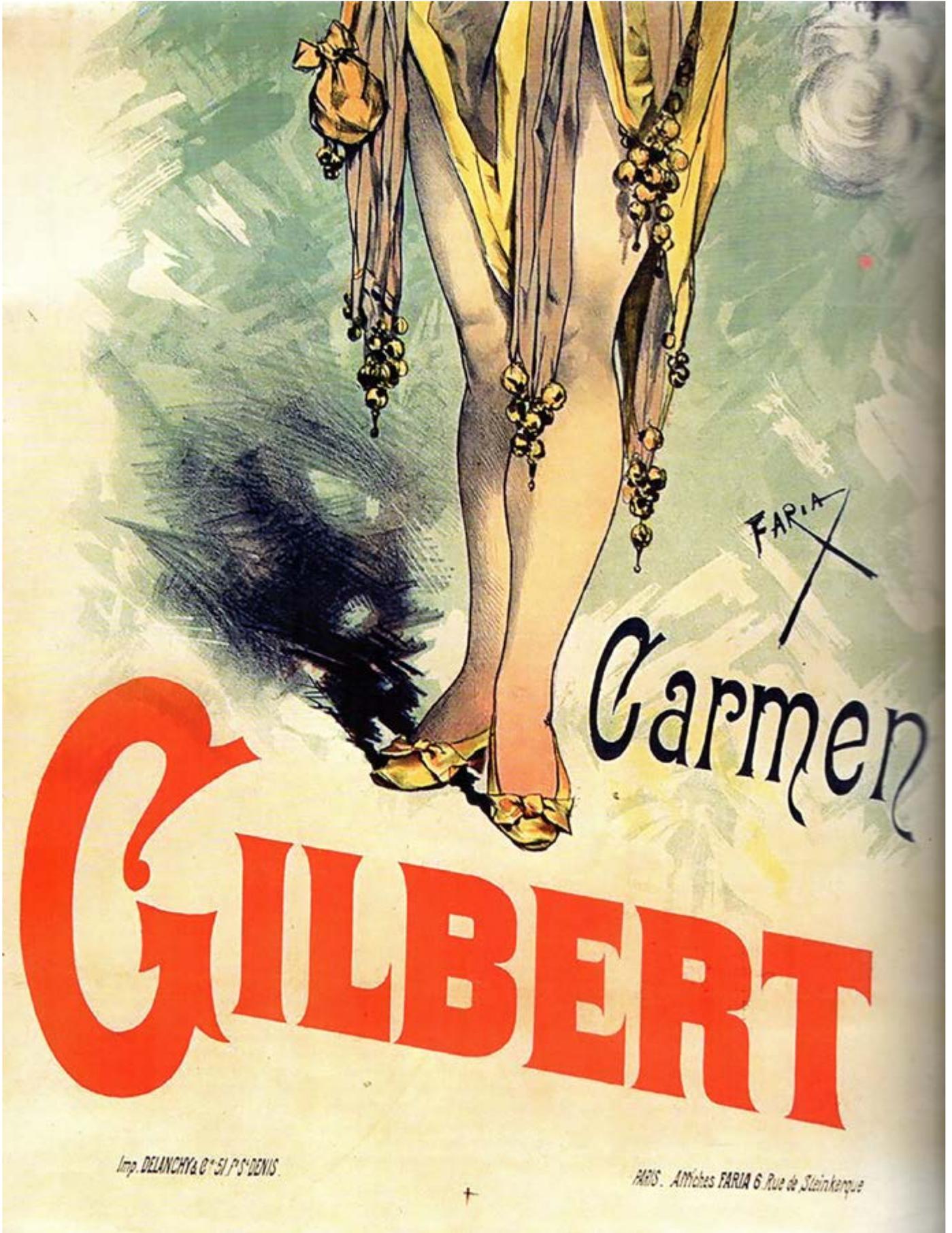
A *Enciclopédia Francesa de Cinema* reserva a Faria muitos elogios:

Graças à elegância e segurança de seu traço, Faria se sente tão confortável pintando interiores quanto cenas de rua. Ele capta expressões humanas, sejam as de pobres quanto de personalidades da alta sociedade. Dotado de uma força de trabalho incomum, ele produziu muito, aplicando seu estilo poderoso e refinado, em campos tão diferentes quanto filmes religiosos (*Vida e Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, de Ferdinand Zecca, 1907) quanto os inspirados em acontecimentos históricos (*A Conspiração sobre Henry III*, de Camille Mourlhon, 1911), as películas de comédia, as de fantasia... Seu estúdio no número 6 da Rue Steinkerque, em Montmartre, se transformou num celeiro de talentos, onde se formou, entre tantos outros, seu filho Jacques. Neste mesmo endereço morreu Cândido de Faria aos 62 anos. Estava executando um novo trabalho. Ele pode ser visitado no cemitério de Saint-Vincent de Montmartre (EFC: online).¹⁰

Faria presenciou a criação do cinematógrafo, invenção dos irmãos Lumière, e teria sido dele o primeiro cartaz de cinema, o pôster do filme *Les Victimes de l’Alcoolisme*, de Ferdinand Zecca, de 1902, uma produção da Pathé Films. Diversos cartazes promovendo eventos, hotéis e estações de esqui tornaram Faria muito popular na França – no início do ano 2000 a Embaixada do Brasil promoveu na Galeria Debret a mostra “Cândido de Faria (1849-1911), Un maître de l’affiche”. No folheto dessa exposição, escreveu o diplomata Marcos Azambuja: “Cândido acabaria por estabelecer-se em Paris em 1882, onde viria a se consagrar como ilustrador e realizador de cartazes até a sua morte, em 1911, sem jamais ter renunciado à nacionalidade brasileira”.

9 Louis e Auguste eram filhos do industrial Antoine Lumière, fotógrafo e fabricante de películas fotográficas, proprietário da Fábrica Lumière (Usine Lumière), instalada em Lyon. O cinematógrafo, máquina de filmar e projetar as imagens, foram inventado em 1892 por Léon Bouly, que perdeu o registro da patente, feito três anos depois pelos irmãos Lumière. Engenheiros, os irmãos foram documentaristas, enquanto o criador do cinema de ficção foi Georges Méliès.

10 Texto retirado da EFC (Enciclopédia Francesa de Cinema), acessado em 4 de abril de 2019; disponível em <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=29345>



Imp. DELANCHY & Co 51 P. S. DENIS

PARIS. Affiches FARIA 6 Rue de Steinkerque

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. **História da fotorreportagem no Brasil**. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2004.
- ARAÚJO, Germana G. **Cândido de Faria**, um ilustrador sergipano das artes aplicadas. São Cristóvão (SE): Editora da Universidade Federal de Sergipe, 2018.
- BARTHES, Roland. **La Torre Eiffel**, textos sobre la imagen. Barcelona: Paidós, 2001.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. História e imagem. Bauru: Edusc, 2004.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CATALÀ, Josep M. **El murmullo de las imágenes**. Imaginación, documental y silencio. San-tander: Shangrila, 2012.
- CAVALARO, Diana. **Revistas Argentinas del Siglo XIX**. Buenos Aires: AAER, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1996.
- COSTA, Carlos. **A revista no Brasil do século XIX**. A história da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro. São Paulo: FAPESP/Alameda, 2012.
- DAMASCENO, Athos. **Imprensa caricata do Rio Grande do Sul no século XIX**. Porto Alegre: Globo, 1962.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**. Introdução à bibliografia brasileira. A imagem gravada. São Paulo: Edusp, 1994.
- GAUDÊNCIO, Noberto Jr. **Um sergipano em Paris: a arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisiense**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015. Tese de doutorado.
- GONZAGA-DUQUE, L. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- LEMOS, Renato (Org.). **Uma história do Brasil através da caricatura: 1840-2001**. Rio de Janeiro: A & M Comércio de Livros, Edusf, 2001.
- LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil** (quatro volumes). Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- LUSTOSA, Isabel. **Imprensa, humor e caricatura**. A questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira**. Os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.
- MOREL, Marco & BARROS, Mariana Monteiro de. **Palavra, imagem e poder: surgimento da imprensa no Brasil no século XIX**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- SALDANHA DA GAMA, João de. Annaes da Bibliotheca Nacional, 1883-1844. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1885. http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_011_1883-1884.pdf, acessado em 20/4/2016.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- VAINFAS, Ronaldo (direção). **Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

WALTER BENJAMIN, O MÉTODO DA COMPREENSÃO E AS IMAGENS DIALÉTICAS¹

Cláudio Novaes Pinto Coelho²
Simonetta Percichetti³

Walter Benjamin foi um dos pensadores mais originais e importantes do século XX. Uma parte significativa da originalidade do seu pensamento pode ser atribuída à sua concepção sobre as imagens, de modo geral, e sobre a fotografia, em particular. Neste artigo, pretendemos desenvolver uma reflexão acerca da concepção benjaminiana das imagens dialéticas. O ponto de partida para esta reflexão será uma comparação entre o pensamento de Benjamin, sabidamente vinculado à concepção dialética do mundo, e o método da compreensão. Esta comparação tem por finalidade chamar atenção para as características específicas, inclusive no que diz respeito à chamada Escola de Frankfurt, da sua visão da dialética.

COMPREENSÃO E DIALÉTICA

Os principais autores da Escola de Frankfurt (Horkheimer, Adorno, Benjamin e Marcuse), de diferentes formas, e em momentos distintos da sua trajetória intelectual, mantiveram um diálogo com pensadores vinculados ao método da compreensão. Um dos diálogos mais importantes foi o que aconteceu com o pensamento de Max Weber, autor responsável pelo desenvolvimento do método da compreensão na sociologia. Weber (1991) postulava que o principal objetivo da sociologia seria a compreensão do sentido das ações sociais. Sendo que, para ele, o que torna uma ação social, é a presença da intersubjetividade, quando aquele que age leva em consideração as expectativas sobre o sentido do comportamento dos outros agentes.

No que diz respeito a Weber, o ponto principal do diálogo entre os frankfurtianos e o método da compreensão é o tema da tendência, no capitalismo, para o predomínio do que Weber (1991) caracteriza como sendo a ação racional com relação a fins. Neste tipo de ação social busca-se o meio mais racional para a obtenção de um determinado fim. Para o autor (1967), a ética protestante, com a sua moral ascética, que valorizava atividades economicamente produtivas, em detrimento de um comportamento direcionado a ações motivadas pelo prazer, como o consumo de bens, foi decisiva

1 Artigo originalmente publicado na Revista *Folios – Revista de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia*, em parceria com a Revista *Libero* em 2016.

2 Doutor em Sociologia pela USP. Atualmente desenvolve estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na PUC-SP. Docente do Programa de Mestrado da Faculdade Cásper Líbero e Coordenador do Grupo de Pesquisa - CNPq Comunicação e Sociedade do Espetáculo

3 Jornalista, Doutora em Psicologia (Psicologia Social) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001). Realizou estágio pós-doutoral em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes, USP (2017). É professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero e Coordenadora do Grupo e Pesquisa -CNPQ – Comunicação, Cultura e Visualidades.

para formação do capitalismo, ao incentivar o desenvolvimento de uma contabilidade racional votada para a quantificação das atividades produtivas, visando o máximo de retorno possível, pois o acúmulo de riqueza seria uma indicação de que o indivíduo era um escolhido por Deus. Com a consolidação do capitalismo, a busca do lucro torna-se autônoma diante das motivações religiosas, e a ação racional com relação a fins, marcada pelo cálculo racional, se generaliza, gerando, para Weber (1967), um processo de crescente burocratização da vida social.

Adorno e Horkheimer (1985) dialogam com o tema weberiano da disseminação do cálculo racional, chamando atenção para sua presença na produção cultural, que, com a consolidação do capitalismo, é transformada em mercadoria sob o controle de grandes conglomerados empresariais, que desenvolveram o que os autores denominaram como a indústria cultural. Todos os elementos envolvidos na confecção de um produto da indústria cultural são calculados, com o objetivo de se alcançar o máximo de lucro possível com a sua venda.

Mas, estamos diante de um diálogo crítico, pois para Adorno e Horkheimer, o predomínio do cálculo racional não se deve pura e simplesmente ao predomínio da ação racional com relação a fins, este precisa ser explicado. Para eles, a explicação reside na generalização do que foi definido por Marx (1975) como a forma-mercadoria, ou seja, a transformação dos produtos do trabalho humano em mercadoria, devendo ser levado em consideração o caráter fetichista que este processo assume.

Segundo Marx (1975), no capitalismo o valor de um produto aparece como um atributo inerente à mercadoria, e não como fruto do tempo socialmente necessário para a produção do objeto. Existe, assim, uma espécie de culto aos objetos: a relação com as mercadorias possui características fetichistas. De todos os autores da escola de Frankfurt, Benjamin é o que mais se dedicou a refletir sobre os elementos desta religiosidade “profana” que marca a vida cotidiana no capitalismo.

Uma motivação com características religiosas continua a existir no capitalismo, ao contrário do que afirmava Weber, mas não se trata mais de uma religiosidade vinculada a uma valorização da produtividade, mas sim de uma religiosidade vinculada ao consumo. Não por acaso, boa parte da originalidade de Benjamin como pensador está relacionada com suas pesquisas sobre a vida cotidiana nas grandes metrópoles capitalistas, transformadas em espaços onde as atividades vinculadas ao consumo assumem uma grande importância.

Hoje, são consideradas clássicas as pesquisas de Benjamin sobre o flâneur, e as relações indivíduo/cidade/consumo. A dialética, a presença simultânea de elementos contraditórios, que se determinam reciprocamente numa dinâmica transformadora, pode estar presente nestas relações, como na situação do flâneur, onde o envolvimento com a cidade e o consumo pode gerar, devido à possibilidade da sua saturação, um afastamento dos objetos do consumo imediatamente visíveis, com o indivíduo dirigindo-se para espaços ainda desconhecidos e sendo tomado por lembranças:

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes, e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. (...) Aquela embriaguez anamnésica em que vagueia o flâneur pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar, com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido (Benjamin, 1989, p.186).

BENJAMIN E HEIDEGGER

O interesse de Benjamin pela vida cotidiana como objeto de reflexão não pode ser dissociado do diálogo crítico com outro autor vinculado ao método compreensivo. Trata-se de Martin Heidegger, um dos autores mais polêmicos do século XX, devido à sua adesão ao nazismo.

Na sua principal obra, *Ser e tempo*, Heidegger se propõe a desenvolver uma analítica da nossa relação com os objetos que nos circundam na vida cotidiana. A principal característica desta relação é a preocupação com os objetos em termos da sua utilidade. Mas, segundo o autor (1986), é preciso ir

além da utilidade posicionando o objeto no mundo ao seu redor para que se descubra a sua significação. A contextualização espacial é um elemento fundamental para esta descoberta. Contextualização espacial significa, dentre outras possibilidades, a diferenciação entre o perto e o longe. Esta diferenciação traz consigo a temporalidade, a possibilidade de uma projeção para um espaço distante no tempo, passado ou futuro. O projetar-se no tempo é decisivo para a existência do eu.

Heidegger problematiza o entendimento meramente linear da temporalidade, como um simples encadeamento entre passado, presente e futuro. O ser-aí é abertura rumo ao futuro, para possibilidades deixadas abertas pelo passado e que são reinterpretadas no presente. Para Heidegger os acontecimentos históricos não são exteriores ao sujeito, sendo o presente o momento em que as decisões são tomadas, e a história é produzida: só o que não deixou de ser é histórico.

O diálogo crítico de Benjamin com Heidegger tem como ponto central o tema da historicidade. Segundo Caygill (1997, p.19), desde o início da sua trajetória como intelectual, ainda na década de 1910, Benjamin era um leitor crítico de Heidegger. Ambos entendem o presente como momento de decisão, de ação; mas enquanto em Heidegger (1986), o presente é o instante de busca da autenticidade, da descoberta do ser, na sua abertura para o futuro, em Benjamin (1985a) o presente é o momento de uma possível ruptura revolucionária com a tradição, mediante a emergência de um passado reprimido por ela. O passado reprimido é o da luta dos oprimidos pela sua libertação.

A DIALÉTICA DO OLHAR E A FOTOGRAFIA

A historicidade, para Benjamin é indissociável da existência das imagens dialéticas, marcadas pela articulação entre momentos distintos no tempo mediante a técnica da montagem. O que há de específico na concepção benjaminiana da dialética é a sua valorização do olhar, que decorre do entendimento de que o presente é o tempo da vivência, por intermédio das imagens do passado (da rememoração), da experiência dialética da temporalidade, da relação contraditória entre passado e presente. No presente deve ser mostrada a possibilidade da destruição da temporalidade vivida como continuidade:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo; entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (Benjamin, 1985a, p. 224).

Se a dialética do olhar, e sua capacidade de articulação entre passado e presente, é o principal aspecto da concepção de Benjamin da dialética, distinguindo-as das demais concepções, ela é a base para a construção de interpretações sobre os espaços urbanos, um dos principais temas de interesse deste pensador:

Por meio de Moscou se aprende a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou. Para quem regressa da Rússia, a cidade está como que recém-lavada. Não há sujeira, mas tampouco há neve. As ruas afiguram-se lhe na realidade tão inconsolavelmente limpas e varridas como em desenhos de Grosz. E também a naturalidade de seus tipos lhe é mais evidente. O que acontece com a imagem da cidade e das pessoas não é diferente do que com as condições espirituais: a nova ótica que destas se ganha é o produto mais incontestável de uma estada na Rússia. Não importa que ainda se conheça muito pouco da Rússia – o que se aprende é a observar e a julgar a Europa com o saber consciente do que se passa na Rússia (Benjamin, 1987, p.155).

O interesse pelas imagens, o flunar pelas cidades, a observação dos seus espaços, são aspectos

fundamentais do pensamento benjaminiano, e caracterizam a especificidade da sua concepção da dialética. E não é à toa, ou por acaso, que ele, um dos primeiros a se encantar com a fotografia, na sua tentativa de compreender o novo fenômeno, escreve o que, talvez, possa ser considerado o primeiro texto que pensa a imagem fotográfica de maneira filosófica, no seu ensaio, escrito em 1931, *Pequena História da Fotografia*.

O termo “pequena” não significa aqui uma depreciação da fotografia, mas sim sua recente invenção; afinal, em 1931, ela completava apenas 92 anos de existência. É nessa época também que a fotografia explode nas revistas ilustradas aproximando mundos e transformando definitivamente a maneira de ver. Refutada por muitos, inclusive pelo poeta Baudelaire, tão amado por Walter Benjamin, que em um discurso inflamado e crítico durante um salão de arte em 1859 chegou a proclamar que: “A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses novos adoradores do sol”. Uma crítica direta ao mau gosto burguês que se apodera das fotografias como forma de criar sua identidade. Mal saberia ele que em seguida passaria a ser um destes adoradores do sol.

Ao contrário do poeta, Walter Benjamin (1985b, p. 94) percebe a força e a importância do novo meio de produção de imagens, especialmente em comparação com a pintura: “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”. Meio de expressão ligado à modernidade, a fotografia torna-se fundamental para ajudar Benjamin a entender os espaços urbanos e a vida cotidiana. Ele passa a estudar e a tentar desvendar os mistérios que a fotografia lhe apresenta, entendendo que ela dá visibilidade aos invisíveis, que uma pessoa ou um lugar ao serem fotografados tornam-se importantes e merecedores de serem apreciados, possibilitando a compreensão de momentos e processos históricos. A fotografia como documento, como narradora, reveladora e olho de seu tempo:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço conscientemente trabalhado pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra esta atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela este inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (Benjamin, 1985b, p. 94).

A imagem entendida como índice histórico que nos narra determinada época, e que só pode ser vista e analisada a partir da compreensão do tempo em que ela foi realizada. Isso, sem dúvida, vai exigir do decodificador da imagem uma postura crítica para compreender uma imagem realizada em outro tempo. Não podemos analisar uma fotografia a partir do nosso conhecimento presente, mas com os olhos do passado. A contextualização do documento ou do ato documental da fotografia deve ser sempre feito à luz do contexto sócio-histórico. A imagem dialética. Um momento efêmero que se cristaliza, ou melhor, se perpetua no fragmento fotográfico.

Como afirma o pesquisador Boris Kossoy (2007, p. 52): “o fragmento fotográfico adquire significado quando se percebem as inúmeras teias que o enlaçam ao contexto histórico e à vida social em que se insere e ao mesmo tempo, documenta”. Ou seja, a imagem se torna presente toda vez que tentamos decodificá-la, perdendo seus limites temporais. Daí também sua dialética. Não podemos esquecer que a imagem é um instrumento pleno de ambiguidades, e que uma fotografia, por si só, não afirma e nem nega nada. Ela vive ou revive a partir da sua contextualização:

Instrumento ambíguo de conhecimento, ela exerce contínuo fascínio sobre os homens. Ao mesmo tempo em que tem preservado as referências e lembranças do indivíduo, documentando os feitos cotidianos do homem e das sociedades em suas múltiplas ações, fixando, enfim, a memória histórica, ela também se prestou – e se presta – aos mais interesseiros e

dirigidos usos ideológicos. O papel cultural das imagens é decisivo, assim como decisivas são as palavras. As imagens estão diretamente relacionadas ao universo das mentalidades e sua importância cultural e histórica reside nas intenções, usos e finalidades que permeiam sua produção e trajetória (Kossoy 2007, p. 31-32).

A questão da imagem dialética retorna em seu texto escrito quatro anos depois da *Pequena História da Fotografia*, mais precisamente no ensaio, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de 1935, no qual Walter Benjamin dialoga com as vanguardas artísticas, com a quebra dos cânones de representação, que foram sendo questionados e se transformaram a partir da virada do século XIX para o século XX. Ele constata a mudança perceptiva do mundo, não mais um olhar contemplativo de um “acidente natural”, mas um olhar consumista que, além de ver, precisa se apossar do objeto visto, e faz isso por meio da imagem: deixa-se de lado a percepção condicionada naturalmente, e passa-se para a percepção histórica:

Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido (Benjamin, 1985c, p. 168).

A DIMENSÃO POLÍTICA DAS IMAGENS DIALÉTICAS

Como podemos perceber, o que interessa a Walter Benjamin, que refletiu e escreveu sobre a fotografia durante mais ou menos 15 anos (de 1925 até sua morte em 1940), era o conflito entre a arte, entendida de maneira tradicional, e o novo meio de expressão, que traz consigo uma transformação da percepção. A fotografia introduziu a historicidade do fato a partir do momento não só da sua reprodutibilidade, que rompe com o caráter único do objeto, e com os seus limites de tempo e espaço, mas também por sua ligação com o referente registrado. E mais, que o sucesso da fotografia se deve em muito à ascensão da burguesia, e, portanto, o capitalismo encontra nela uma forma de se representar.

Daí seu interesse pela historicidade e pelo olhar crítico necessário ao se decodificar uma imagem. Ao contrário de seu amigo Baudelaire que, num primeiro momento, como já citado acima, tenta destruir o encantamento causado pelo surgimento da fotografia, Walter Benjamin (coleccionador apaixonado de cartões postais) se interessa por compreender sua função no mundo moderno, especialmente no que diz respeito ao seu uso científico e por parte da polícia. Mas, sua preocupação principal é com a função política da fotografia, com base numa assertividade positivista. Por isso, segundo Benjamin, é preciso estar atento ao que as imagens contam por meio de seus clichês, com a possibilidade de alterações históricas. Resumindo, ele se preocupa com a alteração da função social da representação: “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (Benjamin, 1985c, p. 171).

A dimensão política da reprodução de imagens é destacada por Benjamin, quando ele reflete sobre o cinema. A superação do olhar natural pelo olho mecânico das técnicas de reprodução permite um alargamento da percepção. Principalmente a percepção das massas pelas próprias massas. Para ele, “o filme é uma criação da coletividade” (Benjamin, 1985c, p.172). No cinema a reação à obra de arte é coletiva: “O decisivo, aqui, é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo desta reação” (Benjamin, 1985c, p.188).

Benjamin entende que a capacidade das massas enxergarem a si mesmas, principalmente nas imagens dos noticiários, só pode ser compreendida se levamos em consideração a contradição política entre aceitação/transformação da realidade. A aceitação da realidade capitalista significava, em 1935, na Europa, a aceitação do fascismo, e seus procedimentos de estetização da vida política, que celebram as guerras, ou seja, a própria autodestruição da humanidade. O fascismo surge, justamente, para tentar evitar que as massas, conscientes de si mesmas, transformem a realidade capitalista:

O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a de seus direitos. Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação a massa vê seu próprio rosto. (...) De modo geral, o aparelho apreende os movimentos das massas melhor que o olho humano. (...) Isso significa que os movimentos de massa e em primeira instância a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho. As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política. (...) Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes (Benjamin, 1985c, p.194-195).

Voltando ao seu primeiro texto sobre fotografia, *Pequena História da Fotografia*, lembramos que ele o encerrou fazendo referência a uma citação do fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) um dos expoentes da Bauhaus, que em 1929 afirmou: “o analfabeto do futuro não será quem não souber escrever, mas quem não souber fotografar” (Moholy-Nagy, apud Benjamin, 1985b, p. 107), mas o filósofo alemão completou:

Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? Tais são as questões pelas quais a distância de noventa anos. Que separa os homens de hoje do daguerreotipo, se descarrega em suas tensões históricas. E é à luz desta centelha que as primeiras fotografias, tão belas e inabordáveis, se destacam na escuridão que envolvem os dias em que viveram nossos avós (Benjamin, 1985b, p. 107).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985a, p.222-232.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b, p. 91-107.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade. In **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985c, p. 165-196.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas II**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- CAYGILL, H. Benjamin, Heidegger e a destruição da tradição. In Andrew Benjamin & Peter Osborne (Orgs.). **A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p.17-46, 1997.
- HEIDEGGER, M. **El ser y el tiempo**. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1986.
- KOSSOY, B. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, B. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- MARX, K. **O capital**. Livro 1 Vol.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Livraria Editora Pioneira, 1967.
- WEBER, M. **Economia e sociedade**. Vol.1. Brasília: Editora UnB, 1991.

WARBURG E A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS

José Geraldo de Oliveira¹

Encontrar una idea es juego;
expresarla, trabajo.
Hermann Usener

Numa manhã fria de 26 de outubro de 1929, Mary Warburg e Gertrud Bing ouviram uma voz em cascata, talvez por causa dos gritos desesperados e ameaçadores nos anos no inferno: *Mary!* Num breve “intervalo” morria Aby Moritz Warburg vítima de um ataque cardíaco aos 63 anos. Talvez neste relato há uma mentira piedosa para esconder a verdade daquele “horror”, transformado no “grito” de um “nome”, em contraste com a outra versão de um cadáver encontrado sozinho no chão por ambas mulheres.

Há um certo consenso que a biografia mais segura de Warburg é a de Ernst Gombrich, onde é perfilado como uma pessoa metódica e ordenada.² Quando era perguntado como se definia, respondia: “um homem pequeno com um bigode preto e que as vezes conta histórias em um dialeto local, 1 metro e 59 de altura”. No campo intelectual se autodenominava como um “psico-historiador”, um “sismógrafo da alma”, situado entre o Ocidente e o Oriente, entre o paganismo primitivo e o Renascimento católico (WARBURG, 2004). “Sou um historiador da imagem (*Bildhistoriker*), não um historiador da arte”, escreveu no seu diário de 1917. José Francisco Yvars (2011) o descreve como uma figura fugida do “abigarrado” espaço de planos e sobreposições geométricas do *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, que Picasso realizou em um momento mágico. Uma fotografia revela um homem em contida expressividade, marcada pelo decoro decimonônico, mostrando seu atento e distante olhar fixo. Uma referência auto-irônica: Warburg estende as mãos com um gesto de demanda – seu apelo expressivo estava intimamente ligado às necessidades financeiras da KBW [*Imagem 1*].

1 Doutor em Ciência da Comunicação na Universitat Autònoma de Barcelona sob a orientação do Prof. Josep Maria Català Domenech. Mestre em Comunicação na Contemporaneidade pela Faculdade Cásper Líbero com a pesquisa Grafitecidade e Visão Travelar: Comunicação Visual, Rebeldia e Transgressão (2012). Graduado em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Santo Amaro (2009).

2 Gombrich desempenhou um papel fundamental no descobrimento de uma obra que permanecia escondida detrás de uma instituição. Embora muito criticado por nem sempre entender o significado das propostas de Warburg e pela dificuldade em libertar-se dos modelos convencionais da historiografia da arte.



Paul Felix Max Fritz Warburg
 Sitzung des Kuratoriums
 des S.B.W.
 am 28. VIII. 29

Imagem 1. Warburg e seus irmãos Paul, Felix, Max e Fritz depois da primeira reunião oficial do conselho Biblioteca Warburg para as Ciências da Cultura – KBW. 28 de agosto de 1929.

Uma descrição contraditória deste homem complexo encontramos na sua “descida ao inferno”, com 52 anos, nas “noites de aniquilação” que o afastaram de sua biblioteca no final da Primeira Guerra Mundial com uma depressão melancólica que produziu a crise psíquica que o levou até uma clínica psiquiátrica da Universidade de Jena. Ali permaneceu de 1919 até 1921, quando é levado à Bellevue de Kreuzlinger, na Suíça.

Um demônio, um louco ou um gênio que “estabeleceu um verdadeiro culto às mariposas e borboletas que à noite entravam no seu quarto. Ele as chamam de animaizinhos com alma; ficava durante horas com elas” (BINSWANGER, 2007, p.93). Inclusive fazendo confissões íntimas: “imagina, pequena mariposa, em 18 de novembro de 1918 tinha tanto medo por minha família que peguei o meu revólver e quis matar a mim e a minha família porque vinha o bolchevismo” (WARBURG, 2007, p.93-94).

Por detrás da frágil aparência, Warburg era um “enfermo difícil e pretencioso, totalmente ego-cêntrico”, mas ao mesmo tempo interessante e “digno de toda ajuda” (BINSWANGER, 2007, p.65). Muito diferente do homem de voz “deteoriada e pouco clara” em “subida ao paraíso”, ainda sob o “efeito do ópio” e que proferiu, em 12 de abril de 1923, a conferência *O ritual da serpente*, em busca “da

cura divina”.³ “O grande aplauso deu ao paciente satisfação” (BINSWANGER, 2007, p.146). Período que esboçou um novo método, verdadeiramente sólido, de compreensão da história a partir do ponto de vista da psicologia da cultura, que poderia aportar uma nova visão do mundo. Para George Didi-Huberman, na conferência, “Warburg faz da ‘regressão’ uma ‘invenção’: retorna aos deslumbramentos do seu periplo no território Hopi para dar – através da loucura – as condições de uma renovação e uma profundização de toda sua investigação” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.332).

Um homem que, entre uma crise e outra, nunca deixou de colocar a história da arte em “movimento”, “a tal ponto que este pensamento abriu e multiplicou objetos de análises, modos de interpretação, exigência de métodos e desafios filosóficos” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.17). Warburg transformou a sua loucura em uma matriz metodológica que organizou a totalidade do seu trabalho de investigação.

LOUCURA, NINFAS E DEMÔNIOS

Nos diversos diagnósticos ou especulações de uma possível “loucura” do historiador alemão é possível perceber uma flagrante inadequação do diagnóstico e dos sintomas. Binswanger diagnosticou como “esquizofrenia severa”; Emil Kräpelin, como “passivo de um estado misto maníaco-depressivo” e o próprio Warburg, na sua “conferência de cura”, disse que o que apresentava eram confissões de um “esquizoide incurável”, e portanto a conferência deveria ser depositada nos arquivos da psiquiatria. “Impossível uma restitutio ad integrum em um homem de cinquenta e quatro anos” (BINSWANGER, 2007, p.58).

A enfermidade de Warburg é historicamente inserida no estilo de uma época, que por estas datas deveria ser nomeado como esquizofrênico (como antes poderia ter sido histórico). Em 1911, Bleuler Eugen publicou sua grande obra: *Dementia Praecox*, o grupo das esquizofrenias, em que cunhava o conceito de esquizofrenia para “delimitar um conjunto de transtornos mentais que Kraepelin, vinte anos antes, ainda catalogava dentro da categoria das demências precoces”. Bleuler apresentava assim “um novo enfoque da loucura, mudando o foco do diagnóstico, que passa da histeria à esquizofrenia” (CATALÃ, 2016, p.139).

