

# A "CAVERNA OBSCURA":

ETIENNE SAMAIN

**A**s fotografias não são apenas boas para serem olhadas; são boas para serem pensadas. Eis que nós a descobrimos, uns cento e cinquenta anos após ela ter, efetivamente, instaurado uma nova ordem de visualidade entre os homens. Visualidade codificada através de um dispositivo singular: a máquina fotográfica, verdadeira maquinação. Visualidade transgressora e transgredida na medida em que a fotografia é sempre, na sua bidimensionalidade achatada e lisa, um corte e um recorte do tempo e do espaço humanos. Visualidade tetanizante e assassina ainda, cúmplice e complacente, na medida em que, em meio às suas contrações e aos seus espasmos, só pode nos propor um instante de vida cravado num atestado de óbito: isto "já se foi". Visualidade, enfim, da representação e da reprodutibilidade: a fotografia não é apenas o registro e a reprodução analógica de um real, a sua fixação e a sua inscrição; é, também, o espaço onde a própria imagem cessa de ser única: revista ou revisitada em qualquer momento, ela pode ser, quanto ao mais, multiplicada e reproduzida.

Por essência silenciosa e muda, a fotografia – chegamos a "imaginá-lo" (eis o cúmulo e o paradoxo) – "falaria", "diria" algo, "discursaria" de certa maneira... Talvez e porque, não sabendo ainda circunscrevê-la

melhor nem nos aproximarmos suficientemente daquilo que ela é mais substancialmente, nós somos acostumados a aparentá-la ou à "fala" ou à "escrita", o que, precisamente, ela não é e nunca será. Mais simplesmente, talvez e porque a natureza profunda de toda imagem é de somente chegar a existir verdadeiramente quando se faz reconhecer, evocar, nomear e comentar. A "mensagem" fotográfica – se for este um termo mais adequado para designar sua singularidade expressiva – seria, então – assim penso –, mais da ordem da musicalidade do que da partitura, mais da ordem de uma melodia oferecida ao nosso imaginário do que uma sinfonia composta para sempre. A fotografia nos encanta, nos desencanta. Perdidas ou reencontradas, essas pequenas músicas nos arrebatam, como as ondas do mar, em direção a outros cantos, a outros silêncios, a outros horizontes. As fotografias são viajantes vagueantes que nos levam, medusas fantasmagóricas que nos fascinam.

**E**las são, também, muito mais que simulacros, muito mais que aparências sensíveis que querem se oferecer como sendo uma realidade. O que devemos à singularidade da imagética fotográfica – revezada,

# Topografias da Fotografia

mais tarde, com o cinema – é de ter sido, há mais de século e meio, uma das principais responsáveis pela sobrevivência de nosso imaginário, simplesmente pelo fato de ser não somente um mito mas a "caverna obscura" de todos os nossos mitos, isto é, um real muito mais real que aquele no qual mergulhamos e que sempre ela procura desvendar e revelar.

Mito, música, magia, mistério e – paradoxalmente – pura marca física de um real, a fotografia moldou os olhos de nossa visualidade originária, mudou nossa percepção como também transformou nossos modos de pensar visualmente.

Nada estranho, desta maneira, se, na hora de verdadeira explosão das tecnologias verbais e informáticas que presenciemos, a gente se tenha voltado para a fotografia, matriz desta visualidade humana reconquistada após séculos de domínio comunicacional da escrita e mãe de um olhar humano mediatizado, desde então, por próteses ciclópicas, cada vez mais sofisticadas. Esta volta às origens explica-se, aliás, por um outro motivo. A aparição recente das chamadas "imagens virtuais" (isto é, esta possibilidade de se criar um "real" desvinculado eventualmente de toda realidade, resultante ou mero acidente de um "conjunto de possíveis" gerados nas entranhas do programa

informático) põe fim à pior servidão que pesou sobre a fotografia desde o seu advento: a da incontestabilidade de seus registros, a de seu realismo e de sua eficácia comprobatória. Era, até pouco, o argumento-choque que mantinha a fotografia fora das artes ou, pelo menos, relegava-a ao estatuto de "arte-meio" ou de "mídia arte". Desde que se soube que a fotografia pode mentir e desde que os próprios fotógrafos fazem questão de vangloriar-se desta verdade, a fotografia nasceu como arte.

Nas páginas que se seguem, procuro mapear e trilhar parte de um importante debate relativo à imagem fotográfica, assunto de múltiplas publicações recentes, oriundas principalmente da França. Em torno a duas temáticas principais, "Fotografia e História" e "A Imagem Fotográfica"<sup>1</sup>, arrisco-me a traçar algumas pistas e tecer algumas reflexões que, apoiando-se numa bibliografia selecionada, poderão – assim espero – estimular a retomada crítica de questões relacionadas ao fotográfico, num país que, como o Brasil, apresenta, hoje e a nível latino-americano, confortantes sinais de particular vitalidade neste sentido.

## FOTOGRAFIA E HISTÓRIA

A história da fotografia foi, durante quase cem anos, essencialmente, a *história* de suas

1. *Temáticas* essas cujos conteúdos mais amplos reorganizo com base em dois outros artigos: "A Fotografia Tentacular. Subsídios críticos para uma arte de ver e de pensar", a ser publicado in *A Fotografia Brasileira* (Org. Joaquim Paiva), Brasília (no prelo) e "A pesquisa fotográfica na França. Notas antropológicas e bibliográficas", artigo publicado in *Textos de Cultura e Comunicação*, Salvador (UFBA: Faculdade de Comunicação), 29 (Dezembro de 1993).

# APÓS A GUERRA ARTE SE CONSOLIDA

2. Eder, Josef Maria. *Geschichte der Photographie (1905)*, traduzido e reeditado sob o título *The History of Photography*, New York (Dover), 1978.

3. Lemagny, Jean-Claude. "L'historien devant la photographie", publicado originalmente in *Les Cahiers de la Photographie*, n. 3 (1981, 10-23, reeditado com outros 47 artigos do autor in *L'Ombre et le Temps. Essais sur la Photographie comme Art (A Sombra e o Tempo. Ensaio sobre a Fotografia como Arte)*, Paris (Nathan. Col. *Essais & Recherches*), 1992, p. 183-205, aqui p. 186-187 (os grifos são nossos).

