

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Memoria del arte / memoria de los medios

n° 1 / 2

dic.2003

semestral

Secciones y artículos [4. Entregues del arte y los medios]

A arte de escrever com luz: memória, fotografia e ficção

Gustavo Bernardo Krause

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

Este trabajo intenta comparar tres textos filosóficos sobre fotografía: *On photography* (1977), escrito por Susan Sontag, *La chambre claire* (1980), escrito por Roland Barthes, y *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), escrito por Vilém Flusser. La comparación nos permite estudiar el proceso de representación, simulación y alienación, desde el comienzo de la fotografía como arte.

Palabras clave

memoria, fotografía, ficción

Abstract en inglés

The Art of writing with light: memory, photography and fiction

This article tries to compare three philosophical texts about photography: *On photography* (1977), written by Susan Sontag, *La chambre claire* (1980), written by Roland Barthes, and *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), written by Vilém Flusser. The comparison allows us to study the processes of representation, simulation and alienation, from the very beginning of photography as an art.

Palabras clave

memory, photography, fiction

Texto integral

- 1 John Szarkowski, ao comentar o acervo fotográfico do *Museum of Modern Art* de New York, supõe a fotografia como paradigma de uma maneira nova de ver o mundo e, portanto, de o próprio mundo ser: a fotografia teria provocado "profunda transformação do nosso conhecimento e da nossa opinião sobre a estrutura e o significado da experiência visual" (Szarkowski 1999: 9).
- 2 A fotografia –do grego *photos*, luz, e *graphos*, gravação– nasceu de antigas experiências de alquimistas e químicos quanto à ação da luz. Em 1826, depois de anos de tentativas, Joseph-Nicéphore Niepce produziu a primeira fotografia do mundo, tirada da janela de sua casa. Dez anos mais tarde Louis-Jacques Mandé Daguerre lançou o *daguerreótipo*, processo em que uma placa de cobre prateada e polida, submetida a vapores de iodo, formava uma camada de iodeto de prata. Exposta à luz numa câmara escura, essa placa era revelada em vapor de mercúrio aquecido, que aderiria às partes onde a luz incidia e mostrava as imagens, fixadas por uma solução de tiosulfato de sódio.
Embora o daguerreótipo ainda não permitisse cópias, seu sistema logo se difundiu pelo mundo. Seu inventor assim o definiu: "o daguerreótipo não é meramente um instrumento que serve para desenhar natureza; ele dá à natureza o poder de reproduzir a si mesma" (em Sontag 1990: 188). William Henry Fox Talbot lançou, em 1841, outro processo para obter e fixar imagens, o *calótipo* –de *kalos*, ou seja, de "belo"–, que já permitia cópias através de negativos. Embora o calótipo tivesse menor definição que o daguerreótipo, foi o primeiro grande passo para a explosão das imagens fotográficas.
A fotografia etimologicamente se define como "a arte de escrever com a luz"; é a luz que determina a qualidade da foto, através do conceito de exposição, isto é, da relação entre a quantidade de luz e o tempo de sua incidência sobre o material sensível. Definida pela fórmula "E=it", a *exposição* é igual ao produto da *intensidade* da luz pelo *tempo* de incidência. A câmara fotográfica funciona com base no princípio ótico da *camara obscura*, conhecido pelo menos desde 400 AC. A câmara escura originalmente consistia num quarto totalmente sem luz com um orifício em uma das paredes através do qual se projetava na parede oposta uma imagem invertida.
- 3 No século XVII o jesuíta Athanasius Kircher ampliou a utilização da câmara escura mostrando na igreja, aos fiéis assustados, a primeira visão "viva" do inferno: projetando a 150 metros de distância imagens tenebrosas ampliadas mais de 100 vezes, reforçadas por insetos raros e vivos se movendo por cima delas e igualmente ampliados outras tantas vezes, Kircher trazia a experiência do inferno para o campo terreno e para dentro da própria igreja, provando aos fiéis analfabetos, com suas imagens apavorantes que ainda por cima se moviam, o horror absoluto do pecado.
- 4 Ainda que hoje esse uso do aparato nos pareça grotesco, Claudia Giannetti estaria certa em entender que "la apropiación de Kircher de la imagen inmaterial en movimiento para provocar una determinada reacción sensible en un grupo puede ser considerada como una acción poética, que extrapola per se el ámbito de lo sagrado, para actuar en el ámbito de la cultura, de la estética. Transforma el espacio de la iglesia en espacio para la experiencia de una realidad (que podríamos llamar) virtual" (Giannetti 1997: 16).
- 5 A realidade virtual estaria já presente tanto na projeção de Kircher quanto no retrato de nosso passaporte. Não seria por acaso que os primeiros fotógrafos fossem gravadores, pintores ou desenhistas, como Niepce, Daguerre ou Fox Talbot, à procura de um meio melhor de captar a realidade –e a realidade parece ser o outro. Dos milhares de daguerreótipos que nos chegaram muito poucos mostram uma rua ou uma paisagem: "todos eles se juntam para formar um desfile infinito de antepassados" (Szarkowski 1999: 14).
- 6 Um dos primeiros retratistas foi Nadar. Em função do drama que podia captar, a arte fotográfica parecia a Nadar benção ambígua; por essa razão, preferia não retratar mulheres, uma vez que o resultado seria "excessivamente fiel à natureza para agradar ao modelo, mesmo o mais belo" (em Szarkowski 1999: 24) –o que não impediu que tivesse retratado antes, em 1865, Sarah Bernhardt, agradando tanto à modelo quanto ao retratista: a ênfase nas dobras da manta, associadas às sombras no rosto e no colo, produzem efeito simultaneamente erótico, íntimo e discreto, evocando conforto e segredo triste.