Desta perspectiva, a esquizofrenia não seria mais o símbolo de um infeliz lapsus na vida intelectual de Warburg, mas parte constitutiva e germinal do seu pensamento, é o que defende Fabián Ludeña Romandini em *La Ascensión de Atlas* (2017). A enfermidade de Warburg era também histórica em outro sentido, que antes, na “era da magia e da imaginação”, este funcionamento mental não tinha porquê ser patológico: é o âmbito restrito da ciência moderna que expulsa do seu interior a imaginação e, portanto, pode “desequilibrar” quem não a aceita.

Em *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagens nos tempos de Lutero* (1920), podemos verificar a polaridade mais instigante investigada por Warburg, ou seja, aquela que pulsa entre a lógica e a magia, consequentemente a imaginação, inscrita no renascimento da antiguidade demoníaca.

Na época em que a lógica e a magia, os tropos e as metáforas – nas palavras de Jean Paul – “floresciam enxertadas no mesmo tronco” reflete uma realidade atemporal; na apresentação científico-cultural desta polaridade habitam valores epistemológicos até hoje desvalorizados que nos permitem agora uma crítica profunda de uma historiografia cujo conceito de evolução é meramente cronológico (WARBURG, 2005, p.447). Resta saber se as digressões de Warburg canalizaram sua doença através da heterodoxia ou se causou a doença. Certamente, ambos. Nesta perspectiva podemos crer que Warburg com seus demônios, ninfas e serpentes foi um marco de um período em que era possível utilizar a loucura, a imaginação e outras formas de pensamento não-neurotípico, como elemento estruturante de sistemas de pensamentos filosóficos.

3 O tratamento consistia em infinitas aplicações de ópio – reservadas à elite social da época – junto com descanso e intenso trabalho intelectual. O tratamento deveria transformar a “angústia do paciente em idéias”. O nome original da conferência é *Imagens da região dos índios Pueblo da Norte-America*. A ironia é que Warburg em uma carta explicando que o texto e rascunhos não fosse nunca publicado ou mostrado a ninguém.

Também podemos especular que o historiador converteu sua “locura” em uma “matriz metodológica” para organizar a totalidade do seu trabalho de investigação como o último expoente da antiga tradição metafísica, iniciada pela mania atribuída a Sócrates, para quem o exercício da filosofia estava unido a uma certa loucura.

Defensores do rigor científico de Warburg veem o seu ingresso na clínica como um hiato de sua produção intelectual, e não concordam com a suposta lucidez que pode aportar um desequilíbrio mental, mesmo que transitório. Binswanger escreve em 6 de setembro de 1934 para Max Warburg: “seu irmão pode mostrar transições muito interessantes de suas ideias científicas para simples ideias delirantes”, e acrescenta que “a época de sua enfermidade deve ser incluída na sua biografia (STIMILLI, 2007, p.31). É difícil precisar em que medida a enfermidade mental resultou benéfica para as posteriores investigações de Warburg, mas seguramente transitou por Bellevue, um “pensamento esquizofrênico” que o *Ritual da serpente* foi uma síntese paranoica e a inspiração que posteriormente se materializaria no Atlas.

Sem dúvida as ideias de Aby, na sua maioria extravagantes com relação ao parâmetro da história da arte, “vinham de uma mente ‘desequilibrada’, que lhe oferecia a possibilidade de ver o mundo de forma distinta” (CATALÀ, 2016, p.519). Tendo em conta a sua própria loucura, ele contempla “a historicidade a partir de um ponto fora do tempo”. O sujeito da locura não é o indivíduo que padece dela, mas o demônio que agencia sobre seu corpo (ROMANDINI, 2017, p.29). Didi-Huberman (2009, p.27) é mais enfático ao afirmar que não se pode separar um homem de seu *pathos* – de suas empatias, de suas patologias –, não separamos Nietzsche de sua locura, nem Warburg destas perdas de si que ele teve durante os quase cinco anos vividos entre os muros de um hospital psiquiátrico.

O FAMOSO DESCONHECIDO

Hoje se fala de um “renascimento” de Warburg para designar o interesse crescente por sua obra e a tentativa de legitimar o seu pensamento, mas ele ainda continua sendo uma zona obscura. Quem elege sua obra como território de investigação, intui que se moverá por um amplo conjunto de áreas de conhecimento, e em um espaço onde os abismos se anulam.

Como Sísifo, o criador de uma “ciência sem nome” (AGAMBEN, 1999), viveu condenado a buscar sem chegar a completar sua tarefa. Sua produção intelectual, que não é grande, ficou anos acessível somente em alemão, e outra parte em italiano. Warburg parece invadir diversas disciplinas contemporâneas como uma figura importante a que agora começam a lhe atribuir a honra de ter iniciado algumas revoluções epistêmicas e metodológicas no estudo das imagens e na História da Arte.

A valorização ou o descrédito de seus trabalhos, que o lançaram na obscuridade até os anos 1970, parecem responder, em grande medida, à empatia ou à rejeição aos efeitos de seu tratamento psiquiátrico, mas que o levou a formular “um saber-montagem”: o *Atlas Mnemosyne*, que renunciava as matrizes de inteligibilidade, rompendo proteções seculares. Warburg criava, com esse movimento, com essa nova “aparência” do saber-montagem, uma possibilidade de vertigem (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.21). Um “saber-montagem” que também é perceptível na sua “biblioteca de Babel”, fruto da aquisição de livros durante mais de quarenta anos com um rigoroso sistema de prioridades que respondia as demandas de suas investigações em curso.

Warburg dedicou toda a sua energia intelectual a solucionar um só problema: o legado da antiguidade na cultura europeia do Renascimento. “Para não correr o risco dos meus projetos se dispersarem ao infinito, mantive como eixo de minha investigação o tema da influência da antiguidade” (WARBURG, 2016, p.192), afirmou numa conferência em 1927.

Gertrud Bing, a colaboradora mais próxima de Aby, recorda que o seu trabalho era “uma blasfêmia à ciência” (BING, 1960). O próprio historiador costumava dizer que era um homem criado para criar uma linda recordação. Reflexo de sua trágica consciência de que não lhe era permitido viver em harmonia. Mas, de fato, estas palavras demonstram que ele tinha razão: Warburg se converteu numa figura quase mítica, inclusive com o risco de cair na armadilha da “canonização”.

Peter Krieger (2006) aponta que Warburg não deixou uma estrita metodologia de suas investigações sobre a imagem frente a uma metodologia, como a conhecemos do esquema tricotômico da iconologia proposta por Erwin Panofsky. Ao contrário, semeou inquietudes sobre os sentidos da imagem, e apontou um, entre muitos outros caminhos epistemológicos, para acercamos das construções visuais. Warburg se transformou em um destes nomes trágicos da vida acadêmica que sempre é citado com reverência, mas que não é lido realmente. Krieger ataca as publicações recentes que, baseadas na herança de Warburg, correm o perigo similar comparável com a recepção de Walter Benjamin, que também deixou um obra fragmentada com grande potencial de inspiração.

Warburg, assim como Benjamin, passou do esquecimento para um furor e uma adesão acadêmica que terminou banalizando e convertendo-os em uma vulgata didática, expostos nos mercados intelectuais e servindo como modelo para a investigação interdisciplinária, imposta pelas administrações acadêmicas. “O sujeito canonizado se transforma em objeto de culto” (KRIEGER, 2006, p.244), e acrescenta: “onde não há texto, governam os fantasmas” – e ele se refere diretamente à escassez e fragmentação de uma produção intelectual. Por sua vez, Eduardo Grüner, em um ensaio “proto-warburgiano”, pondera que Warburg e seus projetos, que em seu tempo representava um gesto disruptivo não só no território da História da Arte, não foi plenamente assimilado. É provável que isto nunca ocorra. A “história acadêmica, convencional, conservadora” – de uma pretensa homogeneidade linear que propõe a história da arte a partir de Giorgio Vasari – resiste em se deixar contaminar pelo que Carlo Severi (2001) chamou de uma “Antropologia conflitiva das imagens”, um campo de batalha em que “há violências, há fantasmas, há ‘retorno do reprimido’, há forças em lutas, há poder, dominação, resistências” (GRÜNER, 2017, p.7).

WARBURG E AS SOBREVIVÊNCIAS DAS IMAGENS

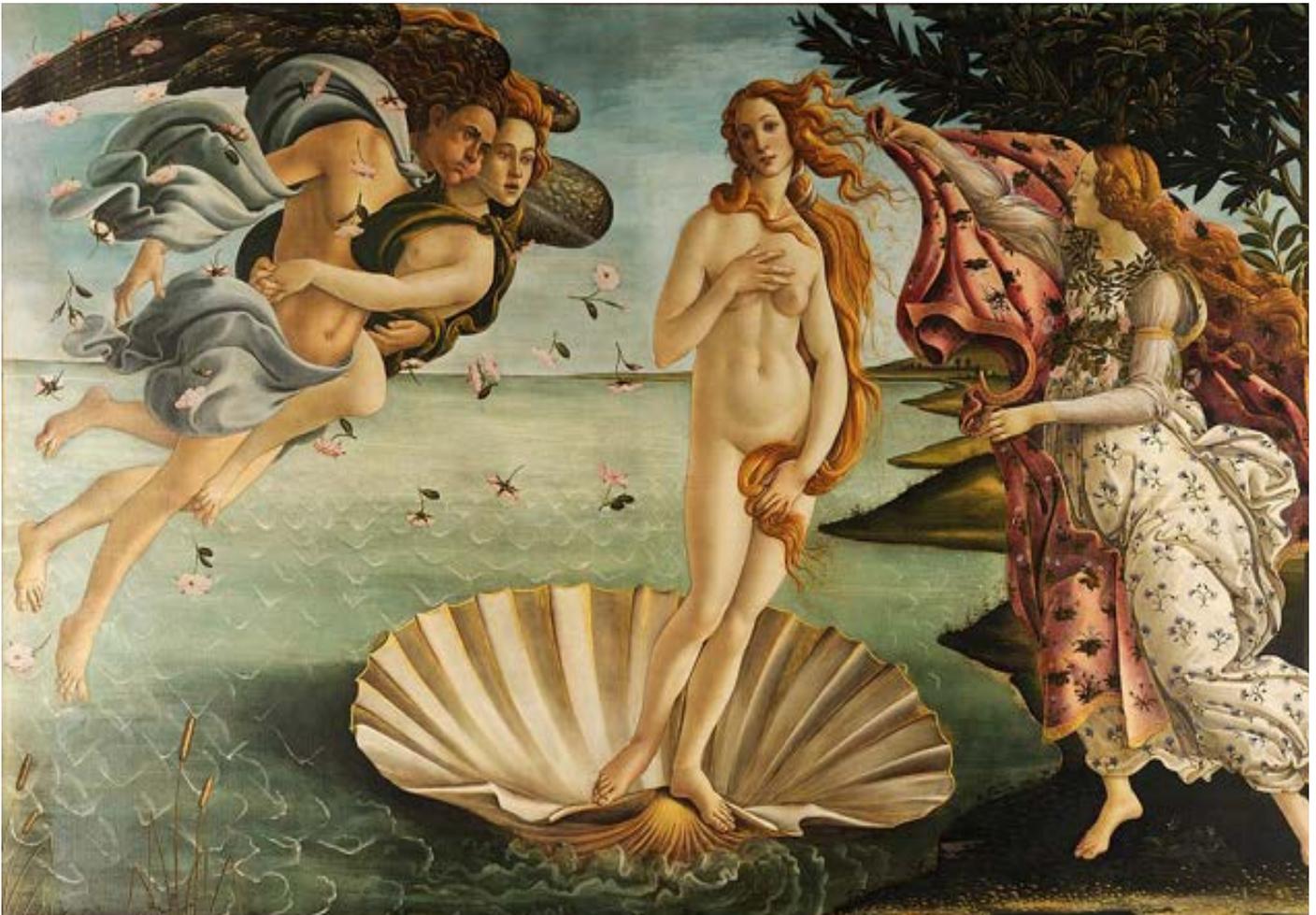


Imagem 2. Sandro Botticelli. *Nascimento de Vênus* [1484]. Florença, Galeria degli Uffizi.

O *Nascimento de Vênus* traduz a imago oficial do Renascimento e as formas acidentais em movimento. Sandro Botticelli representa a deusa recém-nascida sendo transportada pelos ventos até as margem do Chipre, onde Horas (deusa das estações) a recebe. O movimento ondulante dos cabelos de Vênus, os tecidos, os véus e demais ornamentos, respondem à necessidade e desejo do pintor em eternizar o momento como uma fotografia instantânea, da maneira mais fidedigna. Os ventos, que entrelaçam seu corpo amorosamente, são Céfiro (o vento do Oeste) e Aura (a brisa). As rosas que voam a sua volta são os tributos de Vênus, assim como a concha em que está apoiada, em um precário equilíbrio no meio aos ventos [Imagem 2].

Ao observar os detalhes da pintura, se veem “os motivos acessórios em movimento – bewegtes Beiwerk – reproduzidos com tal fidelidade que não só aparecem céfiros gordinhos” (Fanger, 2012, p.73), mas o manto e os cabelos da deusa Primavera que está à esquerda, vestida de flores, que se aproxima de Vênus com um belo manto vermelho para cobri-la. Apesar do estatismo da deusa no contexto plácido da cena, há um movimento tenso e violento. Estamos diante de uma elegância surpreendente, de uma beleza sem precedentes, de um equilíbrio preciso e da pureza angélica de uma perfeita composição renascentista, tanto do ponto de vista “geométrico” como do poético (GRÜNER, 2017, p.14).

Atento ao pêndulo conceitual entre a passividade do rosto de Vênus e a “desordenada agitação” de seus cabelos e da paisagem, Warburg apresenta em 1891 a tese *O Nascimento de Vênus e a Primavera, de Sandro Botticelli*. O jovem historiador, então com 25 anos, apresenta os esboços de uma nova história da arte ao estudar a gestualidade e o movimento das imagens, através de um “aparato conceitual” que chamou de *Pathosformel* – fórmula patética ou forma de pathos – cujas imagens iriam reaparecer no painel 39 de *Atlas* [Imagem 3].

Warburg propõe este conceito para a compreensão das formas estéticas aplicáveis ao estudo de qualquer imagem. *Pathosformel* alude às expressões universais das paixões humanas na arte. Segundo ele, certas formas de expressão corporal e símbolos culturais se perpetuam na memória visual coletiva como marcas numa trajetória através das gerações humanas. Em vários casos, a carga emotiva que os símbolos e as formas expressivas originais acumulam ao longo do tempo se restabelecem ao ser restituídas aos mesmos gestos e formas expressivas em imagens reutilizadas. Segundo Bing (citada por DIDI-HUBERMAN, 2009, p.14) “é a expressão visível de estados psíquicos que se encontram fossilizados nas imagens”. Salvatore Setis se refere a ela como condensação que plasma a sobrevivência da imagem em épocas posteriores. O conceito supõe uma noção de temporalidade nas imagens, composta por *clusters* – aglomerados – de instantes e durações, cuja sobrevivência posterior pressupõe uma memória inconsciente. Burucúa (2006) afirma que o conceito, nunca definido de maneira explícita, seria a noção de uma organização atemporal de significados, as formas e as emoções, que atravessam povos e civilizações.

O conceito de *Pathosformel* tem diversas interpretações, mas vamos nos deter na de Didi-Huberman, que o entende como uma imagem relacionada com a disciplina histórica e que “deveria ser pensada como ‘sintomologia do tempo’, capaz de interpretar conjuntamente as latências (processos plásticos) e as crises (processos plásticos)” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.147). As *Pathosformel* são cristalizações corporais da “dialética do monstro”. “Instantes-sintomas” da imagem antropomorfa, as fórmulas de pathos foram consideradas por Warburg a partir do ponto de vista dialético da rejeição (fórmulas plásticas de compromisso) e do ‘retorno do rejeitado’ (‘crise’, grau de tensão máxima) (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.260). No final da tese Warburg escreve,

Com isto damos por terminadas nossas digressões a propósito do *Nascimento de Vênus* de Botticelli. Em uma serie de obras relacionadas pelo objeto que tratam – no quadro de Botticelli, o poema de Poliziano, no romance arqueológico de Francesco Colonna, o desenho procedente do circulo de Botticelli e as descrições de obras de Filarete – se coloca em manifesto a inclinação, nascida do conhecimento que então tinha para recorrer as obras de arte da Antiguidade sempre que se tratava de encarnar a vida no seu movimento externo (WARBURG, 2005, p. 87).

Muitos outros elementos reaparecem nos seus projetos e textos: o pós-vida, ou a sobrevivência da antiguidade. As sobrevivências que desarmonizam a aparência é um fantasma, uma “figura vampíresca do morto vivo, do *Un-dead*, do Nosferatu cuja sombra espreita dentro mesmo do *Heimlich*, do familiar, confortável e acolhedor, do lar da beleza estetizada (GRÜNER, 2017, p.17).



Imagem 3. *Atlas Mnemosyne*. Painel 39. Botticelli. Estilo ideal 1º e 2º. Amor antigo. Palas como galhardete de torneio. Anjo de Vênus. Apolo e Dafne = transformação. Chifre de Aquelous. Londres. Warburg Institute Archive.

A HISTÓRIA CINEMÁTICA DE WARBURG

O *Atlas* sugere a aplicação dos conceitos warburguanos além do estudo das imagens do Renascimento florentino em favor de um diagnóstico atual da cultura visual. Desenvolvido por Warburg até sua morte, é a cunha central que une e que separa as exegeses warburguanas, entre aquelas que consideram este projeto um testemunho notável da cura terapêutica e as que pensam no *Atlas* como o testemunho final de um método seguido com afincos à espera de uma legítima continuação (RAMPLEY, 1997).

O que é o *Atlas*? O objetivo principal do *Atlas* era apresentar através de um repertório muito grande de imagens e poucas palavras o processo histórico da criação artística da primeira modernidade. Um empreendimento excêntrico de um conjunto de 79 painéis que apresenta uma heterogeneidade de reprodução fotográfica de obras de arte, manuscritos, fotografias de arquitetura, recortes de jornais, fotos feitas pelo próprio Aby. Cada painel compreende uma montagem de imagens a partir de um título.

Talvez agora tenhamos condições de compreender o *Atlas* como um “projeto de um esquizofrênico”, mas há outras facetas, duas pelo menos: uma que tem a ver com a fragmentação (a esquizofrenia); e a outra que está relacionada com a vontade de reunir os fragmentos aproximando assim o *Atlas* de um “projeto paranoico”. O seu pensamento inclina entre os dois polos: a fragmentação e a organização, onde as partes e o todo estão em constante fluência. O *Atlas* é uma tentativa de criar uma cosmogonia própria que parece pertencer à esquizofrenia. Contudo, também o paranoico busca dar sentido aos indícios, “Deus está nos detalhes”, foi o que fez Warburg ao construir um projeto de uma “história da imagem sem palavras”. Acredito que a diferença reside, entre outras coisas, em que o esquizofrênico está prisioneiro do seu “cosmos”, uma vez criado permanece ilhado nele, enquanto o paranoico explora continuamente, com sua lucidez perversa ou não, os indícios e os detalhes, o faz avançar constantemente: não se detém em um marco, mas o cria de forma sucessiva.

As imagens são operadoras de migrações. A imagem que Warburg amava é a imagem da possibilidade humana de transgredir o tempo e as fronteiras. Em efeito, quando trabalhamos com as imagens, estamos obrigados a trabalhar de forma interdisciplinar. O objetivo de Warburg foi colocar a história da arte em “movimento”, ou, em “movimentos”, segundo Didi-Huberman. Da mesma forma que suas ideias multiplicaram objetos de análises, como o de Philippe-Alain Michaud, quem aprofundou sobre a qualidade cinematográfica em *Aby Warburg y la imagen en movimiento* (2017), demonstrando que o pensamento de Aby abre a história da arte à observação dos corpos em movimento no momento em que as primeiras imagens capazes de representá-lo se tornaram difusas.

Segundo Michaud, ainda que nada no *Atlas* dependa da técnica do filme, no entanto, ele defende que o *Atlas* é um dispositivo cinematográfico, a maneira de montagem ou *collage* e como instrumento visual de evocação e transmigração, o conjunto de imagens colocadas sobre os painéis deveriam sugerir potentes conexões dinâmicas.

Warburg inova quando dispõe as imagens sobre os painéis negros com a intenção de ativar as potências dinâmicas e latentes das imagens, enquanto permaneciam isoladas uma das outras. Neste sentido, a montagem é um mecanismo privilegiado de concentração de potências do pensamento.

Para realizar esta ativação, Aby se inspirou no conceito do biólogo Richard Semon, que investigou a memória e defendia a herança de caráter adquirido e sua aplicação na evolução cultural. Warburg se detém no conceito “engrama”, que aparece em *A memória como princípio constitutivo do devir orgânico*, publicado em 1904, em que Semon define a memória como a função encarregada de preservar e transmitir a energia no tempo e permitir que ela reconduza a um fato do passado: todo evento que afeta o ser vivo deixa um rastro na memória.

Assim é que as imagens do Mnemosyne são “engramas” de uma experiência emotiva, efetivos “patrimônios hereditários” da memória, escreve Warburg na introdução ao *Atlas*, capaz de fazer ressurgir uma experiência do passado em uma configuração espacial. Como os “engramas” de Semon, as imagens de *Mnemosyne* enquanto as reproduções fotográficas, podem ser entendidas como “fotogramas”.

Estamos diante de um dispositivo esquizo-paranoico, como o cinema, que permite pensar no fenômeno da revelação da dimensão documental da imagem por meio do processo de reprodução fotomecânica que tem na fragmentação os “sintomas” da esquizofrenia; e paranoico, quanto é projetado por seu criador como síntese que propunha ativar os efeitos latentes das imagens a partir de organizar confrontações sobre o fundo negro, usados como meio condutor. Aby pensava a imagem como uma “estrutura cinemática” em que a problemática do movimento e os efeitos através da montagem se tornavam evidentes a partir do “espaço-hiato”.

O *Atlas* é um dispositivo concreto de um pensamento que nunca se esgota. O “ler o nunca escrito” demanda uma prática de uma leitura sempre renovada: a prática de uma incessante “releitura do mundo”, afim de perceber as relações íntimas e secretas entre as coisas. Didi-Huberman pergunta: “O *Atlas* não é este campo operatório capaz de colocar em prática a nível epistêmico, estético, inclusive político, ‘uma espécie de desafio às vezes mítico e real do espaço em que vivemos’, ou seja, o espaço para ‘a maior reserva de imaginação?’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.52).

Warburg definiu isso como uma “ciência das imagens” e chamou a atenção sobre o fato de que a imagem é um processo: “Ciência das imagens”. Uma ciência da imagem: I) A imagem no momento; II) A imagem da recordação/a imagem do futuro”(WARBURG, *apud* Rubi, 2012, p.135-136).

Isto possibilita examinar a imagem e sua esfera de ação a partir de uma perspectiva antropológica, que em princípio concebe ao corpo mesmo do homem como meio expressivo com que se produz iconicidade.

A imagem se manifesta como gesto corporal, entendido este como impulso-movimento desde afora (a *Urwort* como núcleo expressivo, mas em termos visuais, é dizer a *Urform*) gerado em resposta à excitação provocada pelo estímulo exterior. E é aqui onde Warburg identifica a dinâmica de toda condição, quer dizer do *Pathos*, ao que, por sua expressão icônica complexa (sequência de movimento corporal), denomina fórmula *pathos* (RUBI, 2012, p.136).

O *Atlas* propõe ser uma estrutura que se abre à interpretação fecunda e geradora de um novo espaço crítico, susceptível de abrir-se à construção de sua identidade no presente, basta lembrar que “os diferentes avatares do pensamento visual contemporâneo estão marcados por lógicas associativas, que, na sua forma mais primitiva, se materializam nos frisos de imagens automatizadas que geram qualquer motor de busca na internet (PINTOR, 2017, p.158). Os sinais iconográficos das imagens se movem através de suas transformações e conquistam novos significados. A percepção das imagens se abre a uma temporalidade inédita, mais dinâmica, pelo modo como o receptor se vê afetado pelo conteúdo gramático da imagem. A busca de signos e o ato de acompanhar sua transformação, só pode captar-se por uma outra forma de conhecimento que garanta uma transversalidade ao pensamento: através da imaginação que aceita o múltiplo e o reconduz sem cessar a descobrir novas “relações íntimas e secretas” de novas “coincidências e analogias” que sejam inesgotáveis.

Mnemosyne é mais que uma orquestração, mais ou menos estruturada, dos objetivos que guiaram as investigações de Warburg durante esta época. Ele a definiu uma vez, de forma enigmática, como “uma história de fantasmas para pessoas verdadeiramente adultas” (AGAMBEN, 2007, p.172).

Tanto em Warburg, como em Benjamin, encontramos a rejeição de um relato linear da história e os seus trabalhos consistem justamente em criar conexões por efêmeras que sejam através de: colecionar, observar, arquivar e combinar elementos aparentemente sem conexão. Isso é importante quando nos encontramos na era das “diversidades de paradigmas”, que é a condição de um novo conhecimento. Isto nos empurra à capacidade de gerar “outras” formas de articular o conhecimento, reconhecendo as modificações que as novas tecnologias estão produzindo tanto quantitativamente como qualitativamente em nossa capacidade de pensar e de constituirmos como sujeitos.

A originalidade do pensamento de Aby Warburg, seu *Atlas*, sua biblioteca é a criação de uma arquitetura visual do conhecimento. São propostas que contêm uma tensão hipertextual/hipervisual e que despertam formas que estavam adormecidas e sufocadas pelo peso da racionalidade. “Deus está nos detalhes”, o leitmotiv warburgiano, é uma pequena coisa, eventualmente minúscula, mas que sendo bem analisada pode ser o “cristal” de todo um conjunto. É uma prática do olhar – uma ampliação da visão e uma extensão do nosso intelecto – uma vez que as imagens fazem parte de uma amostra antropológica, se faz necessário mudar o ponto de vista para um olhar que tenha um valor heurístico, em outras palavras, um valor de conhecimento.

Warburg, quando volta o seu olhar minucioso aos “espaços configurados” entre as direções do sopro do vento de Botticelli ou as ocultas sinuosidades “serpenteantes” do *Ritual da serpente do povo Hopi do Arizona*, ou para o *Atlas* nos empurra “pulsionalmente” a uma inquietante trajetória da iconologia que sobrevive e ganha vida a partir de um “pensamento de conflitos” que se efetiva em um “espaço-hiato” em que as temporalidades histórico-culturais entram em conflito e os opostos se unificam em “constelações tensas”, utilizando um termo caro a Benjamin, as diacronias lineares se diacronias se fazem sincronias conflitivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. **La potencia del pensamiento**. Barcelona: Anagrama, 2008.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Minas Gerais, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial, 2009.
- BINSWANGER, L. **La curación infinita**. Historia clínica de Aby Warburg. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- BURUCÚA, J. E.. **Historia, arte, cultura**. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: FCE, 2003.
- CATALÀ, J. M. **La gran espiral**. Capitalismo y paranoia. Bellaterra: Servei de Publicacions, 2016.
- _____. **Viaje al centro de las Imágenes**. Cantabria: Shangrila, 2017.
- DA COSTA, N. F. “Warburg e a fotografia contemporânea”. In: **Qual o tempo e o movimento de uma elipse?** Lisboa: Universidade Católica Editora, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1998). “O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)”. In: en MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. **La invención de la histeria**. Charcot y la incografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Cátedra, 2007.
- _____. **La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Madrid: Abada, 2009.
- _____. **Atlas**. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010.
- _____. **Remontajes del tempo padecido**. El ojo de la história 2. Bueno Aires: Biblos-Universidad del Cine, 2015.
- FANGER, E. P. **Desplazamientos de la imagen**. México: Siglo XXI, 2012.
- GOMBRICH, E. **Aby Warburg**. Una biografía intelectual. Madrid: Alianza Forma, 1992.
- _____. “Los significados de las obras de arte. Objetivos y límites de la iconología”. In: GOMBRICH, E. **Gombrich esencial**. Barcelona: Phaidon, 2010.
- GRÜNER, E. **La antropología del arte**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2017.
- JOHNSON, C.D. **Memory, Metaphor, and Aby Warburg’s Atlas of Images** (Signale: Modern German Letters, Cultures, and Thought). Cornell University Press, 2012.
- KONSTANTOPOULOU, D. **Arquitectura del Atlas Mnemosyne**. Barcelona: Mudito & Co, 2018.
- KRIEGE, P. “Las posibilidades abiertas de de Aby Warburg”. In: ENRÍQUES, L (ed.) (In)**Disciplinas: estética y Historia del Arte en el cruce de los discursos**. México: Universidad Autónoma de México – Instituto de Investigación Estéticas, 1999, p. 261- 281.
- _____. “El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro Schlangenritual. Reisebericht”. **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, v. XXVIII, n. 88, 2006, p. 239-250. Disponible em http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762006000100009
- MICHAUD, P. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. **Aby Warburg y la imagen en movimiento**. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, libros UNA, 2017.
- PASQUALI, G (1930). “A tribute to Aby Warburg”. **Engrama**. N. 114, Marzo 2014. Disponible em http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1518
- PINTOR IRANZO, I. “Formas del Atlas y el ensayo visual a partir de Aby Warburg: el montaje, la emoción y el gesto”. Barcelona, Research, Art, Creation, 5(2), 2017, p. 156-188. doi: 10.17583/brac.2017.2684
- RAMPLEY, M. “From symbol to allegory: Aby Warburg’s theory of art”. **The Art Bulletin**, V. 79, N. 1. (Mar, 1997), p. 41-55. Disponible em <http://links.jstor.org/sici?sici=00043079%28199703%2979%3A1%3C41%3AFSTAAW%3E2.0.CO%3B2-U>

- ROMANDINI, F. L. **La ascensión de Atlas**. Glosas sobre Aby Warburg. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2017.
- RUBÍ, L. B. **Aby Warburg**. El Atlas de imágenes Mnemosine. Un viaje a las fuentes. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- SETTIS, S. **Warburg Continuatus**. Descripción de una biblioteca. Madrid: Coup de Dés, 2010.
- STIMILLI, D. “la tintura de Warburg”. In: BINSAWANGER, L. **La curación infinita**: historia clínica de Aby Warburg. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 33-35.
- YVARS, J. F. **Imágenes crifradas**. La biblioteca imagética de Aby Warburg. Barcelona: Elba, 2010.
- WARBURG, A. (1923). “Recuerdos de un viaje al país pueblo en Norteamérica. Notas inéditas para la conferencias de Kreuzlingen sobre ‘el ritual de la serpiente’”. In: MICHAUD, P. **Aby Warburg y la imagen en movimiento**. Buenos Aires, Una, 2017.
- _____. **El renacimiento del paganismo**. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza, 2005.
- _____. “Cartas y fragmentos autobiográficos”. In: BINSAWANGER, L. **La curación infinita**. historia clínica de Aby Warburg. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- _____. **El ritual de la serpiente**. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- _____. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010.
- _____. **Histórias de fantasmas para gente grande, escritos, esboços e conferências**, São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- WARBURG, A. y BING, G. **Diario Romano**. Madrid: Siruela, 2016.

As Imagens filosóficas de Vilém Flusser

Bárbara Fcamidu¹

Imagens são mediações entre homem e mundo.
Vilém Flusser

INTRODUÇÃO

Neste artigo será realizada a apresentação dos principais conceitos acerca de imagem e comunicação desenvolvidos por Vilém Flusser (1920-1991), além da relação do ser humano com as imagens, a partir de sua própria perspectiva. Como filósofo, Flusser retrata as imagens como a representação do mundo: “Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e tempo.” (FLUSSER, 2011, p.15). Ademais, sua experiência profissional e pessoal tem impacto em sua obra produzida no campo da filosofia. Como aluno de filosofia que deixou seu país natal, Tchecoslováquia, para fugir do regime nazista, Flusser encontra no Brasil uma realidade que permitiu o amadurecimento de suas ideias, assim com o aprofundamento teórico e prático na filosofia. É no trabalho que exercia junto com seu sogro, pai de Edith Barth, em um negócio de reparos de peças para equipamentos televisivos, que o autor tem a oportunidade ideal de repensar o mundo de modo que o vimos, e como leitor assíduo, tem a chance de conhecer os conceitos e os pensadores que irão influenciar na sua jornada. Neste trabalho serão apresentados três das principais obras do autor, as obras são: *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, *O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade* e *O mundo modificado: por uma filosofia do design e comunicação*.