4. Newhall, Beaumont. *The History of Photography from 1839 to the present. Completely revised and enlarged edition. The Museum of Modern Art, New York (Distribuído pela New York Graphic Society Books, Little, Brown and Company, Boston), 1988. A primeira versão deste trabalho é contemporânea de um outro livro que merece atenção: o de Lécuyer, Raymond. Histoire de la Photographie, Paris (Bachelot), 1945.*

5. Entre eles, remetemos a Pollack, Peter. *Picture History of Photography: from the Earliest Beginnings to the Present Day*, New York (Harry N. Abrams, Inc.), 1955; Gernsheim, Helmut e Alison. *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, New York (McGraw-Hill Book Company), 1969 (original: 1955) e *Creative Photography - Aesthetic Trends 1839-1962*, Londres (Faber and Faber), 1962; Scharf, Aaron. *Art and Photography*, Baltimore (Penguin Books), 1969 (Or. 1965. Existe uma versão italiana: *Arte e Fotografia*, Torino (Einaudi), 1979). Mais recentemente, as notáveis obras de Roseblum, Naomi. *A World History of Photography*, New York (Abbeville Press), 1984 (existe uma versão francesa, 1992) e a *Histoire de la Photographie (sob a direção de Jean-Claude Lemagny e André Rouillé)*, Paris (Bordas), 1986, da elaboração da qual quinze especialistas (de oito nacionalidades) participaram.

6. Freund, Gisèle. *La Photographie en France au XIXe siècle*. Paris (La Maison des amis des livres, A. Monnier), 1936, e *Photographie et Société*, Paris (Seuil), 1974 [Trad. port.: *Fotografia e Sociedade*, Lisboa (Ed. Vega) 1989].

7. Rouillé, André. *L'Empire de la Photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*. Paris (Le Sycomore), 1982, um estudo onde o A. procura relacionar os traços formais da fotografia com suas funções econômicas, sociais e ideológicas, na sociedade do século XIX.

múltiplas invenções, de seus processos e de suas inovações técnicas; uma história, muitas vezes, fabulosa de genialidade criativa, onde descobertas, experimentos e delírios se sucederam. Na quase interminável literatura mundial sobre esta história, há de se mencionar o trabalho clássico do alemão Josef Maria Eder, publicado em 1905, traduzido para o inglês e, seis vezes, reeditado até 1978.<sup>2</sup>

**S**e, como observa com justiça, Jean-Claude Lemagny, a "abordagem estética da fotografia, enquanto tema de discussão", existiu desde as origens (e o autor nos remete, notadamente, ao Prefácio do *Pencil of Nature* [1844], de Fox Talbot, às palinódias de Lamartine [1858], às invectivas de Baudelaire [1859], à querela entre desfocado ["flou"] e nítido, oriunda do confronto entre daguerreótipo e calótipo, à publicação de *A Arte da Fotografia* [1862] por Disdéri...), "nada de tudo isto consistia numa colocação em perspectiva histórica das formas da fotografia"<sup>3</sup>. Foi necessário, desta maneira, esperar um pouco mais de cem anos para ver aparecer, logo após a II Guerra Mundial, uma das primeiras histórias da fotografia encarada como história da expressão artística: a de Beaumont Newhall<sup>4</sup>. Inicialmente simples prolongamento de um catálogo de exposição do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (1937). *The History of Photography*, publicado em 1949, acaba de chegar a sua sexta edição, testemunhando, através de suas sucessivas versões e edições (1964, 1982, 1988), que uma plena história da fotografia, ao ser cumulativa e retrospectiva, isto é, sempre condicional, terá ainda que saber relacionar, com cada vez

mais sensibilidade, as duas componentes que a constituem fundamentalmente: a técnica e o estilo de um autor, ambos engajados num único ato de criação.

O trabalho de Newhall e de outros<sup>5</sup> que, entretanto, sucederam-se nos Estados Unidos, na Inglaterra e na França, distinguem-se de uma terceira dimensão historiográfica da fotografia: recente e promissora. Desta vez, a de uma contextualização, de natureza ideológica e sociocultural, do evento e do fato fotográficos, levantada a partir de textos ou de controvérsias da época, de correspondências inéditas, de fundos arquivísticos exumados desde então. Trata-se aqui de uma colocação em perspectiva histórica, tanto das expectativas cunhadas pela aparição da fotografia como dos seus reflexos sociais, ambos tendo como pano de fundo e molas incentivadoras a fé positivista, o mito numa ciência do realismo visual e a emergência de uma nova sociedade burguesa, ávida de sua própria identidade bem como impaciente em conhecer tanto as pirâmides, a Índia e o Japão quanto os seus novos campos de batalha e os territórios de suas colônias. Após os trabalhos pioneiros de Gisèle Freund<sup>6</sup>, esta outra história começa a aflorar em recentes publicações francesas como as de André Rouillé (*O Império da Fotografia. Fotografia e Poder Burguês, 1839-1870* e *A Fotografia na França. Textos e Controvérsias: Uma Antologia, 1816-1871*<sup>8</sup>), de François Robichon e André Rouillé (*Jean-Charles Langlois. A Fotografia, A Pintura, A Guerra. Correspondência inédita de Crimeia*<sup>9</sup>), de Denis Bernard e André Gunthert (*O Instante Sonhado. Albert Londe*<sup>10</sup>). Outros importantes trabalhos, nesta linha, estão anunciados.<sup>11</sup>

Há um novo gênero historiográfico que emerge no campo da fotografia: o de uma crítica das produções fotográficas, expostas

nas galerias privadas ou nas instituições permanentes do mundo inteiro, bem como o de uma *apreciação* das grandes manifestações locais, provinciais, nacionais ou internacionais que se realizam, quer em Paris, Nova Iorque, Berlim ou alhures. No centro desta barometria da atualidade fotográfica dos últimos dez anos, uma figura merece destaque no campo francês: a de Patrick Roegiers. Cronista do jornal *Le Monde*, autor de vários ensaios (Lewis Carroll, Diane Arbus e Bill Brandt)<sup>12</sup>, ele acaba de nos presentear, seguidamente, com três coletâneas de artigos — ora entrevistas, ora "portraits" de fotógrafos, ora críticas fotográficas —, todos escritos para o *Le Monde*, entre os anos de 1985 a 1992: *L'Oeil Vivant (O Olho Vivo)*; *Écoutez Voir (Escutem Ver)*, nove entrevistas com fotógrafos; e *L'Oeil Multiple (O Olho Múltiplo)*.<sup>13</sup> Este último livro, de 540 páginas, reúne 170 artigos distribuídos em torno das seguintes seções: "Os Mestres do século XIX"; "Os clássicos do século XX"; "Instituições, Bienais e Festivais, Exposições coletivas e conjuntos temáticos"; "Mercado e Edição"; "A criação contemporânea ou a complementariedade dos contrários". Sempre bem informado, preciso e conciso, Roegiers tem o talento de saber oferecer, sem pedantismo e sem chatice, um panorama crítico-conceitual e histórico-estético da fotografia, no seu passado, no seu presente e no seu devir promissor.

Ao lado deste autor, convém ainda mencionar os trabalhos de um outro crítico de arte fotográfica, Régis Durand, colaborador da revista *Art Press* e autor de dois livros recentes. No *Le Regard Pensif. Lieux et Objets de la Photographie (O Olhar Pensativo. Lugares e Objetos da Fotografia)*,<sup>14</sup> Durand, enquanto frequentador de fotógrafos e de suas obras, interroga-se e propõe submeter-se a uma espécie de inven-

tário crítico e a um exame dos processos e dos valores em jogo no olhar fotográfico: "O que se passa no olhar, no pensamento, quando olhamos para fotografias? O que aconteceu quando um fotógrafo, após ter olhado, deixou a marca de seu olhar sobre um objeto do mundo?". Num outro livro, intitulado *La Part de l'Ombre. Essais sur l'expérience photographique (A Parte da Sombra. Ensaios sobre a experiência fotográfica)*<sup>15</sup>, Régis Durand, ao reunir 33 de seus artigos escritos entre 1987 e 1990, convida-nos, de certa maneira, a entrar no seu ateliê de crítico para nos confiar alguns elementos da lógica que norteia "seus interesses e suas posições". Chama a atenção a parte central desta obra onde o autor aproxima, em torno de temáticas tais como "A sombra", "O corpo feminino", "O espaço"... as variações refletidas e cruzadas que fotógrafos contemporâneos realizam sobre um objeto ou problemática que eles têm em comum.

**M**ercede, enfim, destaque especial, o último livro de Henri Van Lieer, *Histoire Photographique de la Photographie*<sup>16</sup>, onde seu autor, doutor em Filosofia e autor de numerosas obras para uma sistemática das ciências humanas, propõe-nos, tendo elegido obras de cinquenta mestres da fotografia mundial, uma história de "assuntos fotográficos" de fotógrafos, isto é, de "explorações sistemáticas de certos efeitos de campo perceptivos", por eles desenvolvidos em consonância com os momentos históricos que os tornaram possíveis.

Notar-se-á desta maneira que, gradativamente, de um ao outro lado do oceano, passou-se da história técnica da fotografia e de sua expansão no mundo para uma história também estética e

## SURGE UMA NOVA CRÍTICA DA FOTO CONTEMPORÂNEA

5. Rouillé, André. *La photographie en France. Textes et Controverses: une Anthologie, 1816-1871. Paris (Macula), 1989. Espécie de bíblia dos começos da fotografia, esta obra de 550 páginas é, sobretudo, um instrumento de trabalho. Ao apresentar cerca de duzentos textos, sempre situados nos seus respectivos contextos, Rouillé oferece ainda uma série de sólidos anexos (glossário dos principais processos técnicos; cronologia detalhada dos acontecimentos fotográficos; bibliografia [cerca de 400 títulos] de obras e álbuns da época; índice dos nomes; índice analítico das noções) que fazem deste livro uma referencial indispensável.*

9. Robichon, François e Rouillé, André. Jean-Charles Langlois. *La Photographie. La Peinture. La Guerre. Correspondance inédite de Crimée (1855-1856). Nîmes (Ed. Jacqueline Chambon. Col. "Penser la photographie"), 1992.*

10. Bernard, Denis e Gunthert, André. L'Instant Rêvé. Albert Londe. Nîmes (Ed. Jacqueline Chambon), 1993. "Portrait" de Albert Londe (1858-1917), pioneiro da cronofotografia com Eadweard Muybridge (1830-1904) e Etienne-Jules Marey (1830-1904), fotógrafo de Charcot, mecânico e químico, mas, também, "retrato" de todo um período onde a fotografia sonhava ser a "retina do pesquisador".

11. *Entre eles, La Photographie en France. Une Anthologie, 1919-1939, de Dominique Baquet (Ed. Jacqueline Chambon) e a edição crítica da Correspondência de Nadar (4 volumes) que André Rouillé prepara.*

12. Roegiers, Patrick. *Le Visage Regardé ou Lewis Carrol, Dessinateur et Photographe (O Rosto Olhado ou Lewis Carroll, Desenhista e Fotógrafo), Paris (Créatis), 1982; Diane Arbus ou le Rêve du Naufrage (Diane Arbus ou o Sonho do Naufrágio), Paris (Ed. du Chêne), 1985, e Bill Brandt, Paris (Belfond/Paris-Audiovisuel, Col.: "Les Grands Photographes"), 1990.*

13. Roegiers, Patrick. *L'Oeil Vivant, in Les Cahiers de la Photographie, n. 21, 1985; Ecoutez voir, Paris (Paris-Audiovisuel), 1989; L'Oeil Multiple, Paris (Ed. La Manufacture), 1992.*

14. Durand, Régis. *Le Regard Pensif. Lieux et Objets de la Photographie, Paris (Ed. de la Différence), 1988.*

15. Durand, Régis. *La Part de l'Ombre. Essais sur l'expérience photographique, Paris (Ed. de la Différence), 1990.*

16. Van Lieer, Henri. *Histoire Photographique de la Photographie, Paris (Les Cahiers de la Photographie), n. 27, 1992.*

# NO BRASIL A HISTORIOGRAFIA DATA DE 1946

social como se, cada vez mais, fosse descoberta a necessidade de reunir num único discurso histórico tanto a procura de coerência interna da fotografia como as marcas de dependência que mantêm com tudo aquilo que a cerca.

**N**o Brasil, o início do resgate da história de sua fotografia data de 1946, quando Gilberto Ferrez escreve um artigo, ampliado consideravelmente depois, e republicado sob a forma de um livro intitulado *A Fotografia no Brasil. 1840-1900*<sup>17</sup>. Mesmo que realizando uma historiografia tradicional, sem a preocupação de uma contextualização sociocultural, o trabalho de Ferrez permitiu divulgar importantes informações sobre a atuação de fotógrafos de quatorze estados brasileiros neste período, seus trabalhos específicos, a localização das fotografias originais etc.

Algo de inovador emerge quando, quase que 40 anos depois, Boris Kossoy publica o seu *Hércules Florence*<sup>18</sup> e trata de empreender a história das *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*<sup>19</sup>, temática essa que será retomada em direções complementares no coletivo organizado recentemente por Annateresa Fabris e publicado sob o título *Fotografia: usos e funções no século XIX*<sup>20</sup>.