HISTÓRIA DE FLUSSER

Com intuito de se aproximar da obra, é pertinente conhecer o caminho percorrido por Vilém Flusser, pois torna mais nítida a percepção da criação de seus conceitos. Expor a obra de Vilém Flusser sem retratar sua trajetória pessoal torna o processo de desenvolvimento da obra redundante. Sua caminhada tem uma ligação tão forte com seu trabalho, que em determinado ponto fica muito difícil separar os dois acontecimentos.

Vilém, nascido em Praga, em 12 de maio de 1920, de origem judia, ingressa no curso de filosofia na Unversidade Karlov aos 17 anos. Mas não conclui a graduação, pois precisa fugir do regime nazista em 1939. Ele vem com sua namorada Edith Barth para o Brasil.

O autor de 20 obras, também escreveu uma autobiografia intitulada como *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*, que facilita a interpretação do momento de vida de acordo com sua perspectiva. De acordo com *Estado de S. Paulo*, onde Flusser também foi colaborador, estima-se que há 40 mil páginas produzidas pelo autor, somando seus livros, aulas e artigos.

¹ Mestranda em Comunicação na Faculdade Casper Libero, Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal do Pampa - Unipampa.

Como autodidata, Flusser desenvolvia seu pensamento filosófico ao estudar sozinho com livros emprestados. É por esse motivo que um novo idioma e cultura em um país em que nunca esteve antes, não foram empecilho para a construção e evolução de sua propensão acadêmica. O aprendizado e curiosidade por novos temas também acompanharam sua jornada acadêmica, como linguagem, imagem e comunicação. Seus ensaios são de extrema importância na reflexão dos respectivos temas.

Durante cerca de 15 anos, Flusser trabalhou em firmas comerciais e industriais do sogro, se dedicando aos negócios durante o dia e à filosofia a noite, até, pelos meados dos anos 50, quando resolveu abandonar essa atividade prática, e dedicar-se inteiramente à vida intelectual. Graças ao seu excepcional desempenho intelectual foi convidado a participar no círculo do Instituto Brasileiro de Filosofia (IBF), onde passou a participar nas reuniões de seus membros e assistir às aulas, dentre as quais o curso de Lógica Simbólica ministrada pelo prof. Leônidas Hegenberg (HANKE, 2003, p.1).

Sua carreira não tem início na produção de seu primeiro livro, mas sim na escolha pelo curso de filosofia na Universidade Karlov, mesmo sem ter conseguido concluir sua faculdade, a decisão vai guiar toda a direção de seu trabalho.

Seu primeiro livro escrito foi *A História do Diabo*, uma paródia dos textos bíblicos. No entanto, Flusser não conseguiu publicar de imediato, então a primeira obra publicada foi *Língua e Realidade*, em 1963 foi pela editora Herder e em 2004 pela Annablume, foi dedicada ao tema linguagem. A obra está dividida em um prólogo, quatro partes e uma conclusão. O trabalho se compromete a explicar o sentido teórico da linguagem: “a língua é a realidade; a língua forma a realidade; a língua cria realidade e a língua propaga a realidade” (MENEZES, 2010, p.34).

SOBRE AS OBRAS

Vamos explicitar as três obras de Flusser que conversam com a temática imagem, *Filosofia da caixa preta* (1983), *O universo das imagens técnicas* (1985) e *Mundo Codificado* (1973).

Uma curiosidade sobre Flusser é que ele era fluente em cinco línguas: alemão, inglês, checo, francês e português, por isso, sua produção era realizada por ele nestes cinco idiomas, sem precisar de um tradutor. Outra característica de sua obra é a não linearidade, os temas são abordados sem compromisso em “seguir o trajeto linear de leitura, por esta razão, ler Flusser pode parecer confuso em um primeiro momento, mas a linguagem e a forma como o autor expõe os conceitos é de forma clara e abrangente.

CAIXA PRETA

O livro, publicado em 1983, com título original *Für eine Philosophie der Fotografie*, foi traduzida em 15 países, e em português, a tradução foi do próprio autor. De forma geral, retrata o mundo das imagens, por mais que Flusser use a palavra “fotografia”, trata as imagens de forma geral. E neste trabalho focaremos a abordagem das imagens na perspectiva do campo de estudo da comunicação.

O prefácio à edição brasileira foi escrita pelo próprio autor em 1986, e nele, Flusser informa que a pretensão do ensaio é contribuir para um diálogo filosófico sobre o aparelho em função do qual vive a atualidade (FLUSSER, 2011, p.8).

A obra é dividida em nove capítulos, A imagem, A imagem técnica, O aparelho, O gesto de fotografar, A fotografia, A distribuição da fotografia, A recepção da fotografia, O universo fotográfico e A urgência de uma filosofia da fotografia. Na edição de 2011 da editora Annablume, acompanha um glossário com as palavras-conceito mais utilizados na obra, intitulado *Glossário para uma futura filosofia da fotografia*, com o intuito de auxiliar o leitor.

Partindo do título, para entender o conceito de “caixa preta” é importante lembrar que o livro foi escrito na década de 80, portanto, a tecnologia não estava tão desenvolvida como conhecemos hoje.

Há artifícios apresentados no livro, que podem parecer atuais, e se encaixar no nosso dia a dia, porém, é imprescindível ter em mente que eles foram pensados há décadas atrás.

Apesar de Filosofia da Caixa Preta ter, no Brasil, o subtítulo Ensaios para uma futura filosofia da fotografia, a palavra ‘fotografia’ deve ser lida como metonímia, isto é, como uma palavra para designar o universo de imagens mediadas por tecnologia. O autor usa a palavra fotografia como pretexto para compreender o funcionamento das sociedades pós-históricas que trabalham menos com textos e mais com imagens (MENEZES, 2010, p.23).

Para explicitar como é o processo da produção de imagens, o autor inicia com apanhado histórico e como nosso corpo age em primeira instância como instrumento para a realização de tarefas, e todos objetos que utilizamos com o decorrer da história é uma extensão das atividades que exercemos com o nosso próprio corpo. Como a câmera fotográfica, que é uma extensão dos nossos olhos.

Os conceitos implícitos permitem ampliar a definição da fotografia da seguinte maneira: imagem produzida e distribuída automaticamente no decorrer de um jogo programado, que se dá ao acaso e que se torna necessidade, cuja informação simbólica, em sua superfície, programa o receptor para um comportamento mágico (FLUSSER, 2011, p.95).

E mesmo que a produção de imagens esteja acoplada ao desenvolvimento do ser humano, desde os desenhos nas cavernas até a fotografia, para o autor, é importante refletir os parâmetros do objetivo do ser ao produzir uma imagem, sua filosofia, sua importância, assim como sua reprodução.

Os conceitos imagem, aparelho, programa, informação, considerados mais de perto, revelam o chão comum do qual brotam. Chão da circularidade. Imagens são superfícies sobre as quais circula o olhar. Aparelhos são brinquedos que funcionam com movimentos eternamente repetidos. Programas são sistemas que recombina constantemente os mesmos elementos. Informação é epíclon negativamente entrópico que deverá voltar à entropia da qual surgiu (FLUSSER, 2011, p.96).

As imagens produzidas por aparelhos, ou Caixa Preta, pois seu usuário não sabe como a imagem é formada no interior da máquina, muitas vezes o usuário não sabe ao certo o que e como fez a imagem, mas a facilidade do processo facilita cada vez mais a produção de imagem.

O UNIVERSO DAS IMAGENS TÉCNICAS

Com o livro, o objetivo de Flusser é refletir como seria a relação do ser humano com as imagens no futuro. No prefácio escrito para a edição alemã de 1985, ele diz: “A intensão do ensaio que se segue é captar esta disposição vital irreal, que começou a se condensar em imagens técnicas: a disposição vital da “sociedade puramente informacional” (FLUSSER, 2008, p. 9). A obra tem 17 capítulos: Advertência, Abstrair, Concretizar, Tatear, Imaginar, Apontar, Circular, Dispersar, Programar, Dialogar, Brincar, Criar, Preparar, Decidir, Dominar, Encolher e Música de Câmera.

O objetivo do ensaio é dar continuidade ao trabalho anterior, filosofias da Caixa Preta, ele explica que não é só a fotografia que faz parte das imagens técnicas, mas também, vídeos, a imagem da TV, e hoje podemos acrescentar que as imagens que produzimos e consumimos através do *smartphone*.

De acordo com o autor, fotografias, filmes, imagens de TV, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhando por textos lineares. Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas (FLUSSER, 2008, p.10). Essa linha de raciocínio vai ser retratada mais tarde, em 1973, na coletânea de ensaios intitulada: *O mundo codificado*.

Nesta obra o autor reitera que as imagens tradicionais são produzidas sem aparelho, como por exemplo: a pintura, enquanto as imagens técnicas são realizadas através de equipamentos, por isso, são construídas com pontos. “As novas imagens não ocupam o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais, porque são fenômenos sem paralelo no passado” (FLUSSER, 2008, p. 12).

Em todas as imagens técnicas observamos que são pontos computados. A fim de vermos isto, é preciso observarmos tais imagens. Sob olhar superficial, as imagens técnicas, se diluem.

As imagens técnicas, ao contrário das chaves, exigem que deliberemos determinada distância quanto a elas, exigem “superficialidade”. Exemplo: nos cinemas anteriores à atual “perfeição das imagens”, os espectadores preferiam as poltronas mais afastadas da tela (FLUSSER, 2008, p.47).

Neste contexto, Vilém aborda a relação entre distância e imagem para a concepção do consumo de seu receptor; para o autor, de determinada distância, as imagens técnicas são cenas, e de certo ponto elas são vistas como superfícies significativas e sob “leitura próxima” (*close reading*) revelam sinônimos de partículas. Ou seja, as imagens produzidas através de aparelhos deixam uma “espécie” de assinatura, que mostra que não foram realizadas unicamente pelo ser humano.

O MUNDO CODIFICADO

Nesta obra, Flusser escreve sobre o universo além dos conceitos e significados do mundo das imagens. A obra foi publicada no Brasil apenas em 2007, mas foi escrita pelo autor enquanto ele estava Europa, em 1973, um ano após seu retorno definitivo, e representa o “período europeu” de produção de Vilém.

O livro é dividido em três partes principais: Coisas, Códigos e Construções. A introdução foi escrita por Rafael Cardoso, onde é salientado que Flusser é um dos pensadores do século, que usou o poder da reflexão para estudar as imagens e seus artefatos, resultando em um trabalho do design e da comunicação visual.

Vamos focar nos conceitos sólidos de fotografia apresentados nesta obra, para dar continuidade ao processo de apresentação do conteúdo imagético, assim como a idolatria das imagens.

Flusser mostra que a mídia, que abrange os equipamentos eletrônicos e obras produzidas pelo ser humano (como a pintura, por exemplo) pode substituir cada vez mais o nosso contato com o real, e pode nos privar de determinadas experiências. E cada dia que passa com o desenvolvimento da tecnologia, temos acesso a diferentes realidades que são nos apresentadas pelos dispositivos.

(Vivemos de fato em um universo em expansão: se a mídia nos oferece cada vez mais coisas que não podemos experimentar diretamente, e nos priva de outras com as quais poderíamos ter contato.) Se nos ativermos à pedra com obstinação, podemos arriscar a seguinte afirmação: vivemos, falando de forma crua em três reinos – o reino da experiência imediata (a pedra lá fora), o reino das imagens (a fotografia) e o reino dos conceitos (as explicações) (FLUSSER, 2007, pg.113).

De acordo com o autor, pode haver ainda, outros reinos presentes, porém, os três abordados já são responsáveis em explicar nossa relação com mundo “real”, imagem e os conceitos que criamos em cima disso. Toda simbologia que envolve os significados está presente na “experiência imediata” que temos com a realidade, o “reino das imagens” que nos mostra determinadas experiências e o “mundo dos conceitos”.

Seguindo a linha de raciocínio, os símbolos representam as coisas que são seu próprio significado. Como por exemplo, a escrita é realizada em uma linha horizontal, por isso, a linha escrita está repleta de símbolos e significados, as palavras representam um universo de conceitos sobre o mundo

real, elas “concebem” os fatos que significam (FLUSSER, 2007, p.113), enquanto as imagens pertencem à uma superfície e são representadas de forma bidimensional, e elas significam os fatos, portanto, não podem ser consideradas como símbolos vazios. As duas superfícies, a linha escrita e a imagem podem ser vistas como dois tipos de ficção.

As imagens estão tão interligadas ao dia a dia, e ao invés de serem utilizadas para representar o mundo, e a partir de então se orientam, acaba que as pessoas usam a imagem como referência de ideal e se orientam nas imagens. Esse processo é intitulado pelo autor como idolatria das imagens, onde as imagens têm o poder de alienar o ser humano.

FLUSSERIANA

Um dicionário com o objetivo de explicar os conceitos apresentados por Flusser, a obra tem verbetes em três idiomas: alemão, inglês e português, os mesmo que o autor escrevia suas produções. Os verbetes são escritos por mais de mil estudiosos ao redor do mundo, com o intuito de gerar uma discussão a partir dos conceitos de Flusser. A seguir seguem os termos mais abordados neste trabalho pela perspectiva da Flusseriana:

COMUNICAÇÃO: Vilém Flusser define a comunicação humana como o armazenamento, processamento e transmissão de informação adquirida (*Kommunikologie weiter denken*, 2009, p. 27-35). O conceito de comunicação é central para o pensamento e obra de Flusser, e ele se considera acima de tudo – e segundo seu próprio currículo - como um teórico de comunicação. A partir de 1965, Flusser expõe a convicção de que a teoria da comunicação dever receber uma “posição de destaque” entre os “novos saberes” (*Nachgeschichte*, 1993, p. 231; traduzido do alemão*, *Writings*, 2002, p.204), com a qual ela merece também um nome próprio: comunicologia (*Kommunikologie weiter denken*, p.35). Segundo Flusser, no passado, as três fases da produção, transmissão e armazenamento da informação foram denominadas “emissor”, “canal” e “receptor” (*Nachgeschichte*, pp. 231, 233)*; assim ele vincula explicitamente a cibernética e o modelo clássico da teoria da informação à comunicação. A “transmissão simbólica de mensagens” (*Kommunikologie*, 1996, p.244-245; traduzido do alemão), necessária para a comunicação, repousa em “ferramentas e instrumentos, ou seja, em símbolos organizados em códigos” (*ibid.*, p.9; traduzido do alemão), produzidos especificamente para esse fim e somente por via dos quais se torna possível a dimensão social do *zoon politikon* capaz de formação comunitária. Essa dimensão social cria um mundo vital próprio da cultura, oposto à natureza e consistindo entre arte e ciência, filosofia e religião, às quais estamos existencialmente dirigidos. Como existem inúmeros métodos” para a ordenação desse sistema simbólico, esse “mundo codificado” é opaco e complexo. O interesse de Flusser se aplica a três tipos de códigos: imagem, texto e tecnoimagem, pois ele os vê como decisivos para a atual revolução comunicacional (*ibid.*, p.106). As estruturas da comunicação são diferenciadas segundo tipos (*ibid.*, pp. 21-34) e também são designadas como meios discursivos e dialógicos (*ibid.*, pp. 270-299), de modo que a pesquisa sobre os meios constitui uma parte da teoria da comunicação tanto quanto os símbolos e códigos são parte da semiótica investigativa (*ibid.*, p.77; *Nachgeschichte*, pp. 231-233) (HANKE, 2015, p.215-2017).

IMAGEM: “O pensamento de Vilém Flusser jamais foi movido pela banalidade de um mundo liso. Ele se desenvolveu em um universo granuloso e ondulante, nos labirintos da rede de informações, na complexidade dos conhecimentos, no indiscernível das zonas cinzentas, na armadilha dos objetos. Para tal pensamento, a menor aspereza ou a mais ligeira turbulência são matéria para fenômenos, matéria para projetar o mundo.

“Essa singular capacidade intelectual, associada a essa fascinante qualidade de interpretação, convidam Flusser a inevitavelmente habitar os reinos da imagem. Esse pensamento atravessa as aparências da imagem, e assim produz novas imagens. Pois a imagem pictórica, fotográfica, videográfica, digital ou holográfica propõem não apenas uma rugosidade química, física e sintética, mas sobretudo

um universo metafórico propício a múltiplos campos de exploração. Vilém Flusser compreendeu plenamente esse universo, nunca privou-se dele e foi, de fato, seu mais entusiasta inventor e geômetra. É por essa razão que tais imagens ocupam um espaço duplo em sua obra. Um espaço onde se trata de sua materialidade imaterial, e outro mais cravado e fascinante, que engendra seu pensamento e sua escrita.

“Deixo a pesquisadores mais competentes o cuidado de preparar estudos mais belos e profundos sobre esses domínios. Posso simplesmente testemunhar, por ocasião de nossas discussões, o quanto as imagens foram lidas, decifradas trituradas, misturadas, maltratadas, acariciadas... O quanto foram objeto de cuidadoso olhar, de análises diversas sobre a natureza de seus elementos constitutivos, sobre suas dimensões poéticas, ideológicas, políticas e epistemológicas...O quanto seus procedimentos de fabricação técnica foram cirurgicamente dissecados. Pois é necessário tentar compreender todas as articulações desse imaginário técnico, que se desenvolve a partir da noite dos tempos, ao longo de todas as civilizações, e que era, para Vilém Flusser, um dos grandes domínios da reflexão.

“Tenho a lembrança de uma magnífica viagem a Veneza, na qual a pintura veneziana, em seus aspectos formais, na doçura desta luz representada, foi objeto de longos debates que se estendiam noite adentro. Tenho ainda na memória essa discussão sobre a fragmentação de um céu dourado ou do mosaico considerado como uma constelação pixelizada.

“Mas eu queria, na verdade, explorar um outro aspecto, o da atividade imagética como um dos motores de seu pensamento. Como descrever esta capacidade curiosa e perturbadora que consiste em estabelecer sistemas conceituais altamente sofisticado e que tem o poder de concentrar-lhes o sentido na fulguração de uma imagem. Como instruir o papel determinante desta proliferação de imagens, sempre inventivas, deliberadamente desviantes e expressivas, maliciosas e fantasiosas, luxuriantes e com visões fabulosas, que dão a certos de seus escritos o aspecto cintilante de contos filosóficos. Vilém Flusser estava convencido de que a prática da filosofia não passava mais pela escrita, mas pela imagem. Ele sabia que a força da imagem se enriquece não apenas com os fundamentos rigorosos de um pensamento, mas ganha forças incisivas de sua polissemia. Porque ele sabia que somente as imagens têm o poder de associar estreitamente a lógica ao imaginário por via de uma metalinguagem.

“Por ocasião da publicação de *Angenommen* [Suponhamos] (1989), cogitou-se a possibilidade de colocar na capa uma das minhas imagens. Vilém escolheu uma nuvem digital impregnada de uma animalidade quimérica. Durante as fases de uma modelização complicada, me disse, de supetão, fascinado com o que se passava na tela do meu computador: “Enfim vejo o pensamento matemático se realizar em uma imagem” (BEC, 2015, p.224-225).

FOTOGRAFIA: A fotografia é o resultado de descobertas técnicas co-científicas, um tipo de imagem inteiramente novo, que é produzido por aparatos com base em um programa pré-determinado. Ela é a primeira imagem técnica, que se tornou fundamento e modelo para todas as imagens posteriores (cinema, televisão, vídeo). A imagem teria servido ao homem, desde o início, como auxílio para orientar-se no mundo, como mapa ou ilusão nos moldes de uma janela, que nós devemos escrutinar (a palavra latina perspectiva significa inspeção; veja-se aqui, por exemplo, Albrecht Dürer), caso desejamos utilizá-la e compreendê-la. A reprodução fotográfica, para Vilém Flusser, se fixaria verdadeiramente no nível dessa janela; ela constituiria uma nova superfície e bloquearia, com isso, a possibilidade de um olhar penetrante: “As imagens dissimulam aquilo que é representam; elas imaginam aquilo que deveriam representar.” (“Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution” [1990], in: “We Shall Survive in the Memory of Others”, 2010, p. 17; traduzido do alemão). O desenvolvimento da escrita linear destrói a superioridade mágica das imagens, ao decodificá-las como histórias. Ela desvela seu significado, e com isso produz a história. A fotografia intervém nessa história determinada pela cadeia de causalidades, ela toma fragmentos do processo, transforma-os em cenas e assim lhes rouba de seu contexto, de sua pré- e pós-história. Por meio dessa captura (*Aufnehmen*), a fotografia destrói o momento histórico, a própria história. Ela é conseqüentemente o primeiro tipo de imagem “pós-histórica” – o seu protótipo, por assim dizer. A fotografia significa, portanto, uma transformação importante, não apenas por ser uma imagem que é produzida automaticamente, em

função de resultados científicos e técnicos, através da recodificação de equações, ou por ser passível, com um panfleto impresso, de reprodução e difusão. Ela é uma transformação também pelo fato de ser pós-histórica, ao catapultar toda cena apreendida no presente eterno. Ainda que o fotografar seja concebido principalmente como documentação, a foto é ainda menos objetiva que a pintura. A fotografia é uma imagem de conceitos que foram submetidos ao programa do aparato. Compreender o essencial das imagens técnicas significa perceber que o espaço da liberdade humana é restrito neste mundo. Contudo, como abrir espaço para a liberdade constitui uma questão filosófica. A fotografia experimental serve como modelo para isso enquanto arte que busca novas e inauditas possibilidades, em vez de seguir o programa. A era da fotografia termina com a tela digital, a screen, que é ao mesmo tempo uma interface para um novo mundo imagético e uma nova projeção (PETERNÁK, 2015, p.318-319).

CÂMERA: Câmera, substantivo.

1) Câmera é tanto a implementação específica de um aparato e em um sentido mais amplo, um sistema onipresente em um universo fotográfico (e até mesmo pós-fotográfico) tipificando por seu status revolucionário, quanto a tecnização da ciência como “visão” ou imagem.

a) A câmera propõe uma possibilidade monumental ao reestruturar eventos fora da própria história. Com as câmeras “[...] estamos, portanto, lidando com uma onisciência absurda e uma onipotência absurda: as câmeras sabem de tudo e conseguem fazer tudo em um universo que foi programado com antecedência para este conhecimento e capacidade.” (Towards a Philosophy, 2000, p.68; traduzido do inglês) *.

2) Câmera é a realização de um “programa” específico das expectativas reflexivas inscritas em sua conceitualização; “o estar à espera da fotografia” (ibid., p.21; traduzido do inglês)*.

3) Câmera provém de hipóteses cuidadosa e estrategicamente elaboradas sobre suas operações técnicas – seu “programa”.

a) “O programa da câmera permite a realização de suas capacidades e, neste processo, permite o uso da sociedade como um mecanismo de feedback para sua melhoria contínua. Como dito anteriormente, existem outros programas por trás deste (o programa da indústria fotográfica, do complexo industrial, dos aparelhos socioeconômicos), através de toda hierarquia na qual flui a enorme intenção de programar a sociedade para agir em nome do interesse da melhoria contínua desses aparelhos. Essa intenção pode ser vista e decodificada em toda e qualquer fotografia.” (ibid., p.46; traduzido do inglês).

4) Câmera é um paradoxo.

a) “O programa da câmera deve ser rico; senão, logo o jogo acabaria. As possibilidades aí contidas devem transcender a capacidade do funcionário a esgotá-las, ou seja, a competência da câmera deve ser superior à competência do funcionário que a manipula. Nenhum fotógrafo, nem mesmo todos os fotógrafos juntos, podem esgotar as potencialidades de uma câmera corretamente programada. É uma verdadeira caixa preta.” (ibid., p.27; traduzido do inglês)*

5. Câmera traz consigo a possibilidade de sua própria negação.

a) “Liberdade é jogar contra a câmera.” (ibid., p. 80; traduzido do inglês)* (DRUCKREY, 2015, p.99-101).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O universo das imagens técnicas**: Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

HANKE, Michael. **A comunicologia segundo Vilém Flusser**. XXVI Intercom, 2003.

MENEZES, José Eugenio de. “Para ler Vilém Flusser”. **Líbero**: Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, v. 13, n. 25, p. 19-30, jun. 2010.

ZIELINSKI, Siegfried (Org.). **Flusseriana**: an intellectual toolbox = Flusseriana: ein intellektueller Werkzeugkasten = Flusseriana: uma caixa de ferramentas intelectual. Estados Unidos: Univocal Publishing, 2015.

Conhecer é filtrar: As imagens na era da internet

Natália Cabral da Silva Ranhel¹

INTRODUÇÃO

Em entrevista à Revista *Época*², em julho de 2013, Umberto Eco falou sobre como a internet é perigosa para o ignorante por não filtrar conhecimento e congestionar a memória do usuário com informações inúteis.

O ponto mais perigoso, em sua opinião, era a falta de seleção das informações e também a falta de hierarquia. Para quem tem conhecimento seria mais fácil reconhecer quais são fontes confiáveis ou não. Já para aqueles que nunca tiveram muito acesso ao conhecimento, não. Dessa forma, do ponto de vista de Eco, a televisão acabava por fazer um papel importante: selecionar para o ignorante as informações que ele poderia precisar. Tendo isso em vista, ele entende que a longo prazo isso poderia ser perigoso para o resultado pedagógico.

Em outra entrevista, também em 2013, concedida a Juremir Machado³, Eco discorre sobre como McLuhan anunciou, na década de sessenta, o fim da civilização alfabética e o início da aldeia global, porém, atualmente, as telas de computador continuam a mostrar mais textos do que imagens. Grande parte da obra de Umberto Eco utiliza da semiótica para analisar textos e imagens. Contudo, neste artigo, não seguiremos pelo caminho da análise semiótica.

Ainda que, em uma análise superficial, a internet – e principalmente as redes sociais – sejam vistas como um espaço principalmente imagético, seria mesmo essa a mídia mais importante? Em tempos de *fake news*, que contam em sua maioria com imagens utilizadas como prova para fortalecer o fato noticiado, como podemos analisá-las tendo por base a produção teórica de Umberto Eco?

Neste artigo tentaremos compreender esta circunstância tendo por fundamento obras produzidas pelo semioticista.

A IMAGEM

Em sua obra “Sobre espelhos e outros ensaios” (1989) Umberto Eco traça um paralelo entre a relação que temos com qualquer imagem projetada e a relação que temos com a imagem produzida pelo espelho. Ele parte da conceituação básica

1 Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero.

2 Disponível em < <https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2013/07/bumberto-ecob-informacao-de-mais-faz-mal.html> > Acesso em 06/05/2019.

3 Disponível em < <https://blogs.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/2013/04/4145/entrevistas-marcantes-eco-e-a-leitura/> > Acesso em 06/05/2019.

Entendemos como espelho plano uma superfície que fornece uma imagem virtual correta, invertida (ou simétrica), especular (de tamanho igual ao do objeto refletido), sem as chamadas aberrações cromáticas. Entendemos por espelho convexo uma superfície que fornece imagens virtuais corretas, invertidas, reduzidas (ECO, 1989, p.13-14).

Podemos notar aqui, de certa forma, uma análise próxima do que entendemos por outros tipos de imagem, como a fotografia ou vídeo. Porém,

No plano perceptivo ou motor a interpreta corretamente, mas no plano da reflexão conceitual ainda não consegue separar de todo o fenômeno físico das ilusões que esta propicia, criando uma espécie de divergência entre percepção e juízo (ECO, 1989, p.15).

Ainda que, talvez, boa parte da população compreenda – basicamente – como uma imagem é formada, conseguir ler ou interpretar o que ela representa, e qual efeito tem na percepção de cada um do que é mostrado, é uma questão a parte. Em relação ao espelho entende-se que sempre “diga a verdade”, enquanto a fotografia nos passa uma ilusão de realidade (ECO, 1989, p.17). Contudo, pela compreensão da fotografia vista como uma prova dentro das notícias, internet e redes sociais, entendemos que as pessoas a veem mais como o espelho do que como uma ilusão.

O que torna uma fotografia semelhante a uma imagem especular? Uma convicção pragmática segundo a qual a câmera escura deveria dizer a verdade tanto quanto o espelho, e, de qualquer modo, atestar a presença de um objeto impressor (presente no caso do espelho, passado no caso da fotografia) (ECO, 1989, p.33).

Podemos seguir a linha de raciocínio de que as pessoas buscam na fotografia uma realidade parecida com a que encontram no espelho, ainda que não sobre o presente mas sobre algo passado. No entanto, como essa imagem refletirá o real se não se trata do presente? Se tratando de uma realidade do passado, não poderia ser vista mais como uma representação de uma realidade do que o real em si? Pensando no uso da fotografia pelas mídias de massa concordamos com Eco quando diz que “é verdade que nas últimas décadas os mass media praticam muito o que os americanos chamam de instante nostalgia, ou seja, saudade do passado imediato” (ECO, 1989, p.89).

A grande diferença talvez entre a imagem especular e a fotográfica é que a primeira depende da presença do objeto para existir, não sendo possível usar esta imagem para criar uma realidade em outro ambiente que não aquele em que o espelho se encontra; os espelhos seriam, assim, como os pronomes pessoais: se eu uso é sobre mim, se outro usa é sobre ele (ECO, 1989, p.21). Se focarmos nas imagens das mídias sociais, como as selfies, até podemos ver uma semelhança nessa leitura, porém a imagem especular só afeta aquele que se vê enquanto a selfie afeta o retratado e quem a recebe.

Desde sua criação a fotografia sempre foi vista como um retrato do real, tendo uma longa escalada até ser considerada arte, como a pintura e a escultura. Principalmente aquelas fotografias produzidas pelos meios de massa, criadas em larga escala e dentro de padrões pré-estipulados. O seu lugar é definido como a representação: de uma notícia, de um produto ou de um fato cotidiano; mas não como algo sublime, a ser admirado e analisado como uma pintura de Van Gogh, por exemplo. Reforço esse ponto com o trecho em que Eco diz

Quando a estética moderna se viu diante de obras produzidas pelos meios de comunicação de massa, negou-lhes qualquer valor artístico exatamente porque pareciam repetitivas, construídas de acordo com um modelo sempre igual, de modo a dar a seus destinatários o que eles queriam e esperavam (ECO, 1989, p.120).

Trazendo um pouco outros dois pensadores para complementar o pensamento de Eco, há uma discussão entre os estudiosos da imagem entre dois conceitos criados sobre a fotografia: o do “isso foi” de Roland Barthes e o “isso foi encenado” de François Soulages. Talvez, e aqui trago uma suposição

pura e simplesmente minha, para quem entende do processo fotográfico o pensamento de Soulages faça mais sentido. Porém, para aqueles que recebem essa imagem repetitiva criada pelas mídias de massa e pelas redes sociais, para quem busca esse instant nostalgia nas imagens reproduzidas, o pensamento de Barthes seja mais aplicável. O público padrão não entende como o processo da criação da imagem se dá, quais são as etapas antes de fotografar, a escolha da cena a ser registrada, o enquadramento a ser escolhido e, ainda depois, a seleção e edição das imagens antes da publicação. Entendo, dessa forma, então, que o público que recebe essa imagem, da qual Eco fala, a compreende como um “isso foi”.

E é a falta de interpretação da imagem que a leva a ser vista apenas como “isso foi”, deixando de trazer quem a vê à uma crítica e uma interpretação de o que aquilo está querendo informar, o que está sendo contado. A melhor forma de fazê-la seria

Compreender uma forma quer dizer interpretá-la, ou seja, percorrer de novo o processo que lhe deu vida, reconhecer portanto, na origem da forma, uma intenção formativa e seguir lhe os passos, o fluir, o resultado – percorrer novamente o processo vivo que se desenrolou desde o seu eclodir inicial até à forma acabada, compreendendo então, e só então, por que razão a forma resultou assim e por que razão tinha que resultar assim (ECO, 1995, p.182).

Porém, na celeridade dos dias atuais, na produção e consumo exacerbado de informações em que vivemos, com cada vez mais as pessoas afetadas pelo F.O.M.O⁴, não podemos esperar que elas façam o consumo correto de todas as imagens que recebem, não haveria tempo hábil para isso ou o filtro do que é recebido deveria ser muito maior; “as mensagens partem da Fonte e chegam a situações sociológicas diferenciadas onde agem códigos diferentes” (ECO, 1984, p.171).

Dessa forma, talvez um dos principais problemas da relação das pessoas com as imagens seja a forma como elas as recebem, além do volume de imagens e da velocidade com que chegam.

AS MÍDIAS DE MASSA E AS REDES SOCIAIS

Os livros de Umberto Eco usados para esse artigo não são contemporâneos às redes sociais, porém, ainda que as mídias de massa e as redes sociais tenham dinâmicas de produção e distribuição diferentes há similaridades no processo que podem ser usadas para dar continuidade ao nosso raciocínio.

O trabalho mais referenciado sobre a questão é o livro “Apocalípticos e integrados”, lançado em 1964; nele o autor trabalha a questão da cultura de massa na era tecnológica dividindo sua interpretação em dois pontos de vista. Para o Apocalíptico

Se a cultura é um fato aristocrático, o cioso cultivado, assíduo e solitário, de uma interioridade que se apura e se opõe à vulgaridade da multidão, (...) então só o pensar numa cultura partilhada por todos, produzida de maneira que a todos se adapte, e elaborada na medida de todos, já será um monstruoso contrassenso. A cultura de massa é a anti-cultura (ECO, 2006, p.8).

Se as mídias de massa já são a anticultura para o apocalíptico, as redes sociais seriam o final oficial dos tempos. Essa é a mídia feita para se adaptar à multidão, ou também para que todos se adaptem a ela. Dentro delas os padrões estéticos que vieram das mídias sociais são replicados e reinventados. Ainda que se trate de mídias diferentes o referencial de criação acaba vindo de uma mesma base de signos e símbolos. A produção massificada de imagens não depende mais apenas de quem detém os meios de comunicação, mas também está acessível àqueles que acompanham as mídias, para replicarem e – quem sabe – tentarem alcançar um público tão grandioso quanto de um canal oficial.

4 “Fear of missing out”, expressão criada para designar o incômodo que as pessoas sentem ao pensar que podem estar perdendo alguma informação ao não estarem conectadas a internet o tempo todo.

A Comunicação transformou-se em indústria pesada. Quando o poder econômico passa de quem tem em mãos os meios de produção para quem detém os meios de informação que podem determinar o controle dos meios de produção, também o problema da alienação muda de significado. Diante da sombra de uma rede de comunicação que se estende para abraçar o universo, cada cidadão do mundo torna-se membro de um novo proletariado. Mas a esse proletariado nenhum manifesto revolucionário poderia lançar o apelo “Proletários de todo mundo, uni-vos!” Porque, mesmo se os meios de comunicação, enquanto meios de produção, mudassem de dono, a situação de sujeição não mudaria. No máximo, é lícito suspeitar que os meios de comunicação seriam meios alienantes ainda que pertencessem à comunidade (ECO, 1984, p.166).

Quer dizer, ainda que tenha sido uma conquista o telespectador ganhar voz e espaço com o uso das redes sociais, ainda assim sua fala repete o já dito. Sendo dessa forma tão alienante quanto outros meios, ou mesmo pior por não conter o filtro criado pelo jornalismo ou pelos detentores dos grandes meios que decidem o que é ou não importante para ser veiculado.

Por outro lado

Em contraposição, a resposta otimista do integrado: já que a televisão, o jornal, o rádio, o cinema e a história em quadrinhos, (...) agora colocam os bens culturais à disposição de todos, tornando leve e agradável a absorção das noções e a recepção de informações, estamos vivendo numa época de alargamento da área cultural (ECO, 2006, p.8-9).

Os integrados não veem as mídias de massa como uma ameaça à cultura mas sim como novos meios para que mais tipos de culturas se criem e sejam propagadas.

Acredito que com as redes sociais o problema ultrapassou a seara das novas mídias produzirem e divulgarem um material cultural ou não, o que precisamos focar em relação às imagens criadas e divulgadas por elas é que “o que importa é o bombardeamento gradual e uniforme de informação, onde os diversos conteúdos se nivelam e perdem suas diferenças” (ECO, 1984, p.167).

Quer dizer, em tempos de redes sociais, são tantas imagens que recebemos por meio de sites, Facebook, Instagram, WhatsApp (entre outros) que uma informação recebida de um grande canal de notícias ou de um vizinho – sem nenhuma fonte – tem o mesmo peso e, no caso de uma imagem, toma a forma da informação que o remetente deseja passar. “Se na comunicação cotidiana a ambiguidade é excluída e na estética é proposital, nas comunicações de massa a ambiguidade, ainda que ignorada, está sempre presente” (ECO, 1984, p.171). Uma foto que foi usada em uma postagem como prova contra um político, por exemplo, pode ser usada a favor em outra postagem; e em ambas as pessoas não interpretarão a imagem, apenas a verão como uma prova do que está retratado no texto.

As fotografias veiculadas nas redes sociais “possuem a primeira característica dos produtos de massa, a efemeridade” (ECO, 2006, p.13), sua vida útil é curta e, ainda que conte uma mentira a espalhará de forma rápida e ao mesmo tempo logo será esquecida. Mas se viralizam rapidamente é por que “(...) oferecem sentimentos (...) já confeccionados de acordo com o efeito que devem conseguir” (ECO, 2006, p.13), esses sentimentos estão diretamente relacionados ao texto que acompanha essa imagem e ao distribuidor dela, voltando ao exemplo do político: se quem a publicou foi um opositor esta imagem já vem carregada de uma crítica antes mesmo que saibamos do que se trata a postagem.

Nas redes sociais acabamos por buscar canais e pessoas que reforcem nosso pensamento e não que o refutem, fechando nossa visão dentro de uma bolha cultural. No trecho abaixo, onde se lê *mass media*, podemos trocar facilmente pelo termo *influencer* para adequar ao ambiente das redes sociais

Os *mass medias* colocados dentro de um circuito comercial, estão sujeitos à “lei da oferta e da procura”. Dão ao público, portanto, somente o que ele quer, ou, o que é pior, seguindo as leis de uma economia baseada no consumo e sustentada pela ação persuasiva da publicidade, sugerem ao público o que este deve desejar (ECO, 2006, p.40-41).

Além do público buscar apenas canais que alimentem o que deseja consumir, os próprios canais fecham muitas vezes seu repertório em pequenos nichos que lhe tragam mais retorno de divulgação e destaque.

Tanto em relação as fake news pautadas em imagens quanto sobre as selfies podemos observar um “ ‘consumo das formas’[...] como uma forma pode tornar-se ‘fetiche’ e ser fruída não pelo que é ou possa ser, mas pelo que representa no plano do prestígio ou da publicidade” (ECO, 2006, p.99).

Quer dizer, independente se a pessoa quer se auto promover por meio de uma *selfie* ou se deseja detonar uma figura pública através de uma fake news, a forma criada da imagem – sua estética – é escolhida unicamente no intuito de alcançar uma visibilidade antes inexistente. Algo que pode ter ajudado a culminar nesse ponto de consumo incontrolável (sem interpretação), por meio das redes sociais, é o desdém dos estudiosos pelos meios que – para os apocalípticos – não disseminavam cultura, eles

Julgam que uma civilização das imagens seja hoje um fato consumado e indiscutível e não se possa mais dele prescindir. Em outros termos, o risco maior diante dessas observações é o de uma recusa indiscriminada dos novos meios de comunicação, recusa que cindiria fatalmente a sociedade num restrito grupo de intelectuais, que desdenham os novos canais de comunicação, e um vasto grupo de consumidores, que permanecem naturalmente nas mãos de uma tecnocracia dos mass media, privada de escrúpulos morais e culturais, atenta unicamente a organizar espetáculos capazes de atrair as multidões (ECO, 2006, p.357).

No final das contas, Umberto Eco se tornou o tal intelectual que despreza os novos canais de comunicação ao, durante uma cerimônia em que recebeu o título de doutor honoris causa em comunicação em cultura na Universidade de Turim, dizer que

As mídias sociais deram o direito à fala a legiões de imbecis que, anteriormente, falavam só no bar, depois de uma taça de vinho, sem causar dano à coletividade. Diziam imediatamente a eles para calar a boca, enquanto agora eles têm o mesmo direito à fala que um ganhador do Prêmio Nobel. O drama da internet é que ela promoveu o idiota da aldeia a portador da verdade (ECO, 2015)⁵.

E isso, no âmbito geral, acaba por se tornar um problema. Pois o intelectual deve ser o primeiro a olhar essa imagem na internet, entender seu uso e propor uma forma de utilizá-la e lê-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que possa existir uma pequena parcela da academia que ainda tenha essa postura dos apocalípticos, muitos se dedicam a entender a importância das novas mídias para a cultura, de forma geral.

Além disso, por mais que sejamos vistos como a sociedade da imagem esta é muito usada, na realidade para suporte ao texto. Sim, na urgência da notícia e de consumir novas informações é a imagem a responsável por prender a atenção das pessoas em um relato em vez de outro ou de gastar horas em uma rede social. A imagem pode ser vista como o formato de mídia mais importante da atualidade, porém isso não está diretamente ligado a sua compreensão.

É desta forma que caímos na fala de Umberto Eco quando diz que as mídias sociais deram fala a imbecis e de como conhecer é filtrar. A partir do momento que a fala de qualquer cidadão comum tem o mesmo espaço e destaque que a fala de um especialista, por exemplo, perdemos a noção de como saber pesar qual é mais digna de receber destaque e credibilidade.

Não é possível que um cidadão comum faça a leitura correta de uma imagem se tenta ler da mesma maneira que faz com um texto ou a interpreta puramente com base na legenda ou texto que a acompanha.

5 Disponível em <https://www.huffpostbrasil.com/2016/02/20/as-redes-sociais-deram-voz-aos-imbecis-veja-as-17-frases-mais_a_21683863/> . Acesso em 14 mai. 2019

Ainda mais levando em conta que a fonte é ignorada, como podemos esperar que a leitura de uma imagem seja feita de maneira correta se quem a lê não filtra de onde veio e se sua procedência é confiável?

A imagem é o resumo visível e indiscutível de uma série de conclusões a que se chegou através da elaboração cultural; e a elaboração cultural que se vale da palavra transmitida por escrito é apanágio da elite dirigente, ao passo que a imagem final é construída para a massa submetida (ECO, 2006, p.363).

Na visão dos integrados a internet é um espaço utópico, que amplia a voz da população. Na dos apocalípticos acaba por ser uma anticultura. Na deste artigo precisamos encontrar um meio termo entre os dois.

É importantíssimo que tenhamos, por exemplo, durante uma manifestação mais do que a cobertura jornalística que nos mostra um lado ou outro, dando a possibilidade de que outros ângulos sejam mostrados. Porém é exatamente essa imagem “sem lado” que abre caminhos para as *fake news*. Ao não ter lado ela pode ter todos e ser usada de uma forma com a qual não foi pensada em sua criação.

Junto ao poder de produzir mídias deve vir também a responsabilidade de conhecer como entender e interpretar o que se recebe. Ainda que a internet e as mídias sociais sejam um passo adiante, as mídias tradicionais de massa servem como um filtro do que merece ou não receber crédito e de como podemos decifrar as imagens recebidas.

É difícil diminuir a quantidade de imagens que recebemos, ao estarmos presentes na internet receberemos uma mesma imagem repetidamente de várias fontes, esse filtro apenas pode ser feito retirando um pouco da sua presença do mundo virtual. Entretanto, talvez a maior diferença que se possa fazer na interpretação que o público em geral faz das imagens é levá-los a compreender que nem tudo que está em uma imagem é efetivamente a representação da realidade, um relato de “isso foi”. A criação de um primeiro filtro pode ser feita a partir do entendimento de que algumas cenas não são exatamente o que foi retratado, mas que se trata de um “isso foi encenado”.

Talvez o que prejudique mais uma melhor absorção das imagens por parte do público em geral não seja a tentativa de leitura dela como a leitura de um texto, mas a urgência de consumo que a internet nos traz. Ao precisarmos estar consumindo conteúdo o tempo todo e também o imediatismo da notícia – de ser o primeiro a saber e o primeiro a informar os outros – faz com que passemos por cima da razão e do filtro da informação, dando assim visibilidade a *fake news*. Este é um papel muito importante que as mídias de massa exerciam e que precisamos encontrar uma forma de continuar exercendo-as dentro das redes sociais para que a imagem seja utilizada e interpretada da melhor forma possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ECO, U. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Elfos Ed, 1995.

_____. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DE ARAÚJO, T. “As redes sociais deram voz aos imbecis” : Veja as 17 frases mais marcantes de Umberto Eco, morto aos 84 anos. Huffpost Brasil. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2016/02/20/as-redes-sociais-deram-voz-aos-imbecis-veja-as-17-frases-mais_a_21683863/>. Acesso em 14 mai. 2019.

DA SILVA, J.M. **Entrevistas marcantes: Eco e a leitura**. Correio do Povo. Disponível em: <<https://blogs.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/2013/04/4145/entrevistas-marcantes-eco-e-a-leitura/>>. Acesso em 06 mai. 2019.

DE MILÃO, L.A.G. Umberto Eco: “A informação faz mal”. **Época**. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2013/07/umberto-ecob-informacao-demais-faz-mal.html>>. Acesso em 06 mai. 2019.

SOULAGES, F. **A revolução paradigmática da fotografia numérica**. ARS, São Paulo, v.5, n.9, p.74-99, 2007.

Construindo visibilidades: a fotografia entre o documento e a expressão

Daniela Fonseca Moura¹

INTRODUÇÃO

Não é novidade que as imagens mediam cada vez mais a nossa relação com o mundo — o outro — perto ou longe de nós. Nesse contexto, muitos estudos no campo da comunicação têm caminhado cada vez mais para um entendimento das representações e de suas linguagens como um ambiente de vivência e experiência social em si.

O reconhecimento da representação da realidade como parte do real, e ainda mais, da sua agência sobre o real, contribui para a ampliação do olhar sobre as imagens fotográficas, considerando que as fotografias foram as primeiras imagens qualificadas como registro, permeadas pelo paradigma moderno de distanciamento do humano no processo de representação, quando comparada com outros processos anteriores de produção de imagem, como a pintura.

Nesse movimento teórico, André Rouillé, historiador e teórico francês, é uma importante referência para a compreensão da fotografia em sua complexa relação com a realidade. O autor, em seu livro “A fotografia: entre documento e arte”, publicado em 2005 na França, mas apenas em 2009 no Brasil, discorre justamente sobre a transição da fotografia entre a noção de documento, expressão e arte.

Essa mudança dos paradigmas no discurso e na prática fotográfica possibilita às imagens uma maior autonomia nos processos de produção por parte das e dos fotógrafos e de leitura e uso por todo nós. Ainda que permaneça na contemporaneidade a perspectiva de relacionar as imagens à existência prévia das coisas, a condição passiva de registro tem sido cada vez mais questionada e tensionada.

É a partir dessas rupturas com a noção de documento, de evidência do real, que podemos situar produções como o livro de fotografias *Açude Sonâmbulo* (2017), de Mariana David, fruto da sua relação com as mulheres do Povoado do Corró, na Bahia. E então, pensar a relação entre fotografia e a realidade, muitas vezes tida como direta e linear, como um movimento possível e circular, que se retro-alimenta na construção de visibilidades.

¹ Mestranda em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero, fotógrafa e graduada no Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades pela Universidade Federal da Bahia.

A FOTOGRAFIA-DOCUMENTO: UMA RELAÇÃO LINEAR COM O REAL

REALIDADE \longleftrightarrow FOTOGRAFIA

Enquanto sociedade contemporânea a relação entre a fotografia e a realidade nos parece algo inato. O reconhecimento aparentemente fácil e rápido daquilo que foi fotografado pelas semelhanças formais com a imagem (JOLY, 2007) nos dão a sensação de estarmos diante do objeto ou da cena. Se para quem lê as imagens, o real parece impresso sobre seu suporte, para quem as produz, estas parecem capazes de imprimi-lo, de veicular sua existência. Em ambas as relações, o movimento é direto, sem titubear por obstáculos ou grandes questionamentos. A fotografia nos parece consequência de algo antecedente, o que lhe confere o lugar de documento.

Essa perspectiva da fotografia enquanto registro está diretamente ligada à modernidade e à construção de um regime de verdade científico. Segundo Rouillé, essa ligação se dá no contexto da sociedade industrial, em que se vive a revolução das comunicações e a mudança dos conceitos de espaço e tempo. A sociedade da época demandava “um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, ao seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia” (2009, p.31).

É sobretudo o caráter de imagem-máquina da fotografia, que introduz a quantidade, o número e a medida na própria matéria da imagem e aproxima enquanto objeto mais dos produtos industriais do que das realizações artesanais ou das obras artísticas, que a qualifica em termos de eficiência e de filosofia para produzir as visibilidades do tempo moderno. O distanciando do corpo-humano (antes do ou da artista, agora da ou do operador) do processo de fabricação das imagens, selam uma nova relação entre as coisas do mundo e as imagens, em aliança com o discurso da imprensa, que contrapõe à narrativa a informação, cuja transmissão é direta e sem recortes. A fotografia é concebida então não para representar, mas captar o real, reproduzir o que é passível de ser visível (ROUILLÉ, 2009, p.36).

Ainda que a fotografia se difira de processos anteriores de representação por suas características formais e sua técnica de produção, a ressonância com os princípios modernos, do domínio da racionalidade e da objetividade, que a credibilizaram o valor de documento. A reproduzibilidade, rapidez de produção e o regime de credibilidade que alcança pela fácil circulação e acesso conduzem-a ao papel de mediadora entre o mundo e os homens. Assim a fotografia se torna um importante instrumento do projeto da mesma sociedade que lhe concebe e atende a utopia de catalogação do mundo, organizando-o a partir do visível, em fragmentos e clichês.

Intrínseca aos fenômenos de urbanização e expansionismo, em seu início a fotografia tem a cidade como seu principal cenário, e quando não, muitas vezes parte-se dela para o controle, conquista ou domínio de outros territórios. Entre as imagens de monumentos e grandes construções, entretanto, os transeuntes, a vida periférica das ruas ou do mundo do trabalho estão ausentes, por um lado devido aos longos tempos de exposição, por outro, por razões políticas (ROUILLÉ, 2009).

A fotografia só via na cidade o cenário do poder e apenas quando este foi disputado através de ações políticas e sociais relevantes, a exemplo da Comuna de Paris, que a classe trabalhadora passou a ter acesso à representação fotográfica. Imagens estas que inclusive serão utilizadas posteriormente contra ela para fins de identificação policial. Ampliando do contexto das grandes cidades, a representação de populações racializadas, então, acontecerá principalmente no âmbito da ciência e da antropologia, atendendo ao projeto colonial de controle dos corpos e subalternização do outro.

Em sua fase documental, a fotografia foi colocada, em grande escala, ao lado dos poderes, por evidenciar ao máximo seus representantes e respectivos atos, lugares e emblemas, ao mesmo tempo que excluía ou marginalizava importantes setores do povo, ou travestia suas condições de existência (ROUILLÉ, 2009, p.47).

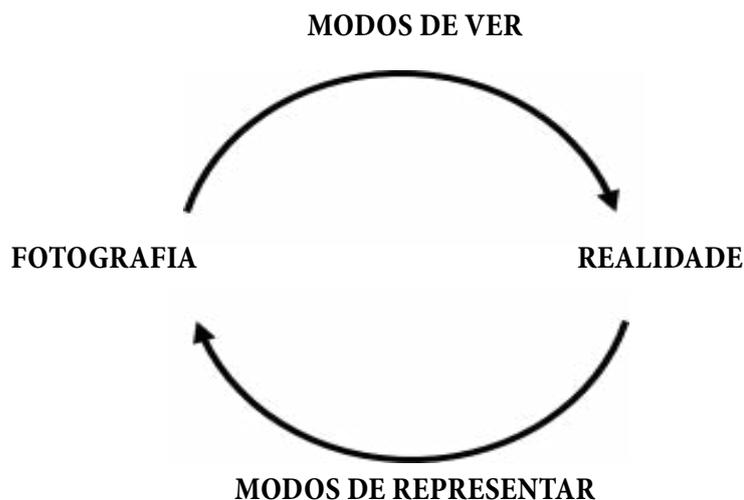
É disfarçada sob o paradigma da informação e documento – em que a técnica e a economia

prevalecem sobre a estética e a poética – que a fotografia, para além de um produto cultural, é um meio pelo qual a modernidade se constrói enquanto sistema simbólico e legitima suas estruturas de poder, direcionando para onde e como devemos olhar. O esforço deste trabalho é refletir, portanto, sobre a fotografia como agente de políticas de visibilidade.

É importante colocar, a fim de evitar uma perspectiva enviesada, que é também nesse cenário da modernidade que a democracia enquanto sistema e valor social, com seus limites e contradições, é gestada. No campo da fotografia, com o desenvolvimento técnico dos dispositivos, a prática se torna mais acessível e vemos o princípio da democratização da informação – pela maior facilidade em reproduzi-la e fazê-la circular – e dos meios de produção da imagem. À democracia está atrelada necessariamente a pluralidade, o conflito e a convivência entre opiniões e perspectivas diversas, um movimento que propicia o questionamento da narrativa única, oficial, e portanto também do discurso das imagens.

Principalmente a partir dos anos 1960, as funções da fotografia se diversificam, indo além do documento, que entra em crise juntamente com os valores da sociedade que o sustentava e já não mais responde às necessidades dos setores culturais e tecnologicamente mais avançados da sociedade pós-industrial (ROUILLÉ, 2009). Progressivamente se abrem brechas para um outro entendimento e prática da fotografia, a fotografia como expressão sobre a qual falaremos a seguir.

A FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO: UMA RELAÇÃO CIRCULAR ENTRE REPRESENTAÇÃO E REALIDADE



Com a noção da fotografia-expressão, a relação entre a fotografia e a realidade se torna mais complexa. Se na perspectiva da fotografia-documento, a imagem é vista como linear, transparente, aqui podemos desenhar uma outra relação, circular, em que os dois polos se retro-alimentam. Perceber o caráter de via de mão dupla nessa relação é o que possibilita a ruptura com o discurso funcionalista acerca da fotografia influenciado principalmente pelas obras do semiótico Charles S. Peirce e de Roland Barthes.

A ideia de que a imagem se liga diretamente ao real não só pela semelhança, mas pelo contato físico – pelo processo químico de impressão da luz sobre o negativo –, que sustenta o conceito de índice, é contraditória inclusive aos avanços tecnológicos que hoje tornaram a imagem fotográfica predominantemente digital. A projeção de luz que consumimos hoje como imagem não é produzida por um método de impressão por contato direto, mas resultado da codificação algorítmica de pixels e outras unidades inventadas da interação da luz com um dispositivo eletrônico programado.

Quando pensamos no formato *RAW*, as fotografias nem mesmo existem atemporalmente enquanto imagem, apenas como informação que simula luz e cor toda vez que o arquivo é aberto em

algum dispositivo ou impresso. A fotografia, de rastro em matéria do real – o projeto de uma imagem mecânica e não humana – passa para a abstração em códigos, o que demonstra que o caminho entre a imagem e seu referente é interpelado por uma série de mediações. E que mesmo as de caráter técnico, são acima de tudo humanas, uma vez que os dispositivos obedecem a programações previamente estabelecidas que circunscrevem as possibilidades da imagem (FLUSSER, 2011).

Diante da transformação da forma de produção e da, tensionada porém não renunciada, credibilidade, evidencia-se que o verdadeiro fotográfico é uma convenção institucionalizada no imaginário social, uma crença coletiva na imagem por seus procedimentos convergirem com os valores e subjetividades vigentes, que inclusive a própria fotografia e dispositivo da câmera escura ajudaram a estabelecer. A crença na fotografia amparada na mecanização, na perspectiva e na nitidez, obedecem a “uma concepção objetivista segundo a qual a realidade seria principalmente material e a verdade inteiramente contida nos objetos, completamente acessível através da visão”(ROUILLÉ, 2009, p.66).

Nesse contexto, faz-se um movimento fundamental para a teoria da fotografia que é colocá-la em primeiro plano, e elevá-la de imagem-produto para o lugar de máquina de visão. A fotografia nos faz ver, produz seus meios e formas; “modos de ver”. Tanto circunscreve escolhas dentro da imagem que nos apresenta, como passa a integrar o nosso imaginário e o nosso repertório visual, a partir dos quais, conjuntamente com a subjetividade e práticas de uma época, se constroem “modos de representar”. Nesses modos de se referir ao mundo, da ciência, religião, às artes, se inscrevem os dispositivos, como a fotografia, e seus enunciados.

O pensamento da fotografia-expressão integra um movimento que “liberta” a fotografia, antes encerrada na função de receptividade passiva e neutra. Podemos assim olhar para a imagem a partir de uma autonomia muito maior, de também protagonista da história e não apenas de registro dela, uma vez que “o registro se acha amalgamado ao processo de criação que lhe deu origem, um registro/ criação: um binômio indivisível” (KOSSOY, 2014, p.23). A fotografia não é um documento em si, mas provida de um valor documental, que narra sobre seu tempo, sua mentalidade e seus atores em conteúdo e forma.

A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro (ROUILLÉ, 2009, p.161).

Nenhum dispositivo representa sem transformar, seja pelo próprio processo em que é produzida a imagem, como o contexto de uso e circulação que vão mediar também a relação das pessoas com a imagem. Assim, não apenas o caminho entre o real e a fotografia é multidirecional e curvo, até mesmo tortuoso, como as relações e práticas que desenvolvemos com ela enquanto objeto e conjunto de signos. Sendo a realidade por fim, irreprodutível e portanto inalcançável em totalidade por qualquer dispositivo de representação, não há porque persegui-la como fim ou de forma pretensiosa enunciá-la.

Na situação contemporânea das imagens, diremos que a fotografia, por documental que seja, não representa o real e não tem de fazê-lo; que ela não ocupa o lugar de uma coisa exterior; que ela não o descreve. Ao contrário, a fotografia, como o discurso, e outras imagens, e segundo meios próprios, faz existir: ela fabrica o mundo e o faz acontecer (ROUILLÉ, 2009, p.71-72).

Distinta em filosofia e forma do documento e também da arte, a fotografia-expressão mais intervém nas coisas do que as representa. Da moda à fotografia humanista e à reportagem dialógica, os vários setores da fotografia-expressão têm em comum uma alta consciência da escrita fotográfica (enquadramento, ângulo de visão, luz, composição, cores, performance...) uma vez que é ela que produz sentido. Diante da perda de unidade entre a imagem e as coisas e da desestabilização das certezas

modernas – das fronteiras territoriais, das identidades e das instituições – a fotografia ensaia respostas. “A uniformização da visão anterior extinguiu-se em prol da diversidade e da alteridade de visão indireta livre” (ROUILLÉ, 2009, p.169). É a subjetividade do autor que propõe sentido para o que vê, ou que procura no mundo imagens em torno de uma narrativa ou tema.

Inventar novas visibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos ver – já não pode mais tratar-se de designar, constatar, captar, descrever ou registrar [...] as visibilidades não se extraem diretamente das coisas, mas produzem-se indiretamente, trabalhando a forma, a imagem e a escrita fotográficas (ROUILLÉ, 2009, p.163).

Em ruptura com os paradigmas da fotografia-documento e a perspectiva do “instante decisivo”, do qual Henri Cartier-Bresson é símbolo, na fotografia-expressão o roubo da imagem, capturada às pressas, é sucedido pela troca, pelo diálogo, em que emerge um novo ator ao lado do fotógrafo: o fotografado, o Outro (ROUILLÉ, 2009, p.177). Diante desses novos pilares, a fotografia se torna apta a produzir outras formas de ver e até mesmo questionar a narrativa única, do olhar como domínio do território, das pessoas e do tempo, orientado pela objetividade científica.

Enquanto expressão, a fotografia abre caminhos para a desautomatização do olhar, para a ampliação das formas de representar limitadas pela programação do aparelho e da prática fotográfica. Com isso falamos sobre as configurações técnicas, como também sobre o repertório de imagens que carregamos como indivíduos e que povoam nosso imaginário social. Assim, sem consciência da fotografia enquanto processo, ou domínio do seu dispositivo, acabamos por reproduzir o que foi consolidado como “fotografável” (FLUSSER, 2011).

Diante do excesso de imagens que induz à apatia e à indiferença, da cacofonia de clichês publicados diariamente nos meios de comunicação e principalmente nas redes sociais digitais, o olhar atento e consciente da fotografia que se vê numa relação dialógica com a realidade é capaz de sensibilizar, tocar e fazer refletir. Enquanto o registro pelo registro, ato programado, alimenta o já visto, o que enquanto sociedade já sabemos ver, a fotografia-expressão, que demanda a (re)invenção de procedimentos diante da complexidade do real e as singularidades de cada contexto, torna-se um catalisador de processos sociais (ROUILLÉ, 2009, p.179).

AÇUDE SONÂMBULO: A REPRESENTAÇÃO COMO ESCOLHA

É em busca de uma reflexão acerca da relação entre a fotografia e a realidade que não se res-trinja ao debate teórico, de modo que não se sustente apenas na revisão de uma bibliografia, mas que contemple a própria dinâmica das imagens, que *Açude Sonâmbulo*, trabalho de Mariana David, entra neste trabalho.

Açude Sonâmbulo (2017), uma série de fotografias que dá origem a um pequeno livro viabilizado através do Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte (Fundação Nacional de Artes), consiste na “documentação visual por meio das experiências, mitos e referências das mulheres do Povoado do Corró, região de Piemonte da Diamantina, norte do Estado da Bahia e popularmente conhecida como Sertão”.²

Numa busca por tentar decifrar os modos de produção de sentido, ensaiamos uma análise das imagens, tendo como referência o método proposto por Martine Joly (2007), que leva em conta a forma – escolhas estéticas, o conteúdo - e os signos identificáveis – e o texto que as acompanham.

As imagens são em sua maioria retratos, todos de mulheres, intercalados vez ou outra com alguma paisagem e ou recorte do ambiente. Das pessoas, uma ou outra olham para a câmera denunciando a presença da fotógrafa. As composições, ângulos de visão, cores e poses variam de modo que não há uma uniformidade estética, ainda que haja uma coesão e equilíbrio.

2 Trecho retirado da apresentação de *Açude Sonâmbulo* nas redes sociais do Valongo Festival Internacional da Imagem, onde foi selecionado. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BnLmQYGhE9P/>>. Acesso em: 25 jul. de 2019.

Algumas imagens têm suas cores visivelmente alteradas para preto e branco, ou para tonalidades de azul, roxo ou vermelho.

A luz em geral é difusa, provocando sombras suaves nas retratadas, sem reforçar suas expressões ou marcas do tempo na pele, o que contrapõe à estética estereotipada do Sertão, marcada pelo contraste da luz intensa e direta do sol. Esteticamente há uma afirmação da escrita através de suas escolhas que se diferem a cada página e do imaginário construído acerca das populações sertanejas historicamente no Brasil.

Ainda que imagens nítidas, em que se consegue identificar com relativa facilidade o referente de cada imagem, a dimensão subjetiva prevalece ao registro. Os retratos representam estados e não acontecimentos. Não há um indicativo de ação que remeta a algum acontecimento ou ação específica das personagens. Trazem poucos elementos de contextualização e identificação do espaço, que induza a algum cômodo doméstico ou a rua de uma vizinhança de casas, por exemplo. Há uma foto de um mosquito tipo dossel e outra de objetos, painéis, peneiras, cestos e um varal desmontado, apoiados num canto entre duas paredes. Nas fotografias as mulheres, que portam consigo objetos e adereços curiosos como galhos, penas, tecidos e flores, ganham uma dimensão fantasiosa, ficcional, como se pertencessem a algum conto ou mito.