Numa outra vertente de resgate historiográfico da fotografia brasileira, procurou-se publicar, através de álbuns ou pequenas coletâneas, imagens feitas, principalmente, a partir de meados do século XIX. Nesta linha – e fora as produções pioneiras de Augusto Malta<sup>21</sup> e de Cândido M. da Silva Rondon<sup>22</sup>, foi necessário esperar, novamente, a década de 80 para ver aparecer os primeiros conjuntos de registros fotográficos datando do século XIX: registros de Militão Augusto

de Azevedo e de G. Gaensly sobre a cidade e o estado de São Paulo<sup>23</sup>; o *Álbum da Avenida Central e O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez*<sup>24</sup>; *Dom Pedro II e a Fotografia no Brasil*<sup>25</sup>; *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.*<sup>26</sup>; *A ciência a caminho da roça: imagens das expedições científicas do Instituto Oswaldo Cruz ao interior do Brasil, entre 1911 e 1913*<sup>27</sup>.

As questões metodológicas de utilização da fotografia como fonte histórica foram traçadas aqui no Brasil, ainda, por Boris Kossoy<sup>28</sup>, numa perspectiva técnica e sociocultural ampla, atenta às próprias limitações do documento fotográfico. Essas necessárias reflexões críticas vêm se enriquecendo, desde então, de aportes metodológicos específicos, decorrendo tanto da natureza dos assuntos estudados como do cruzamento que, cada vez mais, faz-se entre os dados fornecidos pelas próprias fotografias e outros que lhes são complementares (depoimentos orais, documentos, mapas, dados bibliográficos, seqüências fotográficas...). Nesta linha de pesquisa, não se pode fazer a economia dos trabalhos realizados por Miriam Moreira Leite sobre os retratos de família<sup>29</sup>, por Amarildo Carnicel sobre as fotografias de Mário de Andrade<sup>30</sup>, por Olga von Simson sobre o carnaval popular paulistano<sup>31</sup> ou que termina Antônio Ribeiro de Oliveira Jr. sobre a obra fotográfica de Augusto Malta<sup>32</sup>.

Resta dizer que a história da fotografia brasileira oferece um campo imenso, quase virgem e altamente promissor para futuros pesquisadores, se se levar em conta não apenas o trabalho de resgate de coleções inteiras existentes hoje no Brasil<sup>33</sup> como a urgência que se tem, também, de penetrar na singeleza da fotografia contemporânea brasileira, abrindo este novo campo à discussão de suas estéticas, de seus

17. Ferrez, Gilberto. A Fotografia no Brasil. 1840-1900. Rio de Janeiro (Funarte/Fundação Pró-Memória), 1985 [retomada de um artigo publicado em 1943: "A Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)" in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 10, 1946]. Veja também: Ferrez, G. e Naef, Weston, J. Pioneer Photographers of Brazil 1840-1920. New York (The Center for Inter-American Relations), 1976.

18. Kossoy, Boris. Hércules Florence. 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil. 2ª ed., São Paulo (Duas Cidades), 1980. Veja também: "Hercule Florence. L'inventeur en exil", in Les multiples inventions de la photographie, Paris (Mission du Patrimoine photographique), 1989, p. 73-78.

19. Kossoy, Boris. Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX. Rio de Janeiro (Funarte/MEC), 1980.

20. Fabris, Annateresa (Org.). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo (Ed. da Universidade de São Paulo: col. Texto & Arte, 3), 1991.

21. Malta, Augusto. Álbum do Brasil, Rio de Janeiro (Ed. Ao Luzeiro), 1911.

22. Rondon, Cândido M. da Silva, Índios do Brasil, 3 volumes, Rio de Janeiro (Conselho Nacional de Proteção aos Índios - Ministério da Agricultura), 1953.

23. Kossoy, Boris. Lemos, Carlos e Toledo, Benedito Lima de. Álbum comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887/Militão Augusto de Azevedo, São Paulo (SMC/DPH), 1981; Kossoy, Boris. São Paulo, 1900 (Fotos de G. Gaensly), São Paulo (CBPO/Kosmos), 1988.

24. Ferrez, Gilberto. O Álbum da Avenida Central de Marc Ferrez, São Paulo (João Fortes), 1982. Ferrez, Gilberto. O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez: 1865-1918, São Paulo (ExLibris), 1984.

25. Vasquez, Pedro. Dom Pedro II e a Fotografia no Brasil, Rio de Janeiro (Ed. Index), 1985.

26. Azevedo, Paulo Cesar de e Lissorky, Maurício (Org.). Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr., São Paulo (Editora ExLibris), 1988.

27. Rio de Janeiro (Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz), 1991.

impactos sociais<sup>34</sup> e de seu jornalismo, através de estudos focalizando obras significativas em determinadas épocas. Já que essas linhas foram abertas por pesquisadores tais como Joaquim Paiva<sup>35</sup>, Pedro Vasquez<sup>36</sup>, Luis Humberto<sup>37</sup>, Ivan Lima<sup>38</sup>, Milton Guran<sup>39</sup>, Nelson Brissac-Peixoto<sup>40</sup>, Mônica Junqueira de Camargo e Ricardo Mendes<sup>41</sup>, entre outros, tudo dá a crer que, com o apoio de uma política nacional de incentivo à pesquisa fotográfica, o Brasil possa se tornar o epicentro latino-americano do interesse crescente que a "velha" fotografia desperta a nível mundial, tanto por ser o ponto de emergência da comunicação visual moderna como a história de seu devir.

## A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Dois fatos complementares devem explicar a recrudescência dos estudos sobre o fotográfico, de maneira geral, e sobre a especificidade de sua imagem em particular, que se deu a partir de 1980. De um lado, a descoberta da obra de Charles S. Peirce que induziu pesquisadores a se debruçarem sobre a originalidade do signo fotográfico. Por outro lado, o fenômeno Barthes que, ao buscar a "evidência" da fotografia, devia encontrá-la menos na força de sua "mensagem" do que no "prazer e no sofrimento" que suscita no imaginário dos que a contemplam.

## O ESTATUTO MATERIAL INDICIAL DA FOTOGRAFIA

Se a fotografia é uma expressão imagética entre outras<sup>42</sup>, ela apresenta algo de irreduzível com relação às demais. Resultando de uma técnica de registro e de reprodução<sup>43</sup>, ela é, por assim dizer, uma "arte sem materiais" não fosse, para constituí-la, esse fluxo de fótons provindo de um objeto, passando pelas lentes da objetiva, tocando, à distância, a superfície de uma camada de

cristais de halogeneto de prata e deixando uma "marca", uma "impressão", um "rastros", um "vestígio", o "indício" de que algo, pelo menos, foi, existiu, deixou-se refletir e marcar. Este fato, distinto do da "ideologia" embutida no próprio dispositivo fotográfico, desta "ilusão especular"<sup>44</sup> da qual falava Arlindo Machado no primeiro de seus brilhantes ensaios — seja dito de passagem, o único trabalho brasileiro de reflexão teórica sobre a fotografia publicado até hoje —, remete-nos a uma outra dimensão da materialidade da imagem fotográfica, diretamente relacionada, desta vez, às especificidades do próprio suporte: a da gênese de signos que, essencialmente, são índices.