Na fotografia da página ao lado, por exemplo, Dona Ruta, fotografada de baixo para cima numa perspectiva de enaltecimento, com um adereço com formato de lua sobre a cabeça e um manto vermelho sob um céu nublado, remete a uma imagem mítica, que poderíamos interpretar como uma rainha com sua coroa, uma entidade, imponente como uma montanha que se ergue na paisagem. Ao publicar essa imagem em sua rede social, o Instagram, Mariana escreve: “Dona Ruta no açude que seu pai ajudou a construir, para armazenar água para o povoado. Dona Ruta quis que a foto dela fosse feita no açude. Quando perguntei a ela como ela se via, ela me responde na lata: “como uma guerreira”³, seguido por mais um texto sobre a história de Dona Ruta e sua relação com ela. Se acompanharmos Mariana em suas redes sociais, ou a conhecemos pessoalmente podemos conhecer um pouco mais do projeto e entender melhor suas escolhas. Mas as imagens mais nos dão pistas que nos fornecem certezas. O açude em si pouco é visível nas imagens enquanto lugar que represa água, mas torna-se uma atmosfera de sensações que permeia o livro.

Açude Sonâmbulo é narrado em mais de 20 imagens impressas em páginas de papel pólen e ao final é encerrado com um único texto:

O açude está vivo mesmo que desviado de sua função. Ele vive porque transmite memórias. Ele vive porque Dona Ruta, que criou este projeto comigo, lembra-se de que foi seu pai quem o ajudou a construir, antes mesmo dela nascer.

O açude encontra-se hoje salgado. Ele não serve para nada dentro de um território onde a água é tudo. Ele só serve às lembranças, como uma imagem, como uma imagem do passado que nos ajuda a entender o futuro.

Este livro não é um livro. É antes de tudo uma “contra-recordação” feita por mulheres. Uma história visual contada por nós; contada por elas, sertanejas que são maiores do que a paisagem áspera que as rodeia. São inclusive, maiores do que as imagens que estão aqui.

Este projeto começou efetivamente há um ano. Nesse tempo fui muitas vezes ao povoado do Corró, algumas vezes pra fotografar, outras somente para tomar um café e me sentar em silêncio junto a elas. Foi nesse silêncio que decidimos as fotos. E foi nele também onde histórias preciosas me foram dadas. Em respeito a elas, não posso contar. Mas, juntas, ultrapassamos os limites dessas “memórias farpadas” e criamos algo novo.

Todo objeto quer contar o seu segredo. E esse é o nosso.

Eu, Mariana, e as mulheres do Corró – Dona Roxa, Dona Nega, Dona Ruta, Fernanda e Maria Eduarda – entregamos a você nosso açude sonâmbulo.

Salvador, outubro de 2017.

3 Publicação do Instagram de Mariana David. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BriCWw-QHTTI/>>. Acesso em: 28 jul. 2019.



Figuras 1 a 5: Imagens do livro *Açude Sonâmbulo*, de Mariana David.

O texto reafirma o caráter de expressão das imagens. Se ligam ao real, a existência de pessoas e um território que tomamos conhecimento no texto, mas que não pretende definir ou registrar. Ao contrário, nele, Mariana David assume as mediações, a narrativa, o lugar de fotógrafa e principalmente desloca as retratadas, as mulheres do povoado do Corró, para o lugar também de narradoras e produtoras das imagens. As pessoas fotografadas passam do lugar histórico de objeto para de sujeitos da imagem, que não são só representados, mas se autorrepresentam.

Esse movimento de reorganização de paradigmas que fundamenta a fotografia em torno da expressão alcança uma importância política maior, em tempos onde a visibilidade não é mais suficiente. O mundo parece todo já visto, já fotografado. Os povos estão mais visíveis do que nunca uns para os outros. Entretanto, estar visível não garante necessariamente suas condições de existência, direitos e dignidade humana. Pelo contrário, muitas vezes as suas representações, quando pensamos em populações desprovidas de poder, estão suscetíveis a um contexto de mercantilização da cultura, de precarização e de superficialidade. Os povos estão expostos a desaparecer (DIDI-HUBERMAN, 2014).

Na contemporaneidade a visibilidade não é mais uma questão de apenas “o que” se vê, mas “como”. Assim, é necessário

Inventar formas e procedimentos, uma espécie de nova língua fotográfica, para transformar os regimes do visível e do invisível, para acessar o que está sob nossos olhos, mas que não sabemos ver. Não fotografar “as” coisas ou “as” pessoas, mas fotografar os estados de coisas e com as pessoas (ROUILLÉ, 2009, p.184).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre a relação entre a fotografia e a realidade perpassa compreender seu entrelaçamento político com as estruturas da sociedade que lhe deu origem. De documento à expressão, o discurso e prática da fotografia transicionam do registro mecanizado, da evidência do real, para um enunciado produzido por alguém em um determinado contexto, a partir de suas subjetividades e diálogo que estabelece com o que se é fotografado.

De subordinada a um projeto de domínio do mundo e da verdade pela visão, a fotografia conquista autonomia enquanto linguagem e se torna de fato um instrumento de democratização e pluralização das representações. Para além de pensar a configuração dos paradigmas fotográficos na teoria, podemos ver esse movimento construído imagetivamente em *Açude Sonâmbulo* (2017), em que Mariana David afirma a autoria, a escrita e o dialogismo, os pilares da fotografia-expressão, que menos do que representar o real, interfere e ensaia sobre ele.

Em contraste aos trabalhos fotográficos produzidas acerca do Sertão, principalmente no contexto da reportagem, em que a proposta comumente girava em torno de registrar a dureza e secura da vida, normalmente associada à miséria e à precariedade, Mariana nos apresenta imagens suaves, quase que aveludadas pela luz, pelos tecidos e texturas suaves que fazem parte da composição e pela delicadeza do papel. São imagens que nos dizem pouco objetivamente sobre a realidade dessas mulheres ou do local onde vivem. São imagens que pela dimensão subjetiva, ainda que visivelmente atreladas a existência de pessoas e de um território, nos oferecem antes de informações, pistas para sensações.

No lugar de uma fotografia de verdades que não dá mais conta da complexidade do mundo em que vivemos, constrói-se uma fotografia para a qual se pode fazer perguntas e não necessariamente se terá respostas. A fotografia atua como um ensaio, de pensar o mundo e, principalmente, estar nele, entre o visível e o invisível. Liberta de explicar o que se é, a fotografia vive a potência daquilo que se pode ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAVID, Mariana. **Açude Sonâmbulo**. São Paulo, Vibrant, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Anablume, 2011.

JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

KOSSOY, B. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

ROUILLÉ, A. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

Sobre imagem, história e notícia

A interpretação das imagens por Alberto Manguel em diálogo com a história e o jornalismo

Rosane Baptista¹

INTRODUÇÃO

Alberto Manguel é daquele tipo de intelectual, um tanto raro, que chama a atenção pela simplicidade. Tem uma escrita leve e cativante, como se estivesse interessado apenas em travar uma boa conversa com o leitor. Atento aos detalhes, vai puxando de cada pormenor uma história que, por sua vez, se conecta à outra, a mais outra, e assim ele vai tecendo um painel com informações abundantes e evidente erudição. Se as minúcias o atraem e apaixonam, a história é caminho para descobrir essa riqueza.

Manguel nasceu em 1948, em Buenos Aires, e ainda criança foi para Tel Aviv acompanhando o pai, o primeiro embaixador da Argentina em Israel. Entre idas e vindas, morou na França, Inglaterra, Itália, Taiti, Canadá. Pode-se dizer que sempre esteve ligado às palavras. Trabalhou em editoras onde traduzia, revisava e editava livros. Leitor assíduo desde muito jovem, era funcionário de uma livraria dedicada a títulos estrangeiros, a *Pygmalion*, no coração de Buenos Aires, quando, aos 16 anos, foi convidado a ler em voz alta clássicos em inglês para um frequentador do lugar, um senhor de pouco mais de sessenta anos que havia ficado cego: Jorge Luis Borges. A convivência entre o adolescente bilíngue e o experiente escritor durou quatro anos. Nesse período Manguel escreveu o primeiro romance: *News from a foreign country came*, que muitos anos depois, em 1992, ganhou o prêmio McKitterick, dedicado à primeira obra de escritores veteranos.

Em 2016 os caminhos dos dois voltaram a se aproximar, quando Manguel assumiu a direção da Biblioteca Nacional da Argentina, posto ocupado por Borges entre 1955 e 1973. Manguel ficou dois anos no cargo, tempo que representou um breve retorno ao país que havia deixado ainda na década de 1960. Numa entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, às vésperas de assumir o comando da Biblioteca Nacional, ele manifestou seu descontentamento com o país de origem: “A ditadura destruiu muita coisa e, quando há uma corrupção tão profunda e uma violência tão grande, isso repercute em todas as áreas da vida. A Argentina não se recuperou disso e não se recuperará”. Manguel é hoje cidadão canadense.

É comum dizer que determinado escritor tem uma vasta obra, mas o caso dele é este mesmo: são dezenas de livros de ficção e não ficção, artigos, antologias, peças de teatro, adaptações de histórias para TV, rádio e até um libreto de ópera. Tamanha variedade está longe de esconder sua predileção pelo tema literatura. Entre seus trabalhos estão os livros *Uma história da leitura* (1997), *A cidade das palavras* (2008), *Os livros e os dias* (2005) e *A biblioteca à noite* (2006), no qual toda a paixão pelos livros parece transbordar. São 15 ensaios que têm como ponto de partida sua própria biblioteca de 30 mil volumes instalada nos restos de um celeiro do século XV, reconstruído ao lado de um presbitério medieval onde morou, na região de Poitou-Charentes, no sul da França.

¹ Jornalista, mestre em Comunicação pela Faculdade Casper Líbero.

Os meus livros guardam entre as suas capas todas as histórias que já conheci e ainda recorde, ou que, entretanto, esqueci ou poderei um dia ler; preenchem o espaço que me envolve com vozes antigas e novas. Sem dúvida que também durante o dia estas histórias existem nas páginas, mas, talvez por causa da familiaridade da noite com as aparições de fantasmas e sonhos reveladores, elas adquirem uma presença mais vívida depois de o Sol se pôr (MANGUEL, 2016, p.25).

Em 2015, Manguel resolveu desmontar a biblioteca e ir embora da França. Hoje seus livros estão guardados num apartamento em Nova York, e a biblioteca de Poitou-Charentes passou a existir apenas na versão imaginária criada pelo diretor de teatro canadense Robert Lepage como parte de uma bela exposição sensorial que percorre vários países do mundo com o mesmo título do livro. Nas palavras do próprio escritor, sua biblioteca passou a ser uma epifania.

LER IMAGENS

Se Manguel tem tamanho apreço pela leitura, natural que fosse além das palavras impressas. Desta forma nasceu o livro *Lendo imagens: uma história de amor e ódio* (2001), com uma proposta quase singela. “Assim como adoro ler palavras, adoro ler imagens” (MANGUEL, 2001, p.11), diz o autor, para completar que o livro “desenvolveu-se a partir da necessidade de reivindicar, para os espectadores comuns, como eu mesmo, a responsabilidade e o direito de ler essas imagens e essas histórias”. Mas sua “leitura” nada tem de comum; ao contrário, revela grande conhecimento de história, seu ponto de partida para a interpretação das imagens.

O livro traz 12 delas, uma analisada em cada capítulo. São tão variadas quanto as esculturas de Aleijadinho em Congonhas, Minas Gerais, e o Monumento ao Holocausto, em Berlim; ou uma obra abstrata da americana Joan Mitchell e *A Virgem e o Menino à frente de uma guarda-fogo*, pintura feita em meados do séc. XV sobre cuja autoria ainda restam dúvidas, “uma composição em que todos os elementos funcionam como uma palavra secreta que o espectador é instigado a decifrar, como se deslindasse uma charada” (MANGUEL, 2001, p.61).

É essa a postura do autor diante dos trabalhos e artistas escolhidos. Ele investiga, decifra e ainda agrega à busca e à descoberta uma ideia em torno da qual elas ganham unidade. Assim, ao começar o livro relatando sua própria reação ao ser apresentado, quando criança, aos *Barcos na praia de Saintes-Maries*, de Vincent van Gogh, Alberto Manguel sustenta que quando lemos uma imagem, “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável” (ibidem, p.27). A este capítulo dá o nome “O espectador comum: a imagem como narrativa”. A imagem também é discutida como ausência (a partir de um quadro de Joan Mitchell), como enigma (com base em uma obra atribuído a Robert Campin), como testemunho (pela lente da fotógrafa Tina Modotti), como compreensão (baseado em um trabalho de Lavínia Fontana), como pesadelo (pelos quadros de Marianna Gartner), como reflexo (a partir de um detalhe de um painel do grego Filôxenos), como violência (centrado em Pablo Picasso), como subversão (analisando esculturas de Aleijadinho), como filosofia (discutindo uma edificação do séc. XVIII criada pelo arquiteto Claude-Nicolas Ledoux), como memória (em que discute aspectos da representação do Holocausto a partir do monumento criado pelo arquiteto Peter Eisenman em Berlim) e, finalmente, como teatro (Caravaggio).

Já vimos que a história é a principal via percorrida por Manguel na interpretação das imagens. Peter Burke, um dos mais respeitados especialistas em história cultural, propõe caminho inverso, ou seja, as imagens ajudam a decifrar a história. Embora pareçam opostas à primeira vista, as duas concepções dialogam e muitas vezes se complementam. Ambos os autores estão interessados em extrair das imagens algo além dos traços e contornos, querem entender o que elas têm a dizer, buscar seu sentido.

Peter Burke é um historiador britânico com profundo conhecimento da Idade Moderna europeia, mas trabalha com temas da atualidade, enfatizando seus aspectos socioculturais. Foi professor

visitante na Universidade de São Paulo entre os anos 1994 e 1995 e atualmente é professor emérito de História Cultural em Cambridge. Entre seus mais de trinta livros, interessa aqui *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica* (2017), pelas possibilidades que a obra oferece de jogar uma luz conceitual sobre muitas das observações feitas por Alberto Manguel, ou, pelo menos, sistematizar o que parece ser natural ou intuitivo no escritor.

Os dois aceitam que para interpretar uma imagem é fundamental ter o máximo de informação possível sobre seus elementos. Um observador desavisado, por exemplo, pode achar que Aleijadinho errou nas proporções dos corpos dos profetas que recebem os fiéis no santuário de Congonhas, em Minas Gerais, pois eles têm pernas curtas e torso mais alongado, como constatou Manguel. Será preciso saber que a dimensão dos corpos foi alterada para que a obra pudesse ser vista em conjunto e em perspectiva pelo observador ao pé da escadaria. Também se enganará, lembra Burke, quem tirar conclusões sobre o vestuário de certa época a partir de um quadro se não levar em consideração o fato de adultos ou crianças não vestirem roupas do dia a dia para posar.

Mas, e quando não há referências a buscar, como ler uma imagem que não se propõe a ser lida? É o caso da obra *Dois pianos*, de Joan Mitchell. A artista não gostava de ser vista como expressionista abstrata, recusava rótulos, dizia pintar sem consciência do seu ato, que nada acontecia em seus quadros. Manguel, diante da representação de uma “visão do mundo por meio da ausência de linguagem” (MANGUEL, 2001, p.61), discorre sobre as cores usadas, investiga o estado de ânimo da pintora, quem ela admirava, contextualiza aquele momento da arte americana e mundial, enfim, trabalha com elementos que “pertencem às circunstâncias da criação da pintura e são, por assim dizer, parte da sua história” (ibidem, p.53).

Historiadores interessados nas imagens, como Peter Burke, novamente concordarão. Defendem que é preciso interrogar não apenas a obra, mas todo o contexto de produção, o artista, seus interesses (ou os dos patrocinadores), sua época e seus costumes para escapar de vários erros, afinal: “a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete” (BURKE, 2017, p.49). Desta forma, não captará a intensidade da dor retratada em *Mulher chorando*, de Pablo Picasso, quem não souber quem era a modelo e a relação, um tanto sádica, que o pintor mantinha com várias de suas amantes. Por outro lado, argumenta Burke, um mapa medieval que mostra Jerusalém no centro do mundo é bastante revelador da ideia vigente naquele momento e naquele lugar.

MÉTODO E INTUIÇÃO

Manguel observa o detalhe. Burke ensina que a “interpretação de imagens através de uma análise de detalhes tornou-se conhecida como iconografia” (BURKE, 2017, p.54) e surgiu como uma espécie de reação à observação meramente formal das pinturas, suas formas e cores.

Entre os iconografistas mais conhecidos está Erwin Panofsky. Ele propõe uma interpretação em três níveis: o pré-iconográfico, o iconográfico e o iconológico. O primeiro, mais simples, consiste na identificação dos objetos retratados; o segundo, o iconográfico, está “voltado para o ‘significado convencional’” das imagens, como por exemplo “reconhecer uma ceia como a *Última Ceia* ou uma batalha como a Batalha de Waterloo” (ibidem, p. 58). Já a interpretação iconológica, mais importante para os historiadores culturais, é aquela que confere valor ao “‘significado intrínseco’, ou seja, ‘os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica’” (ibidem).

O fotógrafo e historiador da fotografia Boris Kossoy exemplifica com clareza esses dois últimos níveis de interpretação usando uma fotografia, feita por Guilherme Gaensly, de um grupo de pessoas colhendo café numa fazenda do interior paulista. Do ponto de vista iconográfico, ele diz (KOSSOY, 2014, p.132-133):

A foto registra um grupo de colonos – provavelmente imigrantes – em plena colheita num cafezal (...). Durante o período da colheita toda a família do colono participava do trabalho, inclusive as crianças, como se vê na foto. A colheita é feita por derriça; as cerejas derriçadas, juntamente com folhas e pedacinhos de galhos são rasteladas para fora das saias dos cafeeiros.

Já a interpretação iconológica constata que, ao retratar uma tranquila cena de colheita de café, a fotografia transmite uma serenidade que “mascara [...] uma dura realidade escondida além da imagem” (*ibidem*, p.134-135), porque os imigrantes eram submetidos a condições degradantes de vida.

A construção estética desta foto, onde se tem um forte apelo às composições românticas da pintura, tem uma finalidade: a de atrair colonos para as fazendas do Estado de São Paulo, como de fato foi utilizada pelos agentes de recrutamento de trabalhadores na Europa.

Peter Burke também faz a crítica deste método de interpretação, sendo a principal, talvez, o fato de ser “intuitivo em demasia” (BURKE, 2017, p.64). Como Alberto Manguel não é historiador e não se propõe a leituras definitivas, muito ao contrário, a crítica não põe suas observações sob suspeição. Na verdade, a iconografia e a iconologia são apenas algumas das possibilidades de enriquecer o olhar do espectador. Em *Lendo imagens* encontramos aqui e ali traços desse tipo de leitura em harmonia com devaneios e criações próprios dos escritores. Ele mesmo diz construir sua narrativa “por meio de ecos de outras narrativas” (MANGUEL, 2001, p.28) e que:

os elementos da nossa resposta, o vocabulário que empregamos para desentranhar a narrativa que uma imagem encerra (...) são determinados não só pela iconografia mundial, mas também por um amplo espectro de circunstâncias sociais ou privadas, fortuitas ou obrigatórias. [...] Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa.

Um capítulo do livro é particularmente interessante para observar esse processo: Robert Campin: A imagem como enigma. O autor se debruça sobre o quadro *A virgem e o menino à frente de um guarda-fogo*, atribuído a Robert Campin (embora haja dúvidas se ele foi pintado por seu discípulo Roger Van der Weyden), atualmente na National Gallery, em Londres.

Manguel instiga os leitores ao afirmar que o pintor esparramou “pistas” sobre o ambiente onde estão a Virgem Maria e seu filho e indagar: “Podemos ler essas pistas a uma distância de quatro séculos?” (MANGUEL, 2001, p.62-63).

O seio exposto, a auréola do guarda-fogo, o assento de três pés, o livro que está lendo, o pico da chama por trás do anteparo, o anel no dedo da mão direita, as joias coloridas bordadas na bainha do vestido branco, o misterioso par de ladrilhos octogonais semiocultos pelo vestido, a cena do lado de fora da janela: cada uma dessas coisas parece revelar algo sobre quem ela deve ser no mundo de Deus e no mundo humano, e somos tentados a ler essa mulher como faríamos com um livro de enigmas.

Parte, então, para esclarecer os enigmas: discorre sobre as primeiras imagens da Virgem de que se tem notícia, vai à mitologia e à tradição cristã buscar representações do ato de amamentar, re-flete sobre a Santíssima Trindade e pergunta: o pintor teria a intenção de representá-la “mediante um modesto banquinho de três pés? Talvez” (*ibidem*, p.76). A informação de que um restaurador do séc. XIX escondeu a genitália do menino que, na pintura original aparecia sem circuncisão, é a senha para aprofundar a análise: “A circuncisão, segundo a lei judaica, acontece no oitavo dia após o nascimento da criança; os ladrilhos estão parcialmente ocultos sob o vestido porque esse dia ainda não chegou” (*ibidem*, p.81). Ao observar o livro aberto ao lado da Virgem, nota que a “mãe interrompeu a leitura



para cuidar do seu Menino” (ibidem, pg.78), e, num exemplo de leitura iconológica, passa a refletir sobre a carne, o sagrado e, principalmente, a palavra escrita:

Protegida com reverência, ela ocupa o mesmo espaço que a carne, revelando-nos que ainda necessitamos das palavras para nomear mesmo as experiências mais sagradas, por mais que essas experiências possam ser extraordinárias e aparentem estar fora do alcance das palavras. O nosso pintor anônimo acreditava no poder da palavra escrita.

A IMAGEM, A PALAVRA E O TELEJORNALISMO

Burke se interessa pelas fontes visuais que forneçam evidências históricas e reclama que muitos dos seus colegas ainda resistem a encarar com seriedade essa possibilidade. Chega a citar a “invisibilidade do visual” ao lembrar que ainda são relativamente poucos os que trabalham em arquivos fotográficos em comparação com o número dos que se ocupam de documentos escritos. “Quando utilizam imagens”, observa ele, “historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzin-

do-as nos livros sem comentários. Nos casos em que a imagem é discutida no texto, essa evidência é (...) usada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios” (BURKE, 2017, p.18-19).

A ideia da imagem como simples ilustração também aparece logo no início de *Lendo imagens*, quando o autor faz uma referência aos livros com “ilustrações que repetiam ou explicavam a história” (MANGUEL, 2001, p.19). Não devem ser por acaso esses dois comentários. Embora estejamos hoje imersos num mundo de imagens, elas ainda padecem de “invisibilidade” em diversas áreas, algumas até surpreendentes, como o noticiário na televisão, justamente o meio que tem nela seu grande diferencial.

Ícone da indústria cultural, da cultura de massa, a televisão estabeleceu a supremacia da imagem. Como atestam Lipovetsky e Serroy, “é pela imagem da tela que o mundo existe e que os homens o conhecem como ele se dá a ver, com a visão, a hierarquia, a forma, a força que a imagem lhe confere” (LIPOVETSKY E SERROY, 2011, p.76). Com a multiplicação das telas em computadores, smartphones, tablets etc., essa força só se ampliou, “o *Homo sapiens* tornou-se o *Homo ecranis*” (ibidem, p.77) e as imagens reproduzidas ao infinito reinam quase absolutas.

É certo que o jornalismo audiovisual, como parte desse processo, não deixa de explorar as potencialidades do código visual. Ele geralmente contribui para acelerar a compreensão de uma mensagem, é bastante útil no esclarecimento de detalhes, confere emoção aos dramas cotidianos. Manuais de telejornalismo também garantem que a imagem proporciona mais credibilidade ao que é noticiado por “mostrar” o que acontece. A afirmação é bastante controvertida e não constitui objeto deste trabalho. Mas pode-se dizer, muito rapidamente, que a alegação desconsidera as inúmeras mediações entre o que acontece e o que é mostrado, mediações capazes de alterações profundas na suposta “realidade dos fatos” – sem contar a desonestidade das manipulações, infelizmente cada vez mais comuns nesses tempos sombrios de *fake news*. De qualquer forma, excluída a garantia da “verdade dos fatos” a possibilidade de mostrar um evento (ou parte dele) tem impacto considerável para a transmissão de um acontecimento jornalístico e merece registro. Outra ideia corrente acerca dos benefícios da imagem para o noticiário é a de que ela universaliza a informação, e aqui também cabe ressaltar a importância do repertório do espectador para que esse caráter universal se cumpra.

Mesmo com essas ressalvas, são evidentes os méritos da imagem no jornalismo. O que é digno de nota, no entanto, é que, apesar do seu enorme valor informativo, uma observação mais cuidadosa dos jornais na televisão, e também na web, revela que ela é usada, na maior parte do tempo, apenas para ilustrar ou referendar o discurso verbal.

Não acrescenta, repete; não tem vida própria, está a serviço do texto numa sobreposição banal que põe a perder infinitas possibilidades de dar mais qualidade à notícia.

Em busca das razões para essa reverberação, voltamos à fala de Burke sobre a “invisibilidade do visual” e também, de certa forma, à de Manguel, sobre o seu caráter ilustrativo. No jornalismo televisivo, especialmente quando se trata de *hard news*, podemos acreditar, as imagens permanecem como ilustrativas porque a informação válida é reconhecida naquela transmitida pelo texto. Pode parecer contraditório, mas é consequência do fato de a informação estar sempre vinculada à presença do repórter. Ele é quem detém o conhecimento e conduz o telespectador pelas várias etapas da notícia, enquanto outros recursos funcionam apenas como reafirmação do discurso oral. Como notaram Leal e Valle, “frequentemente redundantes, palavras e imagens ‘confundem-se.’ (...) Contudo, deve-se observar que o telespectador não é convidado a ver as imagens e sim aquilo que é indicado pela voz do repórter” (LEAL E VALLE, 2008, p.9).

Também é necessário notar que no processo industrial de produção de um telejornal escrever um texto meramente descritivo é mais fácil e, especialmente, mais rápido, do que um texto que contenha reflexões sobre a imagem e atue em parceria com ela. Parece uma motivação por demais simplista, mas os que conhecem o ritmo frenético de uma redação podem reconhecer sua plausibilidade.

Mas, para além das práticas diárias do fazer telejornalístico, é razoável emprestar de Boris Kossoy a observação de que existe preconceito com relação ao uso da fotografia (portanto, da imagem) como fonte. Há indícios de ecos desse preconceito no jornalismo. Para ele (KOSSOY, 2014, p.34),

Apesar de sermos personagens de uma “civilização da imagem” – e nesse sentido alvos voluntários e involuntários do bombardeio contínuo de informações visuais de diferentes categorias emitidas pelos meios de comunicação –, existe um aprisionamento multissecular à tradição escrita como forma de transmissão do saber.

Uma fotografia ou um quadro se expõe ao olhar pelo tempo do desejo do espectador, permite contemplação, observação minuciosa. Já a imagem em movimento tem sua duração determinada por outra pessoa, e ao espectador cabe captar o que lhe for possível naquele determinado tempo. No caso do jornalismo *hard news* da televisão elas se sucedem em ritmo acelerado, num fluxo contínuo. Os *takes* não duram mais de uns poucos segundos e são substituídos enquanto uma voz direciona o olhar do telespectador, lhe diz o que deve ver a cada momento. Seja por causa dessa velocidade ou porque a imagem venha acompanhada de um texto explicativo, é difícil aplicar ao jornalismo audiovisual as estratégias de interpretação apresentadas por Burke ou Manguel.

Apenas em situações excepcionais algumas cenas conseguem se destacar da massa que bombardeia a visão diariamente, e aí conseguimos ver além. Na imagem do avião que bate contra uma torre envidraçada de mais de quatrocentos metros de altura do *World Trade Center*, em Nova York, percebemos facilmente o império capitalista sendo furiosamente golpeado. O posicionamento da câmera, captando o choque do avião de baixo para cima, amplia o gigantismo do evento, por si só imenso. A referência pode parecer clichê, mas exemplifica muito bem a excepcionalidade dos momentos em que o público pode interpretar uma imagem (e registre-se, nesse caso, a vantagem adicional de ela ter sido vista inúmeras vezes).

Outras cenas, menos emblemáticas, mas bastante significativas, também permitem uma leitura mais aprofundada. A onda de lama produzida no momento em que a barragem se rompeu em Brumadinho, Minas Gerais, e a rapidez com que se move, evidenciam sua força e potencial destrutivo. Os botes lotados cruzando o Mar Mediterrâneo revelam sem escrúpulos o descaso mundial com as populações vítimas da guerra e da pobreza na África e no Oriente Médio, mostram a luta pela vida misturada ao desespero, a eterna esperança, a fragilidade humana.



Mesmo nesses casos é razoável argumentar que será preciso um texto explicativo para que a imagem ganhe sentido, para que a audiência entenda o que acontece e se deixe impactar. Nada diferente da observação de Manguel e Burke sobre a necessidade de o espectador ter informações sobre os detalhes presentes na imagem para melhor lê-la. É a imagem e o contexto, a imagem e os dados, as referências – texto e imagem juntos, mas, de novo, não necessariamente sobrepostos em narrativa única. Será, certamente, mais rico se o texto se limitar a fornecer as informações básicas para a compreensão da imagem e deixar que ela faça sua parte para atrair o público, emocionar, informar.

Num dos momentos mais belos de *Lendo imagens*, Alberto Manguel fala sobre as diferenças e suas representações a partir de um quadro pintado por Lavínia Fontana no final do séc. XVI. A obra faz parte da coleção do Museu de Chateau de Blois, no sul da França. Mostra a jovem Tognina, vítima de uma doença que cobria seu corpo de pelos, a *hypertrichosis naturalis congenita*, segurando uma espécie de carta de apresentação, um texto com algumas frases sobre ela.



Sabendo quem é a moça, seu percurso até a corte italiana, Manguel pode situá-la no tempo e no espaço e passar a discorrer sobre a aparência humana e a animal, sobre medos e desejos; citar Aristóteles, santo Tomaz de Aquino, Leonardo da Vinci, Freud. Lembra que a pintora, Lavinia Fontana, era, como Tognina, uma estranha no ambiente masculino que dominava a pintura da época.

E se, como diz Burke, “imagens nos permitem ‘imaginar’ o passado de forma mais vívida” (BURKE, 2017, p. 24), Manguel não se intimida e, literalmente, imagina:

Não temos nenhum testemunho do primeiro encontro das duas: Fontana entrando no aposento cortinado e suntuoso, Tognina empurrada para a frente por cortesãos lascivos que sorriam disfarçadamente [...]. Será que elas conversaram sobre sua solidão, sobre o peso de serem algo fora do comum, de um monstro para outro, de uma criança-lobo para uma mulher pintora? [...] Será que Fontana, já na meia idade lhe contou que também fora menina? Confessou como também conhecera os horrores da adolescência naquela idade em que a grande desgraça consiste em ser diferente? [...] Será que Tognina lhe falou dos seus sonhos e talvez do rosto que sonhava ter [...]? (MANGUEL, 2001, p.135-136)

Certo que quando falamos de jornalismo e de história a imaginação não pode fornecer as respostas acerca do que a imagem revela. Mas ela pode, sim, ajudar o espectador, assim como o historiador e o jornalista, a fazer as perguntas corretas, a interpelar com criatividade a cena, seus detalhes e propósitos. Com imaginação e interrogações apropriadas e conhecimento dos códigos culturais para dar sustentação à análise, a leitura de imagens pode ser uma fonte inesgotável de informação e prazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- LEAL, Bruno Sousa e VALLE, Flávio. "O telejornalismo entre a paleo e a neotevê". **Contemporânea**, vol. 6, no 1. Jun. 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A cultura mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MANGUEL, Alberto. **A biblioteca à noite**. Lisboa: Edições Tinta da China, 2016.
- _____. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MENEZES, Cinara. Alberto Manguel convida a ler imagens. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 8 de set. de 2001. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0809200118.htm>. Acesso em 11 de fev. de 2018.

François Soulages e a estética da fotografia

Laura Duarte Uliana¹

INTRODUÇÃO

Qual a especificidade da fotografia? Esta é a questão que norteia o livro “Estética da Fotografia: Perda e Permanência” (2010), do pensador francês François Soulages², publicado inicialmente em 1998 na França. Única obra do autor traduzida para o português, as questões propostas nele continuam atuais e, portanto, dignas de um estudo mais aprofundado. Este livro será o eixo condutor do trabalho, que permearemos com artigos mais atuais do pensador, assim como um diálogo com outros teóricos, como o pensador Roland Barthes (2012), um dos pioneiros no estudo da fotografia, o professor francês André Rouillé (2009) e o pesquisador brasileiro Boris Kossoy (2014).