Eis quase cinqüenta anos já que André Bazin, num artigo premonitório<sup>45</sup>, apontava nesta direção, declarando que aquilo que, na sua *essência*, caracterizava a imagem fotográfica devia ser procurado "não no resultado, mas na gênese", "na moldagem, na inscrição da marca do objeto pela intermediação da luz", neste evento-efeito físico-químico singular que a constitui. Resta que foi necessário esperar a década de 80 — e a melhor exploração que se tinha feito pouco antes, na França, da obra complexa de Charles Sanders Peirce (1839-1914)<sup>46</sup> — para ver publicados, quase que sucessivamente, três importantes trabalhos sobre a fotografia: a *Filosofia da Fotografia* (1981) de Henri Van Lier<sup>47</sup>; *O Ato Fotográfico* de Philippe Dubois (1983)<sup>48</sup> e *A Imagem Precária. Do Dispositivo Fotográfico* de Jean-Marie Schaeffer (1987)<sup>49</sup>. Três livros, entre muitos outros<sup>50</sup>, que os estudiosos da fotografia não poderão mais dispensar daqui para frente se quiserem aprofundar não somente a questão da natureza da imagem fotográfica mas também do ato icônico, isto é, das condutas humanas que tanto acompanham a produção desta imagem *sui generis* como participam de sua

## PEIRCE E BARTHES FORAM FUNDAMENTAIS

28. Kossoy, Boris. A fotografia como fonte histórica. Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado, São Paulo (Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia), 1980, e Fotografia e História, São Paulo (Ática, Série Princípios, 176), 1989.

29. Moreira Leite, Miriam, Retratos de Família. Leitura da Fotografia Histórica, São Paulo (Editora da Universidade de São Paulo. Col.: Texto & Arte, 9), 1993. Também: "Imagem e Linguagem: Reflexões de Pesquisa", in Cadernos CERU (Centro de Estudos Rurais e Urbanos), Col. Textos do CERU, 3, 2ª Série, 1992, 117-140; "A imagem através das palavras", in Ciência e Cultura, 1986, 35 (9), 1453-1495; "História e Fotografia", in Vozes-Cultura, ano 86, n. 3 (Maio-Junho de 1992), 43-52. Ver também Souza Campos, Maria Cristina, "A associação da fotografia aos relatos orais na reconstrução histórico-sociológica da memória familiar", in Cadernos CERU, 3, 2ª Série, 1992, 97-116.

30. Carnicel, Amarildo. O Fotógrafo Mário de Andrade, Campinas (Ed. da Universidade Estadual de Campinas), 1993.

31. Von Simson, Olga. Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914-1988), Tese de Doutorado (FFLCH/USP, Departamento de Sociologia), São Paulo, 1990 (mimeo.); "Depoimento oral e Fotografia na reconstrução da memória histórico-sociológica: Reflexões de Pesquisa", in Boletim do Centro de Memória Unicamp, vol. 3, n. 5 (Jan./Junho de 1991), 14-24, mais a bibliografia a que remete.

32. Oliveira, Antônio Ribeiro de. Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Múltiplos do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Março de 1994).

33. Entre outras: Coleção Augusto Malta, MIS/RJ; Coleção dos Presidentes da República do Museu da República do Rio de Janeiro; Coleção da Casa de Rui Barbosa (Fundação Casa de Rui Barbosa); Coleção Miguel Calmon do Pin e Almeida (Fotografias sobre a Exposição Nacional de 1928 e sobre a Exposição Internacional de 1922) do Museu Histórico Nacional; Coleção Getúlio Vargas do Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas-RJ.

34. A agência fotográfica "Imagens da terra", no Rio de Janeiro (J. Ripper) realizou um trabalho de fotodocumentação sobre o trabalho urbano e rural de vulto e de expressão nacional.



A fotografia: índice, ícone, símbolo.

## A FOTO COMO MARCA FÍSICA DO REAL

35. Tradutor dos Ensaios sobre a Fotografia, de Susan Sontag, marco da literatura fotográfica internacional e organizador de Olhares Refletidos. Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros, vol. 1, Rio de Janeiro (Dazibão), 1989.

36. Vasquez, Pedro. Fotografia. Reflexo e Reflexões. São Paulo (L&PM Editores S.A., Col. Universidade Livre), 1986.

37. Humberto, Luis. Fotografia. Universos & Arrabaldes, Rio de Janeiro (Funarte, Col. Luz & Reflexão), 1983.

38. Lima, Ivan. A Fotografia é a sua linguagem. Rio de Janeiro (Espaço e Tempo, Col. Antes, aqui e além), 1985, e Fotojornalismo Brasileiro. Realidade e Linguagem. Rio de Janeiro (Fotografia Brasileira), 1989.

39. Guran, Milton. Linguagem Fotográfica e Informação. Rio de Janeiro (Rio Fundo Editora Ltda.), 1992.

recepção e contemplação. Três livros, sobretudo, que, ao se complementarem, partem e tomam apoio sobre o fato de que o estatuto material, primeiro e fundamental da fotografia é o de ser uma *pura marca física de um real*, o "índice" da tríade peirciana (ícone/índice/símbolo), isto é, "este signo que significa seu objeto *somente* em virtude do fato de estar *realmente em conexão* com ele", o que comenta Philippe Dubois, ao escrever:

"Seguramente, não é um dos menores méritos de Ch. S. Peirce o de ter conseguido assim analisar, desde 1895, o estatuto teórico do signo fotográfico ultrapassando a concepção primária e cega da fotografia enquanto mimese, isto é, rompendo este verdadeiro *obstáculo epistemológico* da semelhança entre a imagem e seu referente. E se ele conseguiu romper este obstáculo é porque tomou em consideração não somente a mensagem como tal, mas também e sobretudo o exato modo de produção do

signo. Com Peirce, percebe-se que não se pode definir o signo fotográfico fora de suas 'circunstâncias': *não se pode pensar a fotografia fora de sua inscrição referencial e de sua eficácia pragmática*"<sup>51</sup>.

Essa proposição principal (a natureza indicial da fotografia), levada a sério pelos três autores aos quais acabei de me referir, permitiu – assim penso – redirecionar e redimensionar os estudos sobre a fotografia em dois níveis estratégicos.

Permitiu, de um lado, revisar alguns dos "santuários" e lugares clássicos de debates sobre a fotografia como, por exemplo, a questão da "objetividade", do "realismo e do valor documental da imagem fotográfica". Questões essas que Philippe Dubois (p. 17-53), com muita fineza, retrabalha, mostrando que se a fotografia foi vista, nos seus começos, como sendo "espelho do real" (o ícone de Peirce), ela foi, também, no século XX, concebida como sendo

"uma interpretação-transformação do real, uma colocação em forma arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada" (o *símbolo* de Peirce), antes de ser redescoberta como sendo, ainda e originariamente, um índice. "A fotografia – resume ele – é primeiramente um *índice*. É somente *depois* que ela *pode* se tornar semelhante (*ícone*) e adquirir sentido (*símbolo*)" (p. 50). Permitiu ainda repensar a questão da imagem fotográfica na sua *relação* com o espaço e o tempo, o que Dubois ainda caracteriza como sendo o "golpe de um corte" (p. 151-202): a imagem fotográfica não é apenas uma marca luminosa mas, ao mesmo tempo, "uma marca trabalhada por um gesto radical, o gesto do corte, que faz cair seus golpes tanto sobre o fio da sua ação, como no *continuum* da extensão. Temporalmente (...) a imagem-ato fotográfico interrompe, pára, fixa, imobiliza, destaca, descola a duração,

apoderando-se de um único instante. Especialmente (...) ela fraciona, tira, extrai, isola, capta, recorta uma porção de extensão (...). Pode-se dizer que o fotógrafo, ao contrário do pintor, trabalha sempre com uma faca, passando (...) o mundo que o circunda pelo fio de sua navalha".

Por outro lado, a insistência e a prioridade dada por esses autores à materialidade indicial constitutiva do signo fotográfico não devem nos fazer crer, todavia – como certos críticos queriam sugerir-lo<sup>52</sup> –, que pretendem, assim, desinvestir a fotografia de toda intencionalidade humana, de toda "atitude" concreta e ativa nos processos de produção e de contemplação, hipostasiando de certo modo, na alquimia semiótica, uma imagem que se tornaria o único lugar de todas as suas significações. Não é, evidentemente, nesta direção que temos que ir, como não são, também, os exatos rumos que esses autores nos propõem hoje ao falar de

40. *Brissac-Peixoto, Nelson*. América. Ensaios sobre a Fotografia, 2 vol., São Paulo (Companhia das Letras), 1959.

41. *Camargo, Mônica Junqueira de, e Mendes, Ricardo*. Fotografia. Cultura e Fotografia Paulistana no Século XX, São Paulo (Secretaria Municipal de Cultura), 1992.

42. *Sobre a complexa questão da "imagem", só devemos nos alegrar de poder dispor já do importantíssimo trabalho de Jacques Aumont, L'image, Paris (Nathan, Col. Nathan Université), recém-traduzido e publicado no Brasil: A Imagem. Campinas (Papyrus), 1993, e oferecendo uma problematização e uma bibliografia de primeira ordem.*

43. *Benjamin, Walter*. "Pequena História da Fotografia" (1931) e "A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução" (1936), in Obras Escolhidas. Magia e Técnica – Arte e Política, São Paulo (Brasiliense), 3ª ed., 1987, p. 91-107 e 165-196.

44. *Machado, Arlindo*. A Ilusão Especular. Introdução à Fotografia, São Paulo (Ed. Brasiliense, Col. Primeiros Vãos, 25), 1984.

45. *Bazin, André*, "Ontologia da imagem fotográfica" (or. 1945), in A Experiência do Cinema. Antologia (Org. Ismail Xavier), Rio de Janeiro (Ed. Graal-Embrafilme), 1983, p. 124.

AUGUSTO MALTA / Corcovado-Rio de Janeiro, 1906



O resgate de coleções inteiras existentes hoje no Brasil.





"Desde que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: me constituo no ato de 'posar', me fabrico instantaneamente um outro corpo..." (A Câmara Clara).

## IMAGEM QUE É SIGNO DE RECEPÇÃO

46. Peirce, Charles S. *Écrits sur le signe, Paris (Seuil, Col. L'ordre Philosophique), uma coletânea de textos reunidos, traduzidos e comentados por Gérard Deledalle, publicada somente em 1978. No tocante à obra de Peirce, remetemos aos ricos ensaios de Lúcia Santaella, sua exegeta brasileira, em particular: "Por uma classificação da linguagem visual", in Face (Jan./Junho de 1989), São Paulo, 2 (1) 43-67 e "Palavra, imagem & enigmas" in Revista USP, 16 (Dez./Jan./Fer. 92-93) 37-51. Ver também: Groupe Mu (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image, Paris (Seuil, Col. La Couleur des Idées), 1992.**

47. Van Lier, Henri. *Philosophie de la Photographie (texto datilografado pré-publicado pelas "Jeunesses et Arts Plastiques asbl", Bruxelas (Palais des Beaux-Arts), novembro de 1981; publicado, depois (1983), nos Les Cahiers de la Photographie (Hors Série), Paris, 1983, 143 p.*

48. Dubois, Philippe. *L'Acte Photographique, 1ª ed., Bruxelles (Nathan/Labor), 1953; 2ª ed., Paris (Ed. Labor), 1988; [Trad. cast. El Acto Fotográfico. De la representación a la recepción, Barcelona (Paidós), 1987]. Nova edição aumentada: L'Acte Photographique et autres essais, Paris (Nathan), 1990, traduzida, desde então: O ato fotográfico, Campinas (Papirus), 1994.*

49. Schaeffer, Jean-Marie. *L'image Précaire. Du Dispositif Photographique, Paris (Seuil), 1987. [Trad. cast. La Imagen precaria, Madrid (Ediciones Catedra), 1989]. Do mesmo autor, ver também "Empreinte photographique et esthétique de la Darstellung", in Recherches poïétiques III: La Présentation, Paris (Clancier-Guénaud), 1985.*

50. *Como por exemplo Kein, Jean. La Photographie et l'homme, Paris (Casterman), 1971; Sonntag, Susan. Ensaios sobre a fotografia, Rio de Janeiro (Ed. Arbor), 1981 [original: 1973]; Arcari, Antônio. A Fotografia: as formas, os objetos, o homem, São Paulo (Livraria Martins Fontes), 1980; Vaccari, Franco. La Photographie et l'Inconscient technologique, Paris (Créatis), 1981; Le Grand, Alain. L'Écriture photographique. Ses images, Quimper (Calligrammes), 1981. Flusser, Vilém. Für eine Philosophie der Fotografie (1983), traduzido para o português: Filosofia da Caixa Preta, São Paulo (Hucitec), 1985; Meuris, Jacques. "La photographie et ses modèles" in Revue de L'Université de Bruxelles, 1953/3-54.*

51. Dubois, Philippe. *L'Acte photographique, Bruxelles (Labor), 1988, p. 64 (Os grifos são do autor).*

"ato fotográfico", de "imagem-ato" ou, mais humildemente ainda, de "imagem precária". Tendo seguramente situado o princípio indicial de toda imagem fotográfica, conseguiram, sim, ressituar e remapear um conjunto de outras questões referentes à imagem – "tout-court" enquanto ela é e será sempre uma imagem dada para ser vista, contemplada e pensada. Com isto, reabilitou-se a imagem fotográfica na sua dupla funcionalidade: a de ser e a de existir para alguém, o que J. M. Schaeffer expressa, logo no início de seu livro, ao escrever:

"Parto da idéia de que a imagem fotográfica é essencialmente (mas não exclusivamente) um signo de recepção. Sustento assim que é impossível entendê-la plenamente no quadro de uma semiologia que define o signo a nível de sua emissão" (p. 9).