O objetivo do trabalho é, além de analisar o livro em profundidade, refletir em como os conceitos de um texto publicado em 1998 e escrito pensando na fotografia analógica se aplicam vinte anos depois, em um mundo imerso no digital. Traremos o conceito de imagem fluida, pensado por Soulages em textos e entrevistas mais recentes, ao longo do artigo.

O conceito central no trabalho do autor – e também neste artigo – é o de fotograficidade, ou seja, a articulação entre o irreversível momento da tomada da imagem e o inacabável trabalho com o negativo. Aqui, passaremos pelo mesmo caminho do autor para chegarmos neste conceito-chave da obra: abordaremos, primeiramente, o questionamento de Soulages à ideia de “isto foi”, pensada ao longo do livro “A Câmara Clara” (2012), de Roland Barthes, e o desenvolvimento da estética do “isto foi encenado”; posteriormente, trataremos da fotograficidade e de questões que envolvem a arte fotográfica, como a passagem do sem-arte – fotografia concebida sem a intenção artística, como imagens publicitárias e fotojornalísticas – à arte e a concepção de uma obra fotográfica; por fim, abordaremos artigos e entrevistas do autor publicados nas duas últimas décadas para a atualização do livro e introdução de novos conceitos.

1 Graduada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero com produção científica voltada ao estudo de fotografia e fotojornalismo. Mestranda em comunicação na Faculdade Cásper Líbero, com pesquisa sobre fotojornalismo. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Cultura e Visualidades desde 2016.

2 François Soulages é referência no estudo da imagem. Professor titular do Instituto Nacional de História da Arte, em Paris, e da Universidade Paris 8, é também professor convidado no Brasil, na China, no Chile, nos Estados Unidos, em Malta e na Tunísia. Seu livro “Estética da Fotografia: perda e permanência” (2010) foi traduzido em 10 países.

DA CRENÇA À ENCENAÇÃO

Soulages começa seu livro com uma proposição deveras polêmica, quando afirma que a fotografia pode ser duplamente enganosa: “enganosa, de um lado, antes da tomada da imagem por uma encenação, e, de outro lado, após a tomada da imagem, no momento da revelação e da cópia” (SOULAGES, 2010, p.25).

Esta ideia do autor tem sua complexidade ao nos fazer questionar certos dogmas da história da fotografia. Um dos textos principais da história do pensamento em fotografia é “A Mensagem Fotográfica” (2000), do teórico francês Roland Barthes (1915-1980), que mais pra frente se desdobrou no livro “A Câmara Clara” (2012), do mesmo pensador. Nele, Barthes começa falando que “a fotografia sempre traz consigo seu referente. [...] Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 2012, p.15). A consequência deste pensamento é a ideia de que a imagem fotográfica apenas registra o real, sem interferência; é a imagem-máquina³ que simplesmente copia seu referente. Aliás, para Barthes,

[...] o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. [...] Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. [...] O que internacionalizo em uma foto (não falemos ainda de cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia (BARTHES, 2012, p.72).

Aqui, temos um primeiro embate com Soulages (2010): Barthes não acredita que a fotografia seja arte, justamente por ser uma cópia do real; para ele, isso se dá pelas características químicas da fotografia:

[...] o noema “Isso foi”⁴ só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui (BARTHES, 2012, p.75).

É a essa ideia barthesiana de “isso foi” que Soulages (2010) é contrário em seu livro; e é justamente este pensamento da fotografia como invisível, como referência, que ele contesta ao falar que a imagem fotográfica é enganosa.

O questionamento começa quando Soulages (2010) se indaga sobre o objeto fotografado:

Devemos, pois, estudar o objeto a ser fotografado não em função de suas particularidades, mas em função do fato de que é um objeto a ser fotografado e, de modo mais geral, um objeto (para um sujeito?). [...] o que está em jogo é, pois, a essência mesma da fotografia. Ao nos questionarmos sobre o objeto a ser fotografado, refletiremos sobre as capacidades e os limites da fotografia em sua pretensão de restituir o objeto visado e, portanto, sobre suas possibilidades, seus sonhos e suas ilusões. Será que ela [a fotografia] realmente pode apreender e restituir um objeto — mais ainda, o real —, ou ela só atingiria aparências interpretadas por pontos de vista particulares? (SOULAGES, 2010, p.27).

3 Termo utilizado por André Rouillé, em seu livro “A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea” (2009), para designar o pensamento pós-industrial – época na qual a fotografia foi criada – de que a fotografia era a imagem produzida pela máquina, sem a interferência da mão do homem e, portanto, fiel a seu referente (Rouillé, 2009).

4 Conceito barthesiano para o qual a fotografia mostra sempre algo que aconteceu: ela aponta que “isso foi”.

E o primeiro objeto tratado por Soulages é justamente um dos tipos de fotografia, que mais tem relação com esta pretensa objetividade fotográfica: o fotojornalismo.⁵ Ele questiona como pode-se tomar como verdade as fotos de reportagem tendo em vista que as imagens podem ser encenadas no momento de sua tomada ou manipuladas posteriormente em laboratório (SOULAGES, 2010). Para ele, “a reportagem não atinge nem fotografa o objeto a ser fotografado. Será que isso é um fracasso? Não, é uma condição de possibilidade da realização de uma obra” (SOULAGES, 2010, p. 62). Ou seja: nem tentando apreender o objeto como realidade – no sentido barthesiano de verdade –, como essência – ao tentar extrair a essência do objeto fotografado – ou como problema se consegue atingi-lo propriamente; e é essa a base para a criação do conceito de “isto foi encenado”.

Depois de questionar a crença em fotografia, Soulages busca respostas em um novo objeto: o retrato. É dele que se extrai o conceito de encenação, que se baseia na relação inconsciente entre fotógrafo e fotografado. Porém, não é apenas na pose que a encenação se manifesta: mesmo em fotografias cândidas⁶ podemos afirmar que “isto foi encenado”:

Essas teses são pertinentes não só para as fotos das pessoas que sabem que estão sendo fotografadas, mas também para as de pessoas anônimas tiradas às escondidas. [...] Talvez seja — poder-se-ia dizer numa perspectiva humanista — a especificidade da encenação que manifesta o estilo do autor. Diante da foto de um anônimo, nunca podemos saber se essa foto é realmente de um anônimo espionado ou a de uma pessoa prevenida (que, portanto, representa): o “isto existiu” é impossível de se dizer porque o “isto foi encenado” foi pronunciado uma vez (SOULAGES, 2010, p.76).

Ou seja: não podemos mais usar a fotografia como substituta do real a partir do momento em que pensamos nela como encenação. O fotógrafo não “tira” uma fotografia, mas a “faz”, com todo o seu repertório e suas ideologias: “enfim, ela é sempre feita por um homem que é ele próprio trabalhado e dominado inconscientemente por modelos a serem reproduzidos ou a serem evitados, por pulsões e desejos. Todo fotógrafo é, portanto, quer queira quer não, um encenador, o Deus de um instante” (SOULAGES, 2010, p.76). Além disso, o receptor, ao ler a imagem, também constrói um sentido para ela. Todo esse pensamento de Soulages lembra as ideias do pesquisador brasileiro Boris Kossoy, que, no livro “Fotografia e História” (2014), nos fala sobre o processo de criação por parte do fotógrafo:

Toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época. [...] O homem, o tema e a técnica específica (esta, por mais avançada que seja) são em essência os componentes fundamentais de todos os processos destinados à produção de imagens de qualquer espécie. [...] O produto final, a fotografia, é portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia (KOSSOY, 2014, p.40-41).

Portanto, a imagem fotográfica é fruto do desejo individual, composta por um repertório, feita em um espaço e tempo únicos e limitada pela tecnologia disponível; justamente por isso a fotografia não é cópia exata de seu referente e nem é invisível, como pensado por Barthes (2012). Desenvolvemos toda esta reflexão sobre a verdade fotográfica para questionar a ideia de Barthes (2012) de que justa-

5 Se pensarmos no teórico francês André Rouillé, que, em seu livro “A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea” faz um levantamento histórico da mudança de pensamento da fotografia como substituta do real para a admissão das parcialidades da imagem fotográfica, “a máxima da reportagem ‘clássica’ é, sem dúvida, a expressão mais avançada da concepção segundo a qual a imagem é a reprodução de uma coisa que é anterior a ela, de um exterior, de um original preexistente. Mesmo a exatidão e a verdade são apreciadas em referência a um modelo exterior preexistente, do qual as imagens reproduziriam a aparência” (Rouillé, 2009, p.73).

6 Conceito criado pelo fotógrafo Erich Salomon na Alemanha durante o período da república de Weimar (1918-1933) que consiste em fotografias de pessoas tiradas sem que os modelos percebam (Freund, 1980).

mente esta característica de objetividade é o que faz com que a fotografia não possa ser considerada nada além de seu referente: nem arte, nem comunicação. É ao desmontar essa lógica que se justifica o estudo da fotografia, sua particularidade e a sua possibilidade de objeto artístico.

O INSTANTE QUE NUNCA ACABA

A partir do momento em que não se acredita mais na fotografia como substituta do real, pode-se pensar a sua especificidade, que, para Soulages, é “a surpreendente articulação do irreversível e do inacabável – irreversível obtenção do negativo e inacabável trabalho com o negativo” (SOULAGES, 2010, p.123). Segundo o autor, “uma foto é feita em três etapas: o ato fotográfico, a obtenção do negativo e o trabalho com o negativo” (SOULAGES, 2010, p.129). O ato fotográfico é “o curto instante da tomada” (SOULAGES, 2010, p.13) da imagem, que, para ele, é irreversível: numa perspectiva heideggeriana, nunca voltamos ao mesmo espaço e tempo e, portanto, o feitiço da fotografia não tem como reverter.

Posteriormente, tem-se o trabalho com o negativo, tanto para revelá-lo quanto para fazer as cópias das imagens. Ambas as etapas do processo têm possibilidades infinitas: pode-se intervir nelas para produzir infinitas possibilidades de imagem. É por isso que Soulages fala que “a fotografia é, portanto, *a arte do possível*, tomada em todos os sentidos” (SOULAGES, 2005, *online*, grifo do autor).

Aqui, faz sentido retomarmos o subtítulo do livro: perda e permanência. Este é relacionado ao conceito de fotograficidade, sendo, aliás, uma boa explicação para o conceito:

Perda das circunstâncias únicas que são causa do ato fotográfico, do momento desse ato, do objeto a ser fotografado e da obtenção generalizada irreversível do negativo, em suma, do tempo e do ser passados. Permanência constituída por essas fotos que podem ser feitas a partir do negativo (SOULAGES, 2010, p.132).

Soulages compara a perda e a permanência, a fotograficidade, com o tempo:

Assim, as duas práticas são habitadas por esforços opostos: uma luta contra o decurso do tempo, a outra, contra o eterno retorno; uma não pode jamais realizar a mesma coisa, apesar de todos os seus desejos e de toda a sua vontade, a outra pode sempre fazer a mesma coisa, mas é instigada, pela especificidade do trabalho do negativo, a fazer diferentemente (SOULAGES, 2005, p.25).

O irreversível, a perda, corresponde ao nosso passado e o inacabável, a permanência, ao nosso futuro. Chegamos, então, ao ponto central do livro: a estética da fotograficidade. Ou melhor, as estéticas da fotograficidade: a estética do irreversível, a do inacabável e a da articulação entre eles.

A estética do irreversível está mais ligada ao fotojornalismo, que se atém ao momento em que a imagem foi feita, mas não está restrita a ele; “é por ser irreversível que a fotografia pode ao mesmo tempo ter tal força emocional e chegar ao trágico, à arte em geral e ao poético em particular” (SOULAGES, 2010, p.145).

Já a estética do inacabável não é exclusiva do fotógrafo: o trabalho com o negativo pode ser feito por qualquer pessoa, inclusive o próprio receptor. Ao interpretar, ele recria a imagem fotográfica em sua cabeça e, portanto, também trabalha a fotografia, pertencendo, então, à estética do inacabável.

A estética da articulação entre o irreversível e o inacabável é feita por fotógrafos que desejam aproveitar todas as possibilidades da fotografia: desde a perda do instante em que a imagem foi feita até o trabalho que terá depois ao reconstituir e repensar esta foto. Isso remete a outro pensamento de Soulages: de que toda fotografia é uma imagem de imagem: “sempre fotografamos duas vezes, primeiro fazendo a matriz digital, o negativo ou a placa, depois explorando-o para fazer a foto, o que já é, então, na sua essência, imagem de imagem” (SOULAGES, 2017, *online*). A fotografia é imagem de imagem inclusive no momento do ato fotográfico: “quando tiro uma foto com minha câmera analó-

gica e olho pelo buraco, não estou olhando a realidade. O que está enquadrado já é uma imagem da realidade” (SOULAGES *apud* MENOTTI; ZORZAL, 2017, *online*).

Portanto, a fotografia sempre será uma imagem de imagem. E isso é uma de suas especificidades que a possibilita ser arte.

A ARTE FOTOGRÁFICA

Para falarmos da fotografia como arte, precisamos pensar, antes, no que a torna uma obra de arte. Para o autor, “a maior parte das fotos pertence primeiramente à esfera do sem-arte” (SOULAGES, 2010, p.159). Porém, podemos aqui pensar em imagens fotojornalísticas, por exemplo, que foram concebidas sem nenhuma intenção de arte; cito, como exemplo, o fotojornalista brasileiro Maurício Lima, ganhador do prêmio Pulitzer em 2016 com uma reportagem sobre imigrantes sírios em busca de uma vida na Europa: estas fotos não foram concebidas com a intenção de arte, mas, em maio e junho de 2017, elas foram expostas no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, o MIS-SP. Elas se tornam, então, arte? Precisamos, primeiramente, pensar que “a estética da recepção não é a da criação: sempre se pode tentar deslocar uma foto do sem-arte para a arte e conseguir isso com uma obra” (SOULAGES, 2010, p.160).

Entramos, aqui, em uma questão fundamental para a arte fotográfica e para o livro de Soulages: a transformação em obra. Há, segundo o autor, três sentidos para a palavra “obra” em fotografia: uma foto única, um conjunto de fotos ou todas as fotos de um fotógrafo. Isso nos traz um problema quando pensamos no inacabável da fotograficidade: se a fotografia é inacabável em sua produção e sua recepção, como pode ser obra? Ou, quando falamos em fotografia, a obra é sempre aberta?

A obra fotográfica é eternamente inacabável, à medida que o trabalho com o negativo e o da apresentação das fotos são sempre inacabáveis, mesmo após a morte do criador. O criador é alguém cuja criação é utilizada e explorada após a sua morte, alguém que provoca nos outros o impulso criador. Mais que qualquer outra arte, a fotografia induz uma obra aberta, uma obra que pede novas interpretações, novas apresentações, em resumo, novas criações. [...] Essa é uma das especificidades da arte fotográfica: sua reorganização potencial infinita (SOULAGES, 2010, p.191).

Além de originar novas criações a partir das próprias fotografias, a obra deve ser, também, original e originária: original em relação às obras já existentes, tanto feitas no passado quanto no presente, e originária de novas obras no futuro.

Pensando no artista, temos uma nova problemática: o estilo. Para Soulages, se não há estilo não há obra. Porém, o estilo traz três riscos: inicialmente, existe o risco de não reconhecimento, caso ele não corresponda às convenções de seu tempo; depois, tem o risco da cópia, afinal, outros podem copiar seu estilo; por fim, tem o risco do plágio de si mesmo, ou seja, tornar-se repetitivo em suas imagens.

Ao finalizar o livro, Soulages escreve sobre a interação com as outras artes: a cocriação entre a fotografia e alguma outra arte; a transferência de uma foto – seja ela do território do sem-arte ou do da arte – para um segundo espaço que seja um objeto artístico, como a pintura ou a escultura (ou até mesmo outra foto); a referência que a imagem fotográfica pode fazer a outra obra; e o registro de obras de arte.

Tais são, pois, os quatro grandes tipos de relação que a fotografia mantém com as outras artes. A fotografia aqui se revela um meio específico insubstituível que transforma do interior não só a recepção, mas também a criação dessas outras artes; além disso, ela torna possível a existência de artes fictícias e torna-se [*sic*] ela própria uma arte elevada ao quadrado. A força e o valor da fotografia só se tornam maiores por meio disso (SOULAGES, 2010, p.340).

ATUALIZAÇÕES

Para ler o livro “Estética da Fotografia: Perda e Permanência” (2010), precisamos ter em mente que ele foi escrito e publicado em uma época na qual a fotografia digital não estava tão disseminada quanto atualmente, tanto que o conceito de fotograficidade engloba o inacabável trabalho com o negativo. Como, então, estes pensamentos se traduzem na contemporaneidade?

Para Soulages, houve duas transformações que mudaram profundamente como vemos a fotografia desde a escrita do livro: o desenvolvimento do digital e o surgimento do *selfie*. Falemos primeiramente da fotografia digital. Segundo o autor, as mudanças por ela trazidas mudam totalmente a fotografia: há a questão material – a matriz digital substitui os saís de prata – e mudanças paradigmáticas:

A fotografia numérica engendra toda uma outra circulação e recepção das fotos. Essa diferença material cria realmente novas relações com as imagens e uma nova sociabilidade da imagem. Em suma, mudamos não apenas de paradigma, mas também de “relação com a imagem” (SOULAGES, 2007, *online*).

Para Soulages, o que importa na fotografia digital é a circulação. Ele considera, inclusive, que estamos em um terceiro momento da imagem:

Houve um primeiro momento com a imagem estática da fotografia. Um segundo momento com a imagem em movimento do cinema. E um terceiro momento, agora, com uma imagem que circula, uma imagem que poderíamos chamar de futurista, a imagem da velocidade, a imagem fluida. [...] É essa torrente de imagens que, a meu ver, muda tudo. Muda, primeiro, aquele que fez a foto e que a posta. Muda também o artista, que será obrigado a pensar de outra forma. Muda o receptor. Muda o mundo (SOULAGES *apud* MENOTTI; ZORZAL, 2017, *online*).

Podemos inferir, então, que a circulação é o ponto principal desta fotografia numérica. Este pensamento vai ao encontro do pensado pelo teórico catalão Joan Fontcuberta, em seu livro “La fúria de las imágenes: notas sobre la postfotografía”, que, ao falar sobre a fotografia digital, afirma que “o crucial não é que a fotografia se desmaterialize convertida em bits de informação, mas a forma em que esses bits de informação propiciam sua transmissão e circulação vertiginosa [...] a circulação da imagem prevalece sobre o conteúdo da imagem” (FONTCUBERTA, 2017, p.38-39)⁷. E é nesta imagem circulante que nasce o *selfie*, que, para Soulages, representa uma verdadeira revolução:

Poderíamos dizer que o desenvolvimento da *selfie* é o que salva a fotografia. A fotografia é relançada com a *selfie*, de uma maneira muito forte. Por quê? Porque é o retorno do ego no mundo globalizado. Cada vez mais as pessoas existirão, ou terão o sentimento de existir, sob a necessidade de criar práticas que lhes dêem a sensação, ou a ilusão, de existir. Então, de certa maneira, o efeito da globalização é o desenvolvimento da *selfie* (SOULAGES *apud* MENOTTI; ZORZAL, 2017, *online*).

A fotógrafa e pesquisadora francesa Gisèle Freund, em seu livro “Photography and Society” (1980), ao refletir sobre as imagens fotojornalísticas face à uniformização da sociedade moderna, afirmou: “Conforme o indivíduo se tornou menos importante para a sociedade, sua necessidade de se afirmar como indivíduo se tornou maior” (FREUND, 1980, p.149)⁸. A globalização citada por Soula-

7 “Lo crucial no es que la fotografía se desmaterialice convertida en bits de información, sino la forma en que esos bits de información propician su transmisión y circulación vertiginosa. [...] La circulación de la imagen prevalece sobre el contenido de la imagen.” Tradução livre da autora.

8 “As the individual became less important to society, his need to affirm himself as an individual became greater.” Tradução livre da autora.

ges causa a uniformização abordada por Freund e, apesar das frases estarem separadas por mais de 40 anos de história, esta fala de Freund (1980) mostra o quanto o pensamento de Soulages atualmente faz sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, abordamos a tese de Barthes de como a fotografia emana seu referente e como Soulages a desmonta, assim como seu motivo para isso: “é porque ela pode induzir ao erro ou à ficção que a fotografia pode ser uma arte, e não porque seria mimética” (SOULAGES, 2017, online). Passamos, então, ao que faz a fotografia ser única:

A particularidade da fotografia consiste na possibilidade de fazer fotos totalmente diferentes entre si, a partir do mesmo negativo: o que há de extraordinário não é que se possa fazer a mesma foto em várias cópias — o molde, a impressão, as técnicas de gravura etc. já o permitiam — é que se possa fazer uma infinidade de fotos diferentes (SOULAGES, 2005, *online*).

Mas um dos motivos pelos quais o livro de Soulages é uma obra seminal no estudo da fotografia é o fato dele ser praticamente um manifesto a favor da arte fotográfica e, aqui, vimos seus pensamentos acerca do tema. Por fim, pudemos constatar que, ainda que “Estética da Fotografia: perda e permanência” (2010) tenha sido escrito há mais de vinte anos, em uma sociedade que ainda usava a fotografia analógica, suas teses ainda são muito válidas ao tratar da imagem do meio digital, a imagem fluida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BARTHES, Roland. A Mensagem Fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (org.) **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.323-338.
- FREUND, Gisèle. **Photography and Society**. Boston: Godine, 1980.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 5. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.
- SOULAGES, François. A fotograficidade: como reflexão sobre as imagens (de imagens). **Farol**, Vitória, v. 18, n. 1, p.142-151, dez. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/18677/12866>>. Acesso em: 15 mar. 2019.
- SOULAGES, François. A fotograficidade. **Porto Alegre: Revista de Artes Visuais**, [S.l.], v. 13, n. 22, abr. 2012. ISSN 2179-8001. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27900>>. Acesso em: 11 dez 2019.
- SOULAGES, François. **A revolução paradigmática da fotografia numérica**. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/6zhq4w>>. Acesso em: 23 nov. 2018.
- SOULAGES, François; MENOTTI, Gabriel; ZORZAL, Bruno. **Entrevista: o filósofo François Soula- ges e a estética da fotografia na era digital**. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-francois-soulages-2/>>. Acesso em: 23 nov. 2018.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

A imagem como tez da história

Para pensar uma arqueologia do saber visual em Georges Didi-Huberman

Rosa Maria Martins Silva¹

INTRODUÇÃO

A ideia principal deste artigo é pensar a imagem como lugar singular de um pensamento original, próprio que a habita, a partir do pensamento de Georges Didi-Huberman.

Para começo de conversa, vale conhecer um pouco da biografia deste filósofo, pensador e crítico da arte. Foi em 1953, na cidade de Saint Etienne, na França, que veio à luz Georges Didi-Huberman. Filho de pintor, aprendeu desde cedo a aguçar os sentidos para a arte, uma vez que o ateliê do pai era o seu espaço laboral. Também atuou no museu de arte da cidade, ainda adolescente. Documentar, assistir às montagens de exposição faziam parte de seu cotidiano, o que mais tarde facilitará o desenrolar de seu pensamento sobre a história da arte e a imagem propriamente dita.

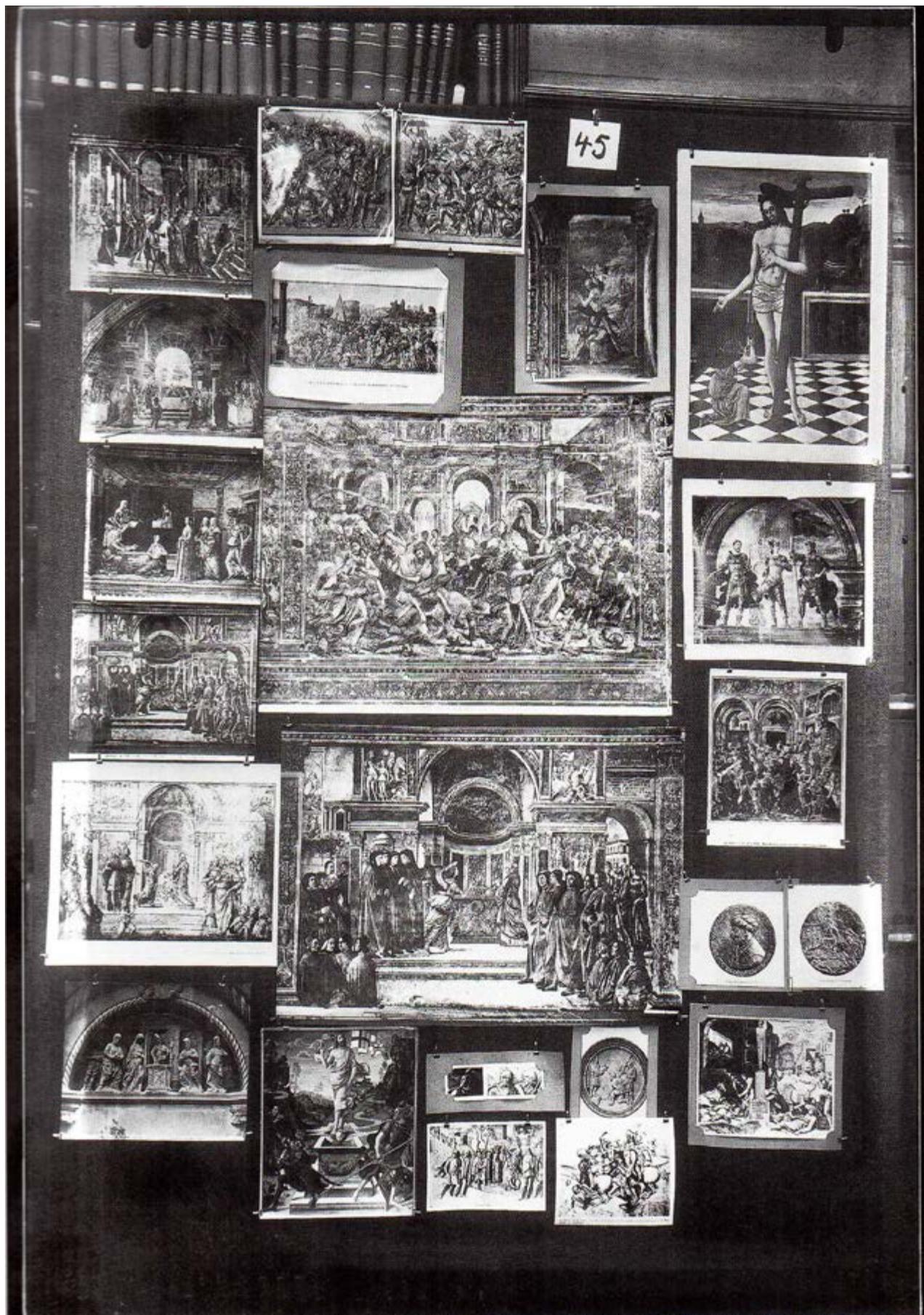
Porém, seu pensamento é inspirado em pensadores como Gilles Deleuze, Maurice Blancot, Michel Foucault, Theodor Adorno, Bertold Brecht, Giorgio Angambem, Walter Benjamin e um dos mais influentes, parece ser Aby Warburg, do qual falaremos a seguir antes de adentrarmos no pensamento hubermaniano propriamente dito.

Aby Warburg, pesquisador alemão de origem judaica, viveu entre 1826 e 1929. Interessado na cultura clássica ocidental, propõe um método de pesquisa heurística sobre memória e imagens, uma reconfiguração da história da arte de maneira interdisciplinar onde filosofia, psicologia, arte, estética e antropologia se interdependem de maneira a desencadear numa teoria da história da arte nada convencional, que convoca para o não-linear, para os anacronismos, para as entrelinhas. Os pesquisadores Cristina Tartás Ruiz e Rafael Guridi Garcia, assim se referem a Warburg:

Possuidor de um enorme catálogo de imagens, Warburg desenvolveu um procedimento para explorar e apresentar sistemas de relacionamentos não evidentes através de técnicas de colagem e montagem [...]. O processo permite o reposicionamento de imagens ou a introdução parcial de novos elementos, para estabelecer novas relações, um processo aberto e infinito que cria uma cartografia pessoal que possibilita releituras constantes (RUIZ e GARCIA, 2013, p.230).²

¹ Mestra em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero, na linha de pesquisa “Jornalismo, Imagem e Entretenimento”. Licenciada em Filosofia pela Universidade Salesiana (UNISAL); em Teologia pelo Instituto São Boaventura de Roma; em Jornalismo pelo Centro Universitário de Brasília (UniCEUB). Diretora de redação e articulista da *Revista Esperança*.

² Tradução nossa: Poseedor de un ingente catálogo de imágenes, Warburg idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes: el *Bilderatlas Mnemosyne*, que podríamos traducir (de manera aproximada) como “Atlas de imágenes de la memoria”. El procedimiento de elaboración del Atlas era la selección y manipulación (recortes, ampliaciones, detalles etc...) de imágenes fotográficas y su colocación sobre una mesa negra, en forma de collage, para ser fotografiado. Cada una de las fotografías constituiría una de las láminas del Atlas. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito.



Warburg. *Atlas Mnemosyne*. Prança 45. Superlativo da linguagem gestual. Exaltação da consciência de si. Heróis singulares saindo da grisalha tipológica. Perda do “como da metáfora”.

Essa nova maneira de pensar história da arte é expressa no seu *Atlas Mnemosyne*, por meio do qual Aby sugere a busca de conhecimento da história por meio da montagem de imagens, que dispostas como uma coleção, em painéis pretos designam os caminhos para leituras e interpretações da história por trás das imagens. Ou seja, a tentativa de Aby é ativar as forças que as imagens contêm em si mesmas e delas gerar conhecimento cujos argumentos são formulados por essa relação que se dá com as imagens entre si e o pesquisador.

Nesta coleção montada como mapa, os espaços vazios, os intervalos entre uma imagem e outra devem ser necessariamente levados em conta, pois são eles que marcaram a anacronia, a não-linearidade da história a ser revelada no trabalho de interpretação. A pesquisadora Jane Cleide de Souza Maciel alega que:

Ao negar os imperativos categóricos de beleza, a recepção via contemplação, o bom gosto como critério, as supostas calma e serenidade gregas que deveriam ser imitadas, o historiador da cultura, (Warburg), concentrava-se no pathos anteriormente rejeitado, e com ele, na existência humana nas imagens, em tensões e movimentos (MACIEL, 2018, p.196).

Trata-se, portanto, segundo Didi-Huberman, de um “novo modelo cultural de história, modelo fantasmal, psíquico e sintomal, que perturba a história da arte e que estaria por muito tempo recalcado no século XX” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25).

De Warburg, Huberman toma para si toda essa teoria da leitura ou interpretação das imagens a partir do ato de catalogação e, para além do mais, da valorização destas no processo de conhecimento. As lacunas que se formam quase que insignificantes são portadoras de sentidos e, se bem exploradas podem atualizar a imagem e fazer subtrair delas a memória história que nelas está contida.

É próprio do *Atlas* a sugestão da descontinuidade, de modo que, conforme afirma Didi-Huberman (2013, p.11), “começamos por abri-lo à procura de uma informação concreta, mas, uma vez obtida essa informação, não é forçoso que o abandonemos, continuando então a calcorrear as suas bifurcações em todos os sentidos”.

POR UMA ARQUEOLOGIA DA IMAGEM E DO CONHECIMENTO ATRAVÉS DO OLHAR

“Tomar posição” não é uma tarefa que Georges Didi-Huberman delega às imagens de *per si*. “Tomar posição” diante da vida e da história do pensamento humano com a seriedade que um futuro histórico mais humanizado impõe, parece ser próprio da personalidade deste pensador. Assim, diante dos estudos intensos sobre a história da arte e as imagens propriamente ditas, ele propõe uma nova forma de conhecimento, aquela que se dá por meio do olhar com o intuito de questionar e complexificar a arte, as imagens, a história da arte e a história humana.