Significa ainda que, ao impedirem de reduzi-la a um modelo significativo meramente semiótico, os autores de que falamos foram sensíveis ao explorar o que Dubois qualifica como *ato icônico*, isto é, este conjunto de condutas humanas, de normas mas também de determinismos, que tanto acompanham a produção desta imagem *sui generis* como participam de sua decodificação. Van Lier e Schaeffer foram particularmente atentos a essas dimensões, o primeiro situando-se mais no montante da fotografia, o segundo na vazante, examinando, respectivamente, este *ato icônico* nos momentos distintos da produção e da recepção da imagem fotográfica. Henri Van Lier, após ter explorado minuciosamente ao longo das sessenta primeiras páginas de seu livro, a "textura e estrutura da fotografia" (o seu caráter indicial em especial), passa às questões das "Iniciativas fotográficas" (p. 66-92), entendidas como iniciações, determinismos e determinações (Iniciativas da Técnica Industrial; Iniciativa da Natureza; Iniciativa do Espetácu-

lo; Iniciativa, enfim, do Fotógrafo enquanto outro *Medium*, isto é, "intermediário entre o mundo dos homens e o mundo dos espíritos", a única iniciativa que seja facultativa) bem como às das "condutas fotográficas" (p. 93-134) (pragmáticas, artísticas; científica/documental e testemunhal). Jean-Marie Schaeffer, mais contundente ainda, lembra que "a imagem fotográfica está colocada a serviço de estratégias de comunicação das mais diversas". Estratégias essas que dizem respeito ao modo de recepção da imagem enquanto "marca, rastro" e que dão lugar ao que ele propõe chamar de "normas comunicacionais", capazes de "inflexir profundamente o estatuto semiótico da imagem fotográfica": o que o autor explora longamente no brilhante capítulo dedicado à "Imagem normatizada" (p. 105-156).

### BARTHES OU A FOTOGRAFIA COMO PRÉ-TEXTO

Em 1980, dois meses antes de sua morte acidental, ocorrida quando saía do Collège de France, Roland Barthes<sup>53</sup> publicava seu último livro *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*, Paris (Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil)<sup>54</sup>. Um livro que, segundo ele próprio, era apenas uma "nota" (nem mesmo um ensaio, menos ainda uma teoria) acrescida no concerto de suas instigantes fugas e pesquisas sobre o signo<sup>55</sup>. Obra paradoxal, escrita em apenas 48 dias, essas meditações sobre a procura da "evidência" da fotografia – ora intimistas, subjetivas e hedonistas, ora fenomenológicas, ora ontológicas e preocupadas em questionar, na própria fotografia, a relação que se dá entre a vida e a morte – fizeram fortuna no mundo fotográfico e deram lugar também a alguns abusos e equívocos. Era previsível. Dito isto, nós estamos acostumados, desde então, não apenas a este

## É POSSÍVEL UM PENSAMENTO VISUAL?

52. Montier, Jean-Paul. "La notion d'acte photographique: quelques remarques sur sa validité théorique", in *Pour la Photographie. La vision non photographique, tomo III (sob a direção de Ciro Bruni)*, Sammeron (Germes), 1990, p. 154-167.

53. *Dispomos hoje, da interessante biografia de Barthes escrita por Louis Calvet*. Roland Barthes. Uma biografia. São Paulo (Editora Siciliano), 1993 (Or. francês: 1990).

54. Trad. port.: Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1984.

55. No tocante ao signo fotográfico, que se lembre que Barthes tinha publicado antes – fora os artigos "O ator de Harcourt", "O escritor de férias", "Fotos-choques" e "A grande família dos homens", todos in *Mythologies, Paris (Seuil), 1957* – dois outros importantes artigos: "Le message photographique", in *Communications, n. 1, Paris (Seuil), 1961* e "Rhétorique de l'image", in *Communications, n. 4, Paris (Seuil), 1964*, esses artigos retomados in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III, Paris (Seuil), 1982* [Versão port.: *O óbvio e o obtuso, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1990*]. No primeiro artigo, Barthes procurava elaborar um sistema de análise da fotografia de imprensa; no segundo, interessava-se pelos usos sociais que a publicidade fazia da fotografia, definindo dois níveis de leitura da imagem: o da denotação e o da conotação.

56. Assinalo outros trabalhos anteriores sobre a reflexão fotográfica de Barthes: Delord, Jean. Roland Barthes et la photographie. Paris (Créatis), 1981, reorganizado e republicado, em 1986, sob o título *Le Temps de Photographier, Paris (Ed. Osiris)*, e o interessante artigo de Grojnowski, Daniel. "Le Mystère de la Chambre claire", in *Textuel, 1984*, n. 15, p. 91-96.

57. Arrouye, Jean. "Narrativités Photographiques ou l'animadversion de Barthes", in *Roland Barthes et la Photo: Le Pire des Signes*, p. 40-47, aqui p. 47.

olhar e a este modo de leitura "branca" que Barthes lançava sobre as fotografias da *Câmara Clara*, mas também a alguns conceitos por ele cunhados, tais como *Studium* e *Punctum* (permitindo-nos comparar e diferenciar "significação" e "significância", isto é, tanto esta máscara cultural que envolve a forma da fotografia como, de outro lado, o puro prazer ou o indizível sofrimento que se situam não mais neste "óbvio" mas no "obtus" desta forma); *Operator/Spectrum/Spectator* (isto é o fotógrafo, o fotografado, o sujeito olhando); e, enfim, o famoso "ça-a-été" (este dramático e irreversível "Isto foi") como definidor metafísico do *eídos* (natureza ou *noema*) de toda fotografia.