As reflexões propostas em seus escritos, desde *O que vemos, o que nos olha* (1998) até mesmo um dos últimos *Quando as imagens tomam posição* (2017), o pensador nos provoca a direcionar o olhar para além daquilo que vemos, a pensar na possibilidade de indagar a fundo a arte, a estética e as interpretações da contemporaneidade. Desafia a inteligência humana a tirar a imagem do contexto da coisificação, da adjetivação e assumi-la na sua mais pura intensidade e para além do mais acena para a importância da relação desta com o sujeito que nela esbarra. Didi-Huberman parece ser um escavador, um arqueólogo da verdade histórica e descobriu na imagem, na imaginação a força e o caminho para encontrá-la. Neste viés, a imagem se torna a testemunha viva dos fatos sobre os quais os “ausentes” buscam a veracidade dos fatos e a sua confirmação. A imagem ganha, destarte, a característica de fenômeno, pois mais que um objeto ela carrega em si “um a mais”, que François Soulages chamou de “infotográfável”, talvez a “aura” em Walter Benjamin, ou ainda “o ser” de todas as coisas que se revela e que se esconde e permanece no tempo, quem sabe, talvez, a ‘alma da fotografia’, esse algo que está “sobre os nossos olhos, mas fora de nossa visão: algo que nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.148). Sobre o caráter aurático da imagem, trabalhado por Benjamin, dirá:

Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da *memoire involuntaire* [em francês no texto], tendem a se agrupar em torno dele. Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobre, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens em constelações ou em nuvens, que se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente (DIDI-HUBERMANAN, 1998, p.149).

São possibilidades de conceituação que Didi-Huberman nos impõe, pois o que seria, então, essa coisa viva da imagem, de força reveladora e instigadora que inquieta e move os pensadores no tempo? Se assim não o fosse, como poderia uma determinada imagem, de tempos antigos, atingir de forma intrigante o sujeito que com ela se depara? Segundo Huberman,

Estamos tocando aqui, no caráter fantasmático dessa experiência, mas antes de buscar avaliar seu teor simplesmente ilusório ou, ao contrário, seu eventual teor de verdade, retenhamos a fórmula pela qual Benjamin explicava essa experiência: “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” e ele acrescentava em seguida: “esta é uma das fontes mesmas da poesia” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.148-149).

Outrossim, Didi-Huberman explica que no francês a aura é traduzida como verbo por exelência do que não temos ainda, um verbo conjugado no futuro e como que petrificado em sua espera [...] e que lhe confere, por assim dizer, uma qualidade de quase sujeito, de quase ser – se lhes atribuímos a possibilidade de “levantar os olhos”, aparecer, aproximar-se, afastar-se (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.150).

A propositura é abrir-se para crer e auscultar no sentido de perscrutar, sondar, ouvir, para captar, para enxergar com as mãos, o coração e o intelecto, o que nelas está latente e carente de fissuras para vir à tona, isto é, “de suscitar novas maneiras de falar e de pensar” (DIDI-HUBERMAN, 2006). Porque Didi-Huberman é um pensador que sente, cujo sangue corre ardentemente nas veias e é sedento das verdades históricas, sobretudo no que se refere à experiência dos campos de Auschwitz pela qual passaram seus antecedentes. Portanto, para Didi-Huberman, urge que a violência seja representada e neste caso, as imagens são poderosos instrumentos para um discurso a contrapelo afim de “volver visible la tragedia en la cultura (para no separla de la sua história), pero hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria)” (DIEGUEZ, 2013, p.46).

Sua teoria da imagem é germinada e toma forma, sob a égide de suas duras experiências com o holocausto, desde tenra idade. Vale destacar alguns elementos que influenciarão a sua forma de pensar a história da arte e dar um rumo diverso à forma de conceber a imagem: o fato de ser descendente de judeu – alemão, cujo avô, Jonas, foi morto em Auschwitz em 1944, e as imagens da guerra com as quais ele teve contato, na biblioteca da mãe, “[...] eram todas imagens da guerra, as imagens do campo que vi e revi com essa dificuldade de entender [...] no absoluto de toda beleza, no inconsolável, na dimensão enlutada das imagens...” (*Revista Vacarme*, n.37, 2006, p.5-6).

Desta visita, surgiu o livro “écorces” (Casca), a partir do qual ousaremos aprofundar uma minúscula parte do vasto pensamento de Didi-Huberman sobre a imagem, o que chamaremos aqui em nossa pesquisa de “imagem como tez da história”.

Didi-Huberman escreve “écorces” 70 anos após a morte do avô, quando, precisamente em 2011, faz, pela primeira vez, uma visita ao lugar onde seu progenitor foi martirizado e onde oitocentas pessoas com seu sobrenome foram exterminadas.

Para adentrarmos numa reflexão sobre a relação entre écorces (casca) e imagem e cavar o que de mais profundo se possa encontrar como possíveis conceitos que venham a eclodir dessa aproximação, se faz necessário, outrossim, entendermos um pouco da experiência de Georges Didi-Huberman.

Caminhar pela floresta de bétulas nos campos de Birkenau, na Polônia, não foi uma tarefa fácil para o autor. Ali, entre silêncio e lágrimas, enfrentou o diálogo com o seu passado que carregava na memória histórica, contada pelos seus, e nos resquícios do nazismo, em terras nas quais jaziam os milhões de exterminados, voavam algumas aves e continuam a crescer em floresta as bétulas. Ele mesmo narra:

Coloquei três pequenos pedaços de cascas sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei pensando que olhar talvez me ajudaria a ler algo que jamais foi escrito. Olhei as três pequenas lascas de casca como as três letras de uma escritura antes de todo alfabeto. Ou, talvez, como o começo de uma carta escrita, mas a quem? Dou-me conta de que as dispus espontaneamente sobre o papel branco no sentido mesmo em que vai minha língua escrita: cada “letra” começa à esquerda, aí onde enfiei minhas unhas no tronco da árvore para dela retirar a casca. Em seguida, ela se desdobra à direita, como um fluxo infeliz, um caminho rompido: esse desdobramento estriado, esse tecido da casca que se rasga muito cedo. São estas as três lascas extraídas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo nestas lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aí, sob meus olhos, sobre uma página branca; um pedaço de desejo, a carta por escrever, mas a quem? Três lascas cuja superfície é cinza, quase branca. Já datada. Característica da bétula. Ela se descama em espirais, como os restos de um livro queimado. Sobre a outra face, ela é ainda – no momento em que escrevo – rosa como carne. Ela aderiu tão bem ao tronco. Ela resistiu à pegada de minhas unhas. As árvores também valorizam sua pele. Imagino que, com a passagem do tempo, estas três lascas de casca ficarão cinza, quase brancas, dos dois lados. Eu as conservarei, as armazenarei, as esquecerei? E se sim, em que envelope de minha correspondência? Em que prateleira de minha biblioteca? O que pensará meu filho assim que ele se deparar com estes resíduos quando eu já estiver morto? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.9).



O pequeno vilarejo de Birkenau que conta hoje com cerca de 2.100 habitantes, recebeu este nome por ser rodeada de bétulas. As bétulas são arbustos ou árvores pequenas ou de tamanho médio características de climas temperados do hemisfério norte. Têm folhas alternas, simples que podem ser dentadas ou lobadas. A bétula serve para auxiliar no tratamento de cólicas renais, cistite, uretrite, icterícia, dores musculares, irritação da pele, psoríase, gota, calvície, caspa, crescimento dos cabelos e para purificar o sangue.

Se pensamos no caráter medicinal da bétula, podemos, dar asas à imaginação para escavarmos, a partir destas testemunhas vivas, o lugar e o papel da imagem na história humana. Poderíamos, neste paralelo, nos deixar questionar, enquanto pensamos na imagem: quais seriam as cólicas, as cistites, a renites, as dores musculares, as psoríases da história que precisam ser curadas, quem sabe, pelo exercício de dar voz às imagens caladas no tempo? Não seria essa abertura do sujeito, o remédio para curar uma espécie de miopia do olhar que impede apreciar de forma dialética a imagem e compreender para além do que vemos?

Ao propor uma arqueologia do visual, parece ser a este ponto que Huberman, a partir de suas experiências, queira chegar, como ele mesmo afirma: “Gostaria de refletir sobre as imagens na medida em que são – constitutivamente – fenômenos, acontecimentos, aparições, revelações, epifania, pequenas luzes que queimam o tecido humano (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2010). Porque as cascas de bétulas reunidas em folhas de papel, substância sobre substância, provocam pensar a imagem como tez da história. Como a bétula, que não obstante a todos os contratempos permaneceu no tempo para testemunhar um período de horror, as imagens são ainda hoje essas instigadoras da memória, que nos faz recorrer ao passado para não esquecer, para dar identidade ao presente e ao futuro da história, seja pessoal, seja do coletivo, seja epocal. Elas têm um papel curativo de proteção do que está por baixo, do que está velado, como prova do que foi, ou do que ainda é, ou possa vir a ser. Assim como as bétulas, as imagens, também elas, de uma outra forma, como territórios de sentidos, continuam a nos falar do passado, a instigar a memória.

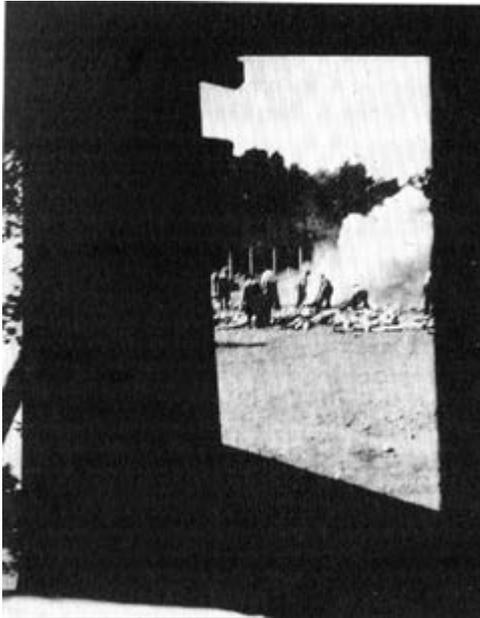
Didi-Huberman, neste viés, propõe uma interpretação da história por meio da fotografia, das imagens, da imaginação, não pensando nelas, refletindo sobre elas, mas por meio delas, num exercício constante de ‘desdobrar’ as imagens, de despelar, levantar a tez para olhar por baixo e descobrir numa perspectiva aberta por Walter Benjamin, seus profundos e verdadeiros valores de uso. Ele alega que:

O antropólogo, o cientista social, é alguém que não deve apenas ficar ocupado (preocupado) pela descrição, ilustração, registro, pela documentação da história presente dos homens e da cultura; é alguém que, ao realizar todas ou parte destas tarefas, deve permanecer ocupado (preocupado) em entender as pulsões e os sofrimentos do mundo, de transformá-los, de remontá-los em uma forma explicativa e alternativa (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.191).

A imagem como tez da história propõe um saber arqueológico que supõe um ato de escavar para trazer de trás, do profundo, para ver, olhar a fundo, para além da superfície, da tez, para conhecer, para dar a ver. Neste sentido Walter Benjamin orienta que:

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação (*Erinnerung*)

deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes (BENJAMIN, 2004, p.219-220).



Anónimo (membro do *Sonderkommando* de Auschwitz). Negativos n. 277, 278, 282 e 283. As duas primeiras fotos mostram cadáveres empilhados, sendo cremados em uma cova. Elas foram tiradas de uma pequena fresta na porta da câmara de gás. A terceira exhibe um grupo de mulheres nuas antes de entrarem na câmara. A quarta, tirada de cima para baixo em um mal cálculo mostra apenas a copa de árvores. Oswiecim, Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau.

A arqueologia da imagem sugere um relê ou interpretar da imagem a partir da montagem que propicia o conhecimento através do olhar. Olhar aqui significa, escutar, silenciar, dialogar com as imagens para extrair delas o que têm a revelar-nos. Didi-Huberman revela que:

Gostaria de refletir sobre as imagens na medida em que são – constitutivamente – fenômenos, acontecimentos, aparições, revelações, epifanias, pequenas luzes que queimam o tecido humano (social) e interpelam (ou não) nosso cotidiano. Gostaria, também, de olhar para elas e deixá-las nos inquietar na medida em que as imagens não são apenas atos e fatos, mas ainda – na temporalidade que toda imagem carrega – lugares de memórias (lembranças, sobrevivências, ressurgências), revelações de tempos passados, de tempos presentes. Por vezes, até lugares de expectativas (esperanças, prefigurações de tempos que hão de vir, preságios, promessas, desejos). Gostaria, ainda, de olhar para elas, não apenas como campos de memória, como arquivos vivos e lugares de desejos, mas ainda, como um terreno de questões, de questionamentos sobre nossa história, apelos (às vezes, gritos) que nos convocam a tomar posição em nome da história humana, em nome do porvir de nosso planeta. (DIDI-HBERMAN, 2010, p.191).

Para o pensador, em Auschitz-Burkenau, tudo o que ali existe tem algo a dizer e torna presente a ausência de cada uma das pessoas que ali perderam as suas vidas. Para além das bétulas, as quatro fotografias encontradas no campo durante a visita a Birkenau, ajudaram Didi-Huberman a aprofundar o seu pensamento sobre a arqueologia do saber visual, do conhecer por meio das imagens. Eram fotografias tiradas às escondidas pelos *Sonderkomandos* (judeus que tinham como tarefas, dentro do campo, colocar seus compatriotas nas câmaras de gás e em seguida enterrá-los).

No pensamento de Didi-Huberman estas imagens têm o caráter de sublevação, de Levantes, por carregarem consigo, o senso de testemunho, de memória e de esperança. A esperança que estas imagens portam consigo segundo Didi-Huberman (2017), podem não significar nada para quem está na situação na qual se encontravam as pessoas do campo, porém, esperança para o futuro e a memória. Sobre isso, ele diz:

[...]À esquerda há um grupo de mulheres que vão à câmara de gás para serem executadas, e na imagem da direita há cadáveres que são queimados... Onde está a sublevação? Aí a resposta é que não devemos ver nas imagens apenas o que elas representam. As imagens não são apenas coisas para representar; elas mesmas são coisas que estão no extremo de nossos corpos. Quando estou com a minha máquina fotográfica e tiro uma foto (enquanto diz isso tira uma foto da jornalista), pronto, já fiz uma foto sua, está no extremo do meu corpo. Uma imagem é um gesto, e o gesto de fotografar essas pobres mulheres e esses pobres cadáveres, o próprio gesto de fotografá-los, ao mesmo tempo em que quem tira a foto sabia que iria morrer desse mesmo jeito, isso é um gesto de sublevação. E qual é o resultado? O resultado é que nós podemos vê-lo hoje. O que era terrível era que tudo isso era invisível para o mundo inteiro. Nós, graças a esse homem que morreu, evidentemente, temos acesso a esta verdade histórica. Eu acrescentaria que essas fotos fazem parte de um conjunto de decisões tomadas por essas pessoas, esses prisioneiros, enterrados na terra. São fotos que fizeram explodir uma câmara de gás. É uma insurreição, essa imagem faz parte de um gesto de insurreição, apesar do que ela representa. E a grande pergunta destas imagens extremas seria essa: quando não há nada, quando não há nenhum meio para lutar, quando se está totalmente em atitude de humilhação, como, de alguma maneira, se subleva? Isso está claro (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.12).³

3 Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/568830-as-imagens-nao-sao- apenas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>

Portanto o desafio aqui proposto é aquele de aprender ver. E para ver, a técnica da montagem de imagens se torna imprescindível, porque acima de tudo, o saber, supõe, segundo Huberman, um saber ver (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.34). Para Didi-Huberman, a fotografia sozinha já é um documento, num conjunto relacionado, isto é, em forma de atlas elas nos permitirão ver, saber e até prever algo do estado histórico e político do mundo, porque a montagem das imagens fundamenta toda sua eficácia numa arte da memória (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.35).

Enfim, Didi-Huberman parece querer nos alertar para o fato de que no que se refere às imagens, enquanto não nos damos ao trabalho árduo de lê-las, interpretá-las, analisa-las, recompô-las, decompô-las e distanciá-las dos 'clichês' linguísticos que elas suscitam enquanto 'clichês visuais', elas não nos dirão nada, nos mentirão, ou permanecerão obscuras. "É preciso trabalhar para além da pura visão, da simples informação imediata que pode chegar ao clichê. Porque olhamos também com palavras, e, às vezes, olhamos muito mal. Precisamos tomar tempo para ver um pouquinho melhor" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.13).

A modo de conclusão, podemos assinalar que Georges Didi-Huberman vem, com sua forma de pensar a história da arte e a relação do sujeito com a fotografia, questionar, problematizar o já prescrito, propor uma nova forma de pensar a história dos homens, a arte, a estética etc., ou seja, desconstruir, desmontar para montar de novo e aprofundar o olhar no objeto (a imagem) e para além dele, para seus arredores, intervalos, frestas, para captar dele mesmo a verdade da história e dos fatos, para se libertar das prisões dos estereótipos que impedem de ver mais longe. Para Didi-huberman, o bom uso da imagem é uma boa montagem que permite a purificação do olhar em vista da purificação e da cura da história da humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPHANT, Marianne. Entretien de Marianne Alphant avec Georges Didi-Huberman. **Centre Pompidou**. Junho, 2010. Disponível em https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-927b38dea32b96bc07e5df15710621a¶m.idSource=FR_E-80b49ee54dff7c5eb56c4bd-6993cdae3 Acesso 11 dez 2019.
- BENJAMIN. **Imagens de pensamento**. São Paulo: Assirio & Alvim, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 1990.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- _____. **Cortejas**. Santander-Cantabria:Shangrila, 2014.
- _____. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história, I. Belo Horizonte Editora UFMG, 2017.
- DIEGUEZ, Lleana. “Cuerpos sin duelo”. Iconografía y teatralidad del dolor. **Acta Poética**. V. 37, n. 2. julio-diciembre 2016 , pp. 127-134. Cordoba. Ediciones Documental. Escénicas, 2013. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/303831833_Ileana_Dieguez_%27Cuerpos_sin_duelo_Iconografia_y_teatralidad_del_dolor%27_Cordoba_Arg_Ediciones_DocumentalEscenicas_2013 . Acesso 11 dez 2019.
- ENGLER, Veronica. As imagens não são apenas coisas para representar. Entrevista com Georges Didi-Huberman”. **Revista IHU on line**. Julho 2017. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/568830-as-imagens-nao-sao-apenas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>. Acesso em julho 2019.
- MACIEL, Jane Cleide de Souza. “Atlas Minemosine e saber visual: Atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes”. **Ícones**. v. 17, n. 3 (2019). Universidade Federal Maranhão. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238041/pdf>. Acesso em junho, 2019.
- TARTÁS RUIZ, Cristina; GURIDI GARCIA, Rafael. “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”. **EGA Expresión Gráfica Arquitectónica**, [S.l.], n. 21, p. 226-235, sep. 2013. Disponível em: <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536>>. Fecha de acceso: 11 dic. 2019 doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2013.1536>. Acesso em dezembro 2019.
- SAMAIN, Etienne. “Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman”. **Cadernos de arte e antropologia**. Vol. 3, n. 2, 2014, p. 47-55. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/391>. Acesso junho de 2019.

A imagem e a realidade recortada de Boris Kossoy

Deysi Cioccarì ¹

Dentro da historiografia da sociedade brasileira, a imagem fotográfica ainda não tem a devida relevância, embora a presença das imagens nas organizações seja notória. A abordagem teórica da imagem ainda é incipiente, mesmo com a discussão ocupando cada vez mais um espaço maior nos meios acadêmicos. No âmbito da configuração das imagens, a imagem fotográfica ganha destaque em função de suas características de semelhança com o visível e de reproduzibilidade.

Apenas recentemente investigações consistentes foram empreendidas, e desde a década de 70, gradualmente pesquisadores e teóricos têm se voltado à fotografia de maneira mais estruturada. No entanto, quando aparecem, o debate torna-se profícuo e revela ser de grande qualidade. Entre os expoentes do debate sobre a imagem no Brasil, ocupa lugar de destaque o historiador Boris Kossoy. Kossoy dedicou-se ao estudo da imagem fotográfica enquanto documento e posteriormente enquanto instrumento de comprovação documental carregadas de simbologismos ideológicos. Kossoy atenta também em seus estudos sobre os processos de criação de realidades que a fotografia possibilita, bem como sua natureza ficcional.

O advento da fotografia trouxe possibilidade inegável do registro das aparências de forma precisa. O autor problematiza este aspecto da “natureza testemunhal” da práxis fotográfica – o caráter de verdade que incide na fotografia a torna passível de ser apropriada como instrumento de poder.

Ao captar através de meios mecânicos uma aparência do real, à fotografia é conferida uma validade e confiabilidade muito peculiar. Há uma sensação imanente de verdade, um aspecto testemunhal implícito. Kossoy, então apresenta o que chama de “binômio Indivisível” – o testemunho do fotógrafo é indissociável de seu ato criativo ao escolher determinada cena e registrá-la fotograficamente. Kossoy relata que o assunto selecionado é indissociável do fotógrafo, da tecnologia e do assunto registrado. Isso é o que o historiador chama de “fascinante processo de construção de realidades” (2009, p.47).

Como ele mesmo afirma em *Realidades e Ficções*, a fotografia sempre foi aceita como prova da realidade (2009, p.19). Mas logo em seguida o autor atesta: “se por um lado tem valor incontestável por proporcionar, continuamente a todos, em todo o mundo, fragmentos visuais que informam das múltiplas atividades do homem e de suas ações sobre outros homens, por outro lado ela sempre esteve, e sempre se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos” (2009, p.20).

Kossoy faz uma análise precisa quando identifica nessa “experiência súbita” toda fonte inesgotável das imagens (2009, p.21) quando elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência.

¹ Doutora em Ciências Sociais pela PUC/SP, Pós-doutoranda em Comunicação pela Faculdade Casper Líbero e Vice-Coordenadora do grupo de Pesquisa CNPq : Comunicação, Cultura e Visualidades.

Ele afirma que a fotografia tem uma realidade própria que ultrapassa o objeto de registro: “trata-se da realidade do documento, da representação: uma segunda realidade, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua” (2009, p.22).

E essa constatação talvez esteja bastante vinculada ao conceito, que tempo mais tarde, o historiador das artes, Georges Didi-Huberman, denominou de imagem aberta (*image ouverte*). Entendido metaforicamente, as imagens podem se abrir ou fechar “[...] como nossos corpos que as olham. [...] Nós somos diante das imagens como diante de estranhas coisas que se abrem e se fecham alternativamente aos nossos sentidos – que se compreenda desta última palavra um fato de sensação ou um fato de significação, o resultado de um ato sensível ou este de uma faculdade Inteligível” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p.42). Trata-se, portanto, de uma relação exegética com o visual. Etimologicamente, a exegese consiste no movimento de “ir além” (*au-delà*) ou para além dos limites do sentido evidente, mundo do visível, e adentrar àquele do visual, em que as imagens são presença sem imitação.

A Fotografia, como imagem, é a ausência do objeto, porém, nos diz que, o que se vê, realmente existiu.

As imagens fotográficas não apenas nascem ideologizadas; estas seguem acumulando componentes ideológicos à sua história própria à medida que são omitidas ou quando voltam a ser usadas (interpretadas) para diferentes finalidades, ao longo da sua trajetória documental (KOSSOY, 2009a, p.6). Há a necessidade de analisar o contexto em que as imagens foram geradas, o pensamento em cada elemento e há também, inevitavelmente, a necessidade de se entender que a fotografia pode ser manipulada e usada com fins interesseiros.

Kossoy entende a imagem fotográfica como detentora de uma relação ambígua entre os papéis de representação e de prova de documentação, ressaltando o seu papel ideológico: como um “instrumento de comprovação documental empregado pela elite econômica e política da sociedade brasileira” no uso das imagens.

Nas imagens fotográficas encontram-se os códigos socioculturais e estéticos de uma sociedade. Para Kossoy, “a fotografia sempre esteve – e sempre estará – à disposição das ideologias, prestando-se ao mais diferentes usos” (KOSSOY, 1999, p.106). François Soulages (2010) defende que fotos são objetos enigmáticos que habitam nossa imaginação e nosso imaginário. Se a fotografia for assumida como um “vestígio” para a percepção, então cabe ao receptor elaborar as conexões entre o passado e o presente, o antes e o depois, o efêmero e o permanente. Soulages afirma que nem sempre a foto promove uma relação entre o objeto fotografado e o real. Nesse ponto, ele alerta para algo comumente visto na política, o “isso foi encenado”, mostrando que “a cena foi encenada e representada diante da máquina e do fotógrafo; que não é o reflexo nem a prova do real; o isto se deixou enganar: nós fomos enganados” (SOULAGES, 2010, p.26). Para o autor, a fotografia está aberta às trucagens, aos filtros, criando ilusões obtidas de um negativo do negativo obtido. A fotograficidade abre, então, inúmeras produções em potencial, inúmeras ilusões e encenações (SOULAGES, 2010, p.74).

A fotografia é um recorte: recorte de tempo e de espaço. A fotografia seleciona uma parte do mundo concreto passado e a representa no presente. A imagem fotográfica é um espaço que sugere representação de outro espaço, que foi recortado: a realidade. Como explica Boris Kossoy (2007), “a fotografia é um resíduo do passado, mas, apesar de seu amplo potencial de informação, ela não substitui a realidade como se acreditava no passado”. A fotografia fornece informações de um determinado período e atesta que algo existiu. Philippe Dubois (2011) explica que há uma espécie de consenso de princípio que afirma que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. À fotografia atribui-se uma credibilidade, um peso de real singular.

Qualquer que tenha sido a razão que levou o fotógrafo a registrar o assunto, não haverá dúvida de que este de fato existiu. De acordo com Peter Burke (2004), a ideia de objetividade, apresentada pelos primeiros fotógrafos, era sustentada pelo argumento de que os próprios objetos deixam vestígios na chapa fotográfica quando esta é exposta à luz, de tal forma que a imagem resultante não é o trabalho de mãos humanas, e sim do “lápiz da natureza”. No entanto, para Dubois, a fotografia não é apenas uma imagem, é também um ato icônico (2011), uma imagem, se quisermos, mas em trabalho,

algo que não é possível conceber fora de suas circunstâncias, do jogo que a anima. O meio mecânico pretensamente objetivo implica ontologicamente a questão do sujeito em processo. Nesse jogo, Boris Kossoy (2009b) afirma que as possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem sempre existiram, desde o surgimento da fotografia. Interferindo na imagem, interfere-se no próprio contexto da realidade. O autor afirma que a ilustração fotográfica contribui para uma função de mediação do real e que é preciso buscar os modos de construção ficcional operados pela fotografia. Kossoy aponta nas fotografias em geral a existência de uma “realidade própria” (realidade interna ou segunda realidade) – que é a realidade da representação, o modo como o fato é mobilizado nos limites bidimensionais da imagem. A essa realidade, liga-se a “realidade externa”, dimensão fotograficamente invisível e fisicamente inacessível que se confunde com a realidade primeira que a originou, isto é, com a realidade factual propriamente dita. Martine Joly (2005) também deixa de lado a fidedignidade da imagem fotográfica e alerta para algo que compreendemos indicar ao visível, com alguns traços emprestados do visual que, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece, a fotografia é organizada estética e ideologicamente. Mesmo que a imagem dos objetos na câmera obscura mantenha elevado nível de semelhança com o objeto retratado, a ideologia contida nela não é muito diferente da ideologia de um pintor.

Boris Kossoy em *Realidades e ficções na trama fotográfica* (2009b), explica que, se por um lado, a fotografia proporciona fragmentos visuais do mundo, por outro, esta sempre cedeu e sempre cederá aos interesses dirigidos. Interesses esses que surgiram mesmo por meio de atitudes desde antes da década de 1880, quando a fotografia ainda era feita com câmera tripé e exposições de vinte segundos. Não havia o imediatismo atual e os fotógrafos compunham as cenas, dizendo às pessoas onde deveriam se posicionar e como se comportar (como até hoje nas fotografias de grupo), tanto no estúdio quanto em fotos ao ar livre.

Em muitas situações, as cenas familiares eram construídas de acordo com as convenções da família que estava pagando pelo retrato. A partir desse ponto, vale ressaltar que manipulações e interpretações de diferentes naturezas ocorrem ao longo da vida de uma fotografia, desde o momento em que foi materializada iconograficamente. A manipulação nutre-se da credibilidade da fotografia e da facilidade com que as imagens são assimiladas como pretensa expressão da verdade. Porém, as fotografias não podem ser aceitas como espelhos fiéis dos fatos. “A imagem deve existir na mente do fotógrafo” (SONTAG, 2004, p.133). Elas nunca são inocentes e vão além do que mostram em sua superfície. Há um antes e um depois pensado pelo produtor da imagem. A imagem fotográfica tem sua forma de expressão peculiar, que difere essencialmente das outras representações gráficas e pictóricas. Sua decodificação deve ir além da própria imagem, e explorar a ambiguidade de informações, o potencial documental – deve-se buscar elementos para a compreensão de seu objeto de estudo, compreendê-la como fonte histórica de abrangência multidisciplinar. Uma foto é um segredo sobre um segredo. Apesar da ilusão de oferecer compreensão, ver por meio de fotos desperta em nós, na verdade, uma relação aquisitiva com o mundo, que alimenta a consciência estética e fomenta o distanciamento emocional (SONTAG, 2004, p.127).

A imagem fotográfica congela cenas, e a história oficial; por meio dela, cria realidades e verdades fictícias. Cabe ao historiador desmontar essas construções ideológicas. A fotografia não pode ser pensada como um documento que vale por si próprio, neutro, isento de manipulação. Não existe documento inocente. A fotografia, assim como as demais fontes, deve ser submetida ao devido exame crítico que a metodologia da história impõe aos documentos (KOSSOY, 2007, p.46). A imagem fotográfica tem uma realidade própria, mesmo sendo fixa documentalmente. A fotografia tem a “intromissão” (KOSSOY, 2009b, p.37) de um fotógrafo, que tem preferências, uma cultura construída ao longo de sua vida, além de dispor de uma tecnologia limitada a um determinado tempo, ou seja, a imagem fotográfica também é resultado dessa limitação. Três elementos são essenciais para a realização de uma fotografia: o assunto, o fotógrafo e a tecnologia.

O produto final, a fotografia, é portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, em-

pregou os recursos oferecidos pela tecnologia. (KOSSOY, 2007, p.37). A ideologia do fotógrafo tem início quando da seleção de um determinado tema. E algumas etapas são inerentes ao fazer fotográfico: a seleção do próprio assunto; a seleção de equipamentos: câmara, objetivas, filtros etc.; a seleção do quadro ou o enquadramento do assunto (composição) – organização visual dos elementos constantes do assunto no visor da câmara, considerando a luz, o efeito plástico; a seleção do momento – decisão de apertar o obturador num determinado instante, visando um resultado determinado; a seleção de materiais e de produtos necessários para o processamento do filme negativo ou positivo – operações do laboratório fotográfico, cópias e ampliações; a seleção de possibilidades – produzem determinadas atmosferas na imagem final. “Se as palavras silenciam sobre o que não interessa informar, as imagens são igualmente ‘cegas’ e reação a certos fatos ou podem mostrá-los apenas sob ângulos em que nada se percebe além de composições esteticamente programadas” (KOSSOY, 2007, p.105).

A imagem é a cristalização da cena na superfície bidimensional; contém o assunto (recorte espacial) congelado num determinado momento de sua ocorrência (interrupção temporal). O sistema de representação fotográfico se baseia na relação fragmentação/congelamento. “A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma verdade empírica” (DUBOIS, 2011, p.42). Por que fotografar o presidente do lado esquerdo e não do direito, por que registrar essa flor e não aquela. A partir da seleção do objeto a ser retratado já contamos com a interferência ideológica que vem seguida pelo aparato tecnológico disponível em cada época. As possibilidades que a fotografia oferece nos colocam em constante exercício de decifração (KOSSOY, 2007).

Com a fotografia, não nos é possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-acto, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. (DUBOIS, 2001, p.15). Toda fotografia foi produzida com uma determinada finalidade, pois esta é uma forma de registro e não um detector de verdades e mentiras (KOSSOY, 2007). Mesmo quando a incumbência do fotógrafo é a de retratar um determinado aspecto de um lugar a pedido de alguém, mesmo que o registro seja documental, os valores iconográficos da imagem permanecem. Serão sempre uma forma de conhecimento, com valores de documento, mas sem o impedimento de que haja valores estéticos do autor das imagens contidos nestas. A fotografia é sempre ambígua. Na construção da imagem fotográfica, há gestos totalmente culturais, um ajuste de intenções, escolhas humanas.