**P**ode-se imaginar, desta maneira, que o décimo aniversário de sua morte não devia, nos meios parisienses, passar despercebido. Entre as homenagens que lhe foram feitas, na ocasião, destaco a do Colóquio (organizado por André Rouillé e o Laboratório de pesquisa "Imagem Fotográfica" da Universidade de Paris-VIII), realizado nos dias 16 e 17 de novembro de 1990, em Paris, junto à torre Eiffel, intitulado "Roland Barthes, uma aventura com a Fotografia", cujos atos e trabalhos foram reunidos no número 12 (Junho de 1992) de *La recherche photographique*, inteiramente consagrado à Roland Barthes. Paralelamente, *Les Cahiers de la Photographie* (sob a direção de Claude Nori e Gilles Mora) publicavam, no mesmo ano de 1990, uma outra coletânea de textos sob o título *Roland Barthes et la Photo: Le Pire des Signes (Roland Barthes e a Foto: O Pior dos Signos)*.

Nem servilismo, nem impiedade, nem culto à personalidade

de Barthes, nesses 29 artigos a ele consagrados nestas duas revistas<sup>56</sup>. E sim, um balanço crítico feito por pessoas que, com amizade e *fair-play* (jogo franco e leal), situam os seus aportes, no campo da fotografia (em particular os conceitos de *studium* e de *punctum*, aqui ricamente aprofundados), no horizonte de uma "aventura", de um "divertimento", de uma "compulsão" do coração que Barthes sempre teve com relação à fotografia, "lugar crucial de uma interrogação comovida sobre o sentido da vida e de uma aplicação exigente de seu espírito no que parecia dever tornar-se uma moral do simbólico"<sup>57</sup>. Barthes havia nascido nos deleites do "texto" que, sempre, interrogava e procurava. A fotografia, que amava fortemente, permanecia, porém, um "pré-texto", necessário, no entanto. Barthes soube, desta maneira, ignorar por completo a existência e a figura do fotógrafo no ato fotográfico. Amante dela, apegava-se aos puros *signos* que lhe oferecia no íntimo e no imaginário dele. Vejamos bem: se Barthes é, assim, muito menos um teórico da fotografia do que um dos seus maiores provocadores; se, ainda, sabe – e como – contemplá-la na pura subjetividade de sua leitura, resta que, sem provavelmente o saber, soube remeter-nos a esta simples ternura para com o fotográfico.

## PONTOS DE CHEGADA, PONTOS DE PARTIDA

Os problemas que levanta a fotografia, como se vê, são de todas as ordens. Não era possível, no quadro deste artigo, abordá-los mais amplamente. Lamento assim não ter encarado a questão da *arte fotográfica*, introduzindo o leitor às novas propostas teóricas que Rosalind Krauss – uma das figuras mais importantes da história e da crítica da arte moderna na

América – consagra ao *Fotográfico*<sup>58</sup>. Voltarei sobre esses assuntos no futuro. Isto confessado, gostaria de apontar – à guisa de conclusão – para *dois outros* campos de pesquisa que, a meu ver, deveriam proporcionar novos avanços relativos ao *fato e evento fotográfico*.

**P**arece-me que teremos muito a lucrar se tomarmos o cuidado de situar o fotográfico, este visual tecnologicizado, *na perspectiva e no traçado de uma visualidade originária e constitutiva do ser humano*, que teve que atravessar, ao longo de milênios, esses outros meios de comunicação que foram e são ainda a oralidade e a escrita, antes de poder constituir-se como fotografia. De uma maneira um tanto rude, diria que o *fotográfico* representa – também – nossa visualidade primeira que, quase que submersa, durante séculos, nas águas da oralidade e da escrita, remontou, muito recentemente, à superfície, dando-nos a ver o mundo através de uma mediação técnica suplementar: o próprio dispositivo fotográfico e o signo visual singular que este proporciona. Estudos recentes sobre as relações existentes entre verbalidade e visualidade (como por exemplo no Foto-Romance moderno)<sup>59</sup> ou, mais simplesmente, sobre a utilização sistemática que grandes romancistas fazem de fotografias para criar suas obras<sup>60</sup>, provam que tais questionamentos são promissores. Semelhantemente, não se poderá falar do fotográfico, daqui para frente, sem situá-lo com relação aos novos meios de comunicação audiovisuais que, desde sua aparição, multiplicaram-se e deverão, por certo, ampliar-se consideravelmente num futuro próximo. Novos suportes e mediações tecnológicas, não somente da nossa *visua-*

*idade humana* mas ainda do próprio *fotográfico*, que não apenas moldá-los-ão em novas direções cognitivas e artísticas, como proporcionarão e definirão novos tipos de imagens visuais e mentais.

Parece-me que teremos muito a lucrar, também, se aceitarmos um outro desafio: o de saber se podemos falar da existência de um *pensamento visual*<sup>61</sup> e o de poder precisar seu *funcionamento*. Tratar-se-ia, com a neurobiologia cerebral e as neurociências cognitivas, de entender melhor como, a partir de simples sinais luminosos, constroem-se as imagens dentro do cérebro, ao passar pelo impressionante laboratório fotoquímico e pela rede ótica das células retinianas que os transformariam já em "objetos mentais" (Jean-Pierre Changeux)<sup>62</sup>, "esquemas mentais"<sup>63</sup> (Henri Van Lier), "mecanismos de reconhecimento visual" (Jean-Marie Schaeffer)<sup>64</sup>, gênese de todo pensamento e de todo imaginário. São futuras e desafiantes novas tarefas dentro de uma caverna, talvez, menos escura.

## SÃO MUITAS AINDA AS NOVAS TAREFAS

58. Krauss, Rosalind. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris (Macula, Col. Histoire et Théorie de la Photographie), 1990.

59. Ver o primoroso trabalho de dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp por Miriam Paula Manini sob o título *O Verbal e o Visual no Caso do Foto-Romance*, 2 vol., Campinas (Departamento de Multimeios), 1993, bem como a importante bibliografia a que remete.

60. Penso a *Émile Zola, Marcel Proust, Michel Tournier, Hervé Guibert, Denis Roche, Claude Simon... apenas uns exemplos*.

61. *Problematizo a questão de um ponto de vista antropológico in "Oralidade, escrita, visualidade. Meios e modos de construção dos indivíduos e das sociedades" a ser publicado (março de 1994) no coletivo Perturbador Mundo Novo, 1492-1500-1992, São Paulo (Ed. Escuta Ltda.)*.

62. *Changeux, Jean-Pierre. L'homme neuronal. Paris (Fayard, Col. Pluriel), 1983, p. 8-9*.

63. *Van Lier, Henri. Philosophie de la Photographie, p. 88-90*.

64. *Schaeffer, Jean-Marie. L'Image Précaire, p. 92*.

Etienne Samain é professor do Depto. de Multimeios da UNICAMP, e autor de *Moroneta Kamayurá*.