Outro aspecto essencial na produção da fotografia é o corte, um golpe, um ponto a mais de interferência no registro da imagem. Como já mencionamos, definimos a fotografia como um recorte de tempo e de espaço negando uma temporalidade contínua: uma seleção que, consciente ou inconscientemente, responde sempre aos interesses do fotógrafo. O campo fotográfico define-se como o espaço representado na materialidade da imagem, o qual constitui a expressão do espaço da representação fotográfica. Mas a compreensão e a interpretação desse espaço visual identificam que há um “espaço visual fora de campo” contínuo (Dubois, 2011). Não somente Peter Burke (2004) alerta para a preocupação com o ato de selecionar de um repertório, um trecho específico, privilegiando (?) o que não é escolhido, o que é excluído destaca a importância das fórmulas visuais e temáticas, como também atrai a atenção sobre o que não é escolhido, o que é excluído. O fotógrafo sempre “separa”, retém um plano do real e exclui algo, um “fora de quadro”. Esse “off” também tem importante influência na imagem fotográfica. O golpe, o “cut”, demonstram que a fotografia “tem um fim”, que é aquilo que o fotógrafo sempre recorta, separa, inicia o invisível.

François Soulages alerta para o momento importante em que se aciona o obturador e fixam-se instintivamente lugares geométricos precisos sem os quais a foto é amorfa e sem vida. Com frequência,

como nos explica o autor, se ouve falar de ângulos de tomada de imagem, mas os únicos ângulos existentes são os ângulos da geometria da composição (p.42). A fotografia é, portanto, a articulação entre o que se perde e o que permanece. A fotografia tem credibilidade.

Porém, as imagens fotográficas não se esgotam em si mesmas, como acrescenta Boris Kossoy (2009b, p.21), mas são, sim, o ponto de partida para desvendarmos algo que já aconteceu. A fotografia tem um antes e um depois que trazem contidos no fragmento registrado do real indicações de um passado. A fotografia é um exercício de decifração e, “toda fotografia tem atrás de si uma história; este é o enigma que procuramos desvendar” (KOSSOY, 2007, p.52).

Há também processos externos, como legendas e o espaço disponibilizado nos veículos. Kossoy reitera ser um engano pensar que o estudo da imagem fotográfica como processo de conhecimento pode abdicar do signo escrito. Para ele, o papel cultural das imagens é fundamental, como as palavras o são. Para desvendarmos esse enigma precisamos entender seu processo de criação. O ato do registro, ou o processo que deu origem a uma representação fotográfica, tem seu desenrolar em um momento histórico específico (caracterizado por um determinado contexto econômico, social, político, religioso, estético etc.); essa fotografia traz em si indicações acerca de sua elaboração material (tecnologia empregada) e nos mostra um fragmento selecionado do real (o assunto registrado) (KOSSOY, p.39-40). Toda imagem contém uma realidade interior relacionada ao passado. Essa realidade é o que Boris Kossoy chama primeira realidade. A imagem fotográfica é, por um único momento, parte da primeira realidade: o instante de curtíssima duração em que se dá o ato do registro; o instante, pois, em que é gerada (seria o momento em que a luz refletida pelo referente incide sobre o elemento fotossensível e a imagem é gravada; é o índice fotográfico, provocado por conexão física, como assinalou Peirce).

Findo o ato, a imagem obtida já se integra numa outra realidade, a segunda realidade (KOSSOY, 2009b, p.36-37). Ou, como exemplifica Dubois (2011, p. 86), a primeira realidade corresponde a um “momento infinitesimal” quando esta é “puro ato-traço”, com uma relação de “imediato pleno” e proximidade física com seu referente. Dubois usa o termo “mensagem sem código”, de Roland Barthes, para exemplificar esse momento. É só nesse momento, de registro, que o homem não interfere no caráter da fotografia. Passado esse breve momento, temos nas fotografias a segunda realidade. A realidade que o assunto assume depois de ser representado, contido nos limites da imagem e que pode ser interpretado. A fotografia passa a ser um documento, referência de um passado inacessível, mas que aproxima um contexto passado do presente. A realidade exterior é impossível de ser reconstituída, não há maneiras de se chegar a esta. Já a segunda, que tem o imaginário como meio de locomoção tinha capacidade de, se não reconstituir, construir sentimentos e percepções sobre a imagem que nos é projetada. Toda a fotografia que vemos, seja o artefato fotográfico original obtido na época em que foi produzido, seja a imagem dele reproduzida sobre outro suporte ou meio [...] será sempre uma segunda realidade. O assunto representado configura o conteúdo explícito da imagem fotográfica: a face aparente e externa de uma micro-história do passado cristalizada expressivamente (KOSSOY, 1999, p. 37).

François Soulages alerta para o “isto foi encenado”: todo mundo se engana ou pode ser enganado pela fotografia – o fotografado, o fotógrafo e aquele que olha a fotografia. Este pode achar que a fotografia é a prova do real, embora ela seja apenas o índice de um jogo. Para o autor, é o afastamento do realismo que propicia a aparição de novas estéticas e inversão de outras, como a do “isto existiu” para o “isto foi encenado”. Diante de qualquer foto, somos enganados (SOULAGES, 2010, p.75). E o fato de a fotografia não se referir senão a si mesma é, aliás, a única condição de possibilidade de sua autonomia (SOULAGES, 2010, p.76). O fotógrafo, portanto, não é um caçador de imagens, é um perseguidor de negativos, um *homo faber*.

Essa leitura das imagens fotográficas é a leitura feita a partir da segunda realidade, realidade do assunto representado. “A noção de que a câmara recupera fielmente a primeira realidade se desconstrói e a partir daí a fotografia constrói uma segunda realidade ou a realidade da produção simbólica” (KOSSOY, 2007, p.14). E essa segunda realidade torna a imagem fotográfica indiciária, oferecendo “pistas” do existente nas imagens. A fotografia é um discurso ficcional. A imagem fotográfica é antes

de tudo uma representação a partir do real segundo o olhar e a ideologia de seu autor. Entretanto, em função da materialidade do registro, no qual se tem gravado o vestígio/aparência de algo que se passou na realidade concreta, em dado espaço e tempo, nós a tomamos, também, como um documento do real, uma fonte histórica (KOSSOY, 2009b, p.30-31).

Porém, mesmo vinculada com esse real, o que se vê numa imagem fotográfica é resultado de um processo de criação do fotógrafo, construída e repleta de códigos: uma representação do real, um novo real (KOSSOY, 2009b, p.43). O assunto representado está, portanto, ideologizado. E, esse assunto ideologizado, essa ficção da realidade se nutre da credibilidade que a fotografia tem como “uma pretenção transcrição neutra, isenta, automática, do real, portanto, enquanto uma evidência documental (herança positivista)” (KOSSOY, 2007, p.54). A fotografia pode ser uma simulação. Não é mais uma imitação ou mesmo uma paródia, e, sim, uma substituição do real.

Lewis Hine, repórter crítico da miséria social, declarava: “Se eu pudesse contar a história com palavras, não teria por que carregar uma máquina fotográfica” (SOULAGES, 2010, p.260) Havendo uma produção que não é pura, François Soulages aborda a receptividade da imagem fotográfica e questiona se pode haver uma recepção pura. O autor destaca o fato de um título reforçar a leitura de uma imagem, podendo-se dizer até que o título induz à leitura; no entanto, assim como um quadro nunca perdeu a força porque tem um título, mas pode, no máximo, ter uma recepção particular motivada pelo título, também uma foto pode, no máximo, ter uma recepção particular motivada pelo título. Pode haver unanimidade no universo dos signos unívocos, como por exemplo na matemática, mas nunca há unanimidade diante de uma foto, diante de uma imagem. O signo é fechado, a imagem é aberta; o signo é coisa, a imagem é pessoa. É característica da fotografia o fato de ser potencialmente rica de um número infinito de sentidos: força explosiva da imagem rebelde que ignoraram ou quiseram ignorar seus detratores (SOULAGES, 2010, p.267).

O que vemos na imagem fotográfica é o mundo cheio de interpretações. Mantém as mesmas formas e aparências, mas não é o mundo em si. É fixa e imutável, mas sujeita a interpretações. “A ideologia influencia no enquadramento da foto e nos cortes posteriores do editor de imagens. Esse recurso alimenta uma das práticas recorrentes da imprensa visando à manipulação das informações” (KOSSOY, 2007, p.44).

Philippe Dubois defende que a fotografia é um ato. Um ato icônico em constante processo de montagem. A fotografia é uma imagem-ato que não se limita apenas ao gesto da produção. Ela tem a produção da obra fotográfica em si e o processo de construção da interpretação. A produção da obra, mesmo com toda a credibilidade que envolve o processo, é resultado de um somatório de intenções. Os receptores também já trazem, na interpretação da imagem, suas ideologias e percepções vinculadas a seu repertório particular. A fotografia está sujeita a essas interpretações, portanto fluida em sua recepção. Para Jacques Aumont (1995), o ato de olhar implica três conceitos: a representação, que permite ao observador aproximar-se de uma realidade ausente; a ilusão, um fenômeno de influências culturais; e o realismo, constituído de regras sociais. Boris Kossoy reitera a vulnerabilidade dos significados em razão das legendas, das formas de paginação, das diagramações em relação a outras imagens. Cita também a reutilização de uma mesma fotografia num contexto diferente com o intuito de servir como prova de outra coisa, tantas vezes antagônica à própria situação da qual foi produzida. Obtém-se assim, por meio da composição imagem-texto, um conteúdo transferido de contexto: um novo documento é criado a partir do original visando gerar uma diferente compreensão dos fatos, os quais passam a ter uma nova trama, uma nova realidade, uma outra verdade. Mais uma ficção documental (KOSSOY, 2009b, p.55). De forma geral – e, mais especificamente, em matérias políticas ou ideológicas –, a imagem que será aplicada em algum veículo de informação é sempre objeto de algum tipo de “tratamento” com o intuito de direcionar a leitura dos receptores.

Dubois (2001, p.84) explica que a fotografia oferece a nossos olhos um personagem determinado: um político, numa campanha eleitoral, com o braço erguido. Para Dubois, a certeza que impera é de que esse homem de fato existiu, que estava em meio àquelas pessoas. E é o que nos diz. Nesse sentido, podemos dizer que a foto não explica, não interpreta, não comenta. É muda e nua, plana e fosca.

Boba, diriam alguns. Mostra, simplesmente, puramente, brutalmente, signos que são semanticamente vazios ou brancos. Permanece essencialmente enigmática (DUBOIS, 2011, p.84). É perigosamente comum vermos as fotos de reportagem serem adulteradas por razões políticas, ideológicas, comerciais ou financeiras, como informa François Soulages. Mas, “a imagem fotográfica vai além do que mostra em sua superfície” (KOSSOY, 2007, p.60). É a segunda realidade que nos interessa. A realidade depois de findo o ato do fotógrafo. As múltiplas realidades da imagem fotográfica. A fotografia tem credibilidade quanto à representação do real. Porém, desde sempre foi um somatório de intenções. Falar da segunda realidade é falar dos mecanismos de interpretação que nelas estão constituídos.

Trata-se de mecanismos mentais identificados por dois processos que poderiam ser sinteticamente resumidos nas constatações abaixo: processo de construção da representação, isto é, a produção da obra fotográfica propriamente dita, por parte do fotógrafo; – processo de construção da interpretação, isto é, a recepção da obra fotográfica por parte dos diferentes receptores; suas diferentes leituras em precisos momentos da história (KOSSOY, 2009b, p.41-42).

Os receptores já têm suas mensagens preconcebidas, parte do imaginário que reage de acordo com nossas concepções, ideologias e conceitos. São os filtros. Por isso, as imagens propiciam leituras diversas sobre o mesmo registro. Como já foi dito, a imagem fotográfica, com toda a sua carga de “realismo”, não corresponde necessariamente à verdade histórica, apenas ao registro expressivo da aparência... fonte, pois, de ambiguidades. A fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossa mente, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos (KOSSOY, 2009b, p.45).

Essas diferentes recepções reforçam a teoria de que a imagem fotográfica não corresponde à realidade histórica. Outro ponto interessante sobre a fotografia é que, quando falamos de primeira realidade, devemos ter em mente que esta não muda. Está fixa no passado. A ponto de a segunda realidade, por estar sujeita às interpretações, estar em constante mudança. “A fotografia é, como já vimos reiteradas vezes, o resultado de um processo de criação/construção técnico, cultural e estético elaborado pelo fotógrafo” (KOSSOY, 2009b, p.52). Essa mesma ideologia que influencia no enquadramento da foto e nos cortes e resulta na junção do ficcional com o real.

A foto de moda exemplifica muito bem como o mundo ficcional que a envolve se torna um mundo real. Com a foto de moda consomem-se, ao mesmo tempo, dois produtos que se mesclam num todo indivisível: a roupa, o vestuário propriamente dito, e o seu entorno, o mundo ficcional (apenas na aparência) que envolve a cena, a situação, a pose, o gesto. Nesse processo consome-se um estilo, uma estética de vida codificada no conteúdo da representação; nela se acha implícito o script a ser interpretado pelo potencial consumidor além do estúdio, um padrão de comportamento a ser seguido na realidade concreta (KOSSOY, 2009b, p.52-53).

Grande parte das fotografias é veiculada em meios de comunicação. Uma única imagem pode ser usada em diferentes áreas do conhecimento – ela é multidisciplinar: jornalística, antropológica, etnográfica, social, arquitetônica, urbana, tecnológica etc. Esses mesmos meios se valem das alterações disponíveis: desde o digital até mesmo à troca de uma legenda. Um mesmo tipo de fotografia pode distanciar-se do recorte do real para criar realidades próprias, operando como uma espécie de ficção – que passa a ser apreendida como um meio de viabilizar em uma única imagem. Desde sempre as imagens foram vulneráveis às alterações de seus significados em função do título que recebem, dos textos que “ilustram”, das legendas que as acompanham, da forma como são paginadas, dos pontos que estabelecem quando diagramadas com outras fotos etc. Tudo isso além de outras manipulações como a reutilização de uma mesma fotografia para servir de prova numa situação diferente – e, por vezes até antagônica – daquela para a qual foi produzida originalmente através, simplesmente, como já foi dito, da mera invenção de uma nova legenda ou título. [...] De uma forma geral – e, mais especificamente, em matérias políticas ou ideológicas –, a imagem que será aplicada em algum veículo de informação é sempre objeto de algum tipo de “tratamento” com o intuito de direcionar a leitura dos receptores. Ela é reelaborada – em conjunto com o texto – e aplicada em determinado artigo ou

matéria como comprovação de algo ou, então, de forma opinativa, com o propósito de conduzir, ou melhor dizendo, controlar ao máximo o ato de recepção numa direção determinada: são, enfim, as interpretações pré-construídas pelo próprio veículo que irão influir decisivamente nas mentes dos leitores durante o processo de construção da interpretação (KOSSOY, 2009b, p.54- 55).

O digital vem proporcionando um processo de construção da imagem mais sedutor ainda, dadas as suas possibilidades de alterações no registro. A pós-produção fotográfica nos exalta o que a fotografia sempre foi: “É o momento de lembrarmos que o documento fotográfico é uma representação a partir do real, uma representação onde se tem registrado um aspecto selecionado daquele real, organizado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente” (KOSSOY, 2009b, p.59). A imagem digital, explica Edmond Couchot, é a tradução visual de uma matriz de números que circula o real – o objeto – do qual ela pode restituir uma quase infinidade de pontos de vista. Ela é uma imagem matriz capaz de criar a si mesma – pois é intimamente solidária com os circuitos do computador e do programa que a gera – uma multiplicidade de outras imagens (SOULAGES, 2010, p.134).

As fotografias constituem sustentáculos do passado. São provas. Estas não só complementam as informações transmitidas pelas fontes escritas, como também enriquecem o conhecimento com dados reveladores. Dados que, algumas vezes, nunca sequer foram mencionados pela historiografia tradicional. Vale ressaltar que isso não impede que a fotografia seja tida como uma prova do real. Esta parte de um real, mas é elaborada de acordo com a estética ideológica de seu autor e continua sendo ideologizada. “As imagens fotográficas não apenas nascem ideologizadas; elas seguem acumulando componentes ideológicos à sua história própria à medida que são omitidas ou quando voltam a ser utilizadas (interpretadas) para diferentes finalidades, ao longo da sua trajetória documental” (KOSSOY, 2009, p.6).

É necessário que se analise o contexto em que as imagens foram geradas, o pensamento em cada elemento, bem como, inevitavelmente, há necessidade de se entender que a fotografia pode ser manipulada e empregada com fins interesseiros. Existe um consenso generalizado acerca do mito da fotografia ser uma espécie de “sinônimo” da realidade. O rastro indicial gravado na foto possibilita, certamente, a objetiva constatação da existência do assunto: o “isto aconteceu”, uma vez que a “foto leva sempre seu referente consigo”, assinalou Barthes (KOSSOY, 2009b, p.134).

Portanto, a fotografia foi alvo de uma série de montagens e construções, inclusive a dos receptores, os quais, como vimos, lhe atribuem significados e interpretações dos mais variados. “Se as palavras silenciam sobre o que não interessa informar, as imagens são igualmente ‘cegas’ em relação a certos fatos ou podem mostrá-los apenas sob ângulos em que nada se percebe além de composições esteticamente programadas” (KOSSOY, 2007, p.105).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte**. Paris: Gallimard, 2007.
- DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. 14. ed. Campinas: Papirus, 2011.
- FLUSSER, Villem. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 8. ed. Campinas: Papirus, 2005.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2009a.
- _____. **Os tempos da fotografia**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2009b.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- _____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

Entrevista

Ariella Azoulay

Simonetta Persichetti
Laura Duarte Uliana

São três as grandes pensadoras da fotografia contemporânea. Três mulheres, radicais, fortes que se debruçaram nos últimos anos em inserir a fotografia na área da cultura, tentando entender seu potencial e sua força na sociedade contemporânea. Sem dúvida começamos com Susan Sontag (1933-2004) com seus livros “Sobre Fotografia” e “Diante da dor dos outros”, em seguida encontramos a professora, Susie Linfield que em seu livro “The Cruel RADIANCE”, sem tradução para o português, questiona a visão e a iconofobia (ódio pelas imagens) criado por Sontag. Susie Linfield, que é professora do departamento de jornalismo da Universidade de Nova York, escreve sobre cultura e política para diversos jornais e revistas norte-americanas. Escreveu este livro em 2010 questionando as afirmações de críticos fotográficos a respeito das fotografias políticas ou de violência.

De forma geral estes críticos afirmam que estas fotos são exploração, sensacionalismo e muitas vezes pornografia. Diz Linfield: “É um livro escrito, em grande parte, contra as críticas feitas pela Susan Sontag, não necessariamente por ela estar errada na maior parte das vezes, pelo contrário muitas de suas falas continuam verdadeiras. Mas foi a Sontag, mais do que qualquer outro crítico, responsável por criar um ar de suspeita e desconfiança em relação à crítica fotográfica e por nos ensinar que para ser inteligente em relação à fotografia é necessário desconfiar dela.”

Discussões acadêmicas. Agora, mais uma autora aparece em cena, considerada herdeira de Susan Sontag, é a professora Ariella Azoulay, autora, curadora de arte, cineasta e teórica da fotografia e da cultura visual. É professora de Cultura e Mídia Modernas e do Departamento de Literatura Comparada da Brown University. Embora também seja crítica a Sontag, seus discursos em muito se aproximam.

Ariella Azoulay infelizmente ainda é pouco conhecida no Brasil. Não temos nenhum livro traduzido para o português. Talvez o mais conhecido (por poucos) seja “Civil Imagination”. Ela veio ao Brasil participar do Festival Zum organizado pelo IMS (Instituto Moreira Sales) e para apresentar seu novo livro que será lançado no EUA, agora em novembro, “Potential History” .

Uma das vozes mais provocadoras da teoria fotográfica atual, a pesquisadora questiona os mitos fundadores da fotografia para contestar as práticas imperialistas modernas legitimadas e perpetuadas por ela.

Ficamos confusas, porque, em “Civil Imagination,” você diz que a fotografia pode devolver a cidadania a quem a perdeu, mas agora você diz que não, que é uma forma de dominação. A forma de representar é uma forma de dominação, desde a pintura até a fotografia. Então podemos mudar o mundo com a fotografia ou somente reafirmamos a dominação?

ARIELLA Bom, ambas, de certa forma, porque vivemos em um regime imperialista, então há um limite do que podemos considerar mudança. Tem um limite do quanto nossos sonhos, nossas intenções e nossas práticas podem impactar o mundo. Nós também temos de reconhecer as estruturas nas quais agimos. Então, quando, em *Civil Imagination*, eu falei de co-cidadania, era sobre oferecer uma tentativa de criar um distanciamento entre nós e o Estado. O Estado reconhece alguns grupos como cidadãos e outros não, e com a fotografia nós podemos imaginar a co-cidadania. Eu não mudei de ideia, eu ainda considero que isso seja verdade. Mas, quando eu olho para a história da fotografia, eu tenho de pensar sobre o que é a fotografia para além da imagem. Temos de nos questionar se o tipo de fotografia criado há 200 anos ainda existe e se permite a reprodução do projeto imperialista. E é o que estou tentando fazer neste livro, mas não dizendo que nós apenas reafirmamos o imperialismo. Podemos pensar para além do imperialismo, mas reconhecendo que ele ainda existe e que ainda agimos por suas estruturas. Então, o que estou tentando fazer aqui e o que está colocado neste livro é entender a fotografia não como uma tecnologia na história das tecnologias que produzem imagens, mas sim entender a fotografia como uma tecnologia que separa as pessoas de seus recursos, de suas terras, de seus objetos e de suas imagens. Então eu penso na fotografia não como o ato íntimo do fotógrafo em seu estúdio, mas em maior escala, o que ela fez para o mundo em grande escala. E quando eu penso sobre a fotografia em grande escala eu vejo que a fotografia é uma tecnologia de extração, como muitas outras tecnologias. Então eu penso que não podemos ignorar isso e temos de entender isso. Quando entendermos isso eu acredito que devemos nos perguntar qual é o nosso poder em evocar o poder que aparatos do Estado dizem que bancos de imagens como Getty, etcétera, podem continuar a manter estas riquezas, porque eu penso na fotografia como riqueza [no caso, podemos traduzir aqui como “bem”], riqueza visual que foi acumulada pelo oeste. E o material bruto deste acúmulo é a presença de pessoas, é o retrato de pessoas, é o que pessoas tinham, que se tornou parte da riqueza no ocidente. Então, o que eu estou perguntando – no livro, tem uma série de greves, chama-se “imagine-se em greve”, então nossos fotógrafos podem entrar em greve, nossos funcionários de museus podem entrar em greve. Então como podemos usar isso, pois estamos envolvidos nesta estrutura. Como podemos usar nosso poder para mudar isso?

No Brasil, durante a ditadura, os fotógrafos criaram uma narrativa que ajudou as pessoas no processo de redemocratização do país.

ARIELLA Sim, mas eu acredito que não mudei o que penso neste livro em relação ao anterior. Eu não acho que a estética existe em si mesma ou que podemos falar na ética como inerente à fotografia. A ética é a maneira como olhamos para ela e também a maneira como continuamos a compartilhá-la. Não é algo estável. E tem algo no que é a história do que é considerada “fotografia engajada” ou “fotografia social” que é considerado “fotografia com ética”. Eu penso que isso é muito problemático. Então, estou tentando pensar na fotografia por uma perspectiva diferente. Isso é muito problemático porque se todos os fotógrafos que têm o direito de viajar o mundo, ir à África, ir ao Oriente Médio, ir à América do Sul, e tirar fotografias para pessoas que vivem em outros lugares. Eu acredito que isso é parte do projeto imperialista, ainda que eles estejam dizendo “nós reportamos” ou “nós somos testemunhas das catástrofes que acontecem aqui ou ali”. É a mesma maneira que falamos em ajuda humanitária. Eu acredito que a ajuda humanitária seja catastrófica. Então, da mesma maneira nós temos de entender que a fotografia que se torna testemunha é, também, problemática. E os fotógrafos deveriam entender isso, deveriam reconhecer isso, e deveriam fazer perguntas diferentes. Então é um convite para repensar o que estamos fazendo em escala global, porque estamos implicados.

Voltando a *Civil Imagination*, você consideraria o que está acontecendo aqui na América Latina (Chile, Colômbia, Equador) como um exemplo de imaginação política?

ARIELLA Eu acredito que todas as vezes que as pessoas se revoltam contra o império e contra o capitalismo é imaginação civil, sim! E a prova de que isso é imaginação civil é o fato de que [as manifestações] estão sendo combatidas pela polícia ou por aqueles dos quais os poderes protegem o movimento do capital.

Em seu livro, você diz que pessoas em áreas de desastre tendem a ser fotografadas mais do que se fotografarem. Mas você escreveu isso há alguns anos, então muitas tecnologias mudaram. Você considera que, com smartphones, há uma tendência de mudança?

ARIELLA Então, por um lado, eu acredito que mais pessoas em mais áreas de desastres podem usar suas câmeras dos celulares para tirar mais fotografias, mas tirar mais fotografias não significa que você tem o poder de resistir à situação na qual você se encontra. Então eu penso que, da forma como este discurso é formulado, na discussão sobre fotografia cidadã, como se o objetivo em si fosse tirar mais fotografias. E nós sabemos que quanto mais tiramos fotografias mais enriquecemos as pessoas que acumulam fotografias. Então não podemos ser ingênuos e dizer que se tirarmos uma fotografia ela poderá gerar uma mudança na realidade. Eu acredito que, como o que estamos fazendo é parte do que outras pessoas estão fazendo, e temos de entender que, às vezes em retrospecto e às vezes antecipadamente, temos de entender a situação em que esta riqueza foi acumulada nestes 200 anos, e quem as possui são parte de instituições que mandam no mundo. Os fotógrafos e quem tira estas fotografias são os provedores destas riquezas. Então a pergunta é: como agir como provedores desta riqueza e não pensar apenas em termos limitados que se retratarmos a realidade de forma diferente tudo será melhor. Não, o que eles fazem com seus poderes como homens das mídias, o que eles fazem com seus poderes como mediadores. E historicamente, quando pensamos sobre isso, que os fotógrafos tinham determinados direitos em relação às práticas da fotografia, quando nós pensamos nos fotógrafos, eles são uma comunidade forte que pode revogar este padrão de distribuição de direitos que dão a estas instituições tanto poder contra as pessoas. Então, o que estou tentando fazer neste livro é repensar termos políticos: direitos humanos, luta, arquivos fotográficos... E o que precisamos mudar neles para propor uma teoria política diferente ou uma ontologia política diferente para as pessoas usarem. Eu não posso pensar para além do que já pensei, espero que outras pessoas trabalhem com isso e façam muito com isso. Porque eu senti que era necessário mudar o significado destes termos, como direitos humanos. Os direitos humanos são parte da exploração de pessoas, então tenho de mergulhar nisso e tentar entender como a fotografia está implicada nisso. Como podemos pensar nos direitos humanos não na perspectiva do século XVIII ou dos discursos do pós-guerra, que mudaram o que consideramos como direitos. Como consideramos direitos como direitos que as pessoas sejam dignas deles. Ou em 1492. Então, sem pensar na reversibilidade da extração de terras, de imagens, de objetos das pessoas, não podemos atingir uma mudança neste mundo.

O conflito entre Israel e Palestina é algo muito presente em seu trabalho como cineasta e também como teórica. Como você decidiu se tornar ativa nesta questão?

ARIELLA Então, eu pararia de falar que é um conflito. Um conflito é um produto imperialista, porque um conflito presume que tem dois lados em conflito, e esta é a maneira que estes regimes imperialistas se relacionam com diferentes lugares. Não existiu nenhum conflito. Em 1947, a ONU decidiu dividir a Palestina e algumas milícias de judeus tornou-se violenta e destruiu a Palestina. E aí criaram-se dois lados. Então, meu primeiro ataque na ideologia do conflito é dizer que não existe conflito. Isso é destruição do estado e pessoas que nasceram israelenses ou cidadãos do Estado de Israel são as armas do Estado para manter a situação de Israel de um lado e palestinos do outro. Então, parte do meu pen-

samento de cidadania foi reconsiderar minha própria cidadania e dizer que eu não posso ser definida pela cidadania israelense. Eu não sou de Israel, eu tenho passaporte israelense mas eu não sou de Israel. Eu nasci na Palestina destruída. Minha mãe nasceu na Palestina antes dela ser destruída. Então, por que estamos pensando na Palestina como futuro para os palestinos que já foram excluídos de tanto? Eu estou reivindicando nosso direito de reconhecer a Palestina como um lugar antes da destruição. Eu estou reivindicando que possamos imaginar a Palestina como um lugar onde judeus e árabes viviam juntos como eles costumavam viver antes da Palestina ser destruída. Então, o que eu estou dizendo é que o Estado de Israel é totalitário e, esperançosamente, como outros estados totalitários, ele será desmanchado. E meu trabalho com fotografia ajudou muito a pensar esta questão que você fez no começo, imaginando esta co-cidadania contra o Estado, entendendo o que faz de mim uma cidadã. Isso significa manter a Palestina para sempre em um estado de refúgio? E imaginar um mundo não é tirar uma fotografia melhor da situação ou mostrar para o mundo outra fotografia da miséria dos palestinos. É imaginar uma inversão da violência imperialista e voltar a 1948 e dizer que existiam outras estruturas. Eu fiz um filme chamado “Civil Alliances”, então, nesta parte de “História Potencial” é voltar ao momento quando judeus e árabes recusaram o paradigma de divisão entre lados e em conflito.

Você disse que toda fotografia é política. Não se pode separar a estética da política. Susie Linfield é muito crítica da posição da Susan Sontag. Eu acredito que você seja também, porque a Susan Sontag nos ensina a separar... O que você pensa sobre a posição da Susan Sontag sobre isso, da Susie Linfield e da sua?

ARIELLA Eu não sei, eu deixo isso para outros dizerem onde nos posicionamos, mas eu posso dizer que a Susan Sontag estava olhando para a dor dos outros. Isso é parte do que estou tentando fazer de diferente. Esta posição na qual os cidadãos podem olhar para o sofrimento dos outros para sempre e outros estão condenados para sempre a viver em uma posição de sofrimento é algo que não podemos eternizar pelo título destes livros ou por esta abordagem. Então, imaginar um lugar diferente no qual pensamos contra o Estado ou contra poderes imperialistas é o meu projeto. E agora não me lembro do que discordo da Susie Linfield, mas não penso da mesma maneira que ela. Ao invés de pensar que a fotografia é sempre política, o que é, porque somos entidades políticas neste (inaudível). Quando nos comprometemos com a fotografia, com ou sem fotografia nós estamos em um espaço político. Mas eu penso também em contraste com Roland Barthes e sua ontologia da fotografia como morte, que a fotografia é sobre algo que já terminou. E o que estou tentando dizer é que não acabou. E se não acabou temos o direito de voltar no tempo para 1492 ou 1445 e ninguém poderia nos dizer que não temos este direito porque a realidade mudou e temos de ir pra frente. Então, minha tentativa é de dizer “não, eu não quero seguir em frente”. Esta é a máquina capitalista que capitaliza a vida das pessoas. Então é uma tentativa de dizer que, se Roland Barthes falava na fotografia como morte em diferentes aspectos, o que eu estou dizendo é que a fotografia é a vida. E temos o direito de reencená-las quantas vezes quisermos e nunca deixar alguém nos dizer que o que está ali acabou.

Você ainda acredita no poder do fotojornalismo?

ARIELLA Eu não acredito no poder de nada. Eu aceito o poder das pessoas, talvez, de se juntar e mudar algo. Eu não acredito que o fotojornalismo ou este discurso tenha o poder em si mesmo. Às vezes, reportagens fotográficas podem ser muito fortes, e eu gosto disso, mas isso não significa que elas têm o poder da mudança. É apenas quando as pessoas se reúnem e decidem que “não dá mais” que a situação pode mudar.