Figura 1

- 7 O nome de Nadar (pseudônimo de Gaspard Félix Tournachon) também ficou conhecido por ter emprestado seu estúdio a um grupo de pintores dissidentes para uma exposição, considerada à época um fracasso. Os pintores, Renoir à frente, ficaram do evento com o rótulo de "impressionistas" que, apesar de detestarem, marcou-os assim como, depois, à relação da pintura com a fotografia; os pintores tentavam fazer, com seus instrumentos e pela pesquisa da luz, o que a fotografia tecnicamente já realizava.
- 8 Ao comentar a fotografia como "une découverte merveilleuse", em 1857, Nadar diria que a teoria fotográfica se aprende em uma hora e as primeiras noções práticas em um dia, observando desde o princípio a contradição entre a facilidade do uso e a complexidade da técnica. Entretanto, o que não se aprenderia tão rápido seria o sentimento da luz, a apreciação artística dos efeitos produzidos pelas diversas luminosidades quando combinadas, a aplicação de tais ou quais efeitos conforme a natureza das fisionomias que o artista se propõe a reproduzir. Ainda um pouco mais lentamente, se poderia aprender a inteligência moral necessária, a sensibilidade ágil que põe o fotógrafo em comunhão com o seu modelo e, conforme o seu caráter, permite forjar no laboratório a semelhança mais favorável –a semelhança íntima–. Este seria exatamente o lado psicológico da fotografia (em Frizot 1987: 9). André Bazin, ao comentar a ontologia da imagem fotográfica, fala da objetividade que se inaugura, como que realizando o sonho renascentista (em Pereira 2000: 23). A originalidade da fotografia em relação à pintura residiria na sua objetividade essencial: o "olho" fotográfico, conjunto de lentes que substitui e estende o olho humano, denomina-se precisamente *objetiva*. Pela primeira vez, espanta-se Bazin, entre o objeto e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, "uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção do homem".
- 9 Que haja uma mudança crucial de perspectiva com o advento da objetiva fotográfica, não se tem dúvida, mas concluir que o sonho renascentista se cumpriu parece um passo maior do que as pernas. Esse outro objeto que se interpõe entre o objeto inicial e a sua representação forçadamente modifica o objeto primeiro ao representá-lo, no mínimo pelo recorte do campo e pelo posterior processamento químico das cores e das formas – logo, não há como se ter *objetivamente*, pelo menos no sentido vulgar do advérbio, o objeto-em-si como ele seria se não tivesse sido fotografado. De maneira equivalente, dizer que a imagem exterior se forma automaticamente, sem a intervenção do homem, implica atribuição mágica à invenção humana da fotografia. Como essa intervenção é bem mais complexa do que a do pintor com a tela e o pincel, envolvendo produção de câmaras e filmes bem como a ação dos fotógrafos, se supõe que a intervenção humana se perdeu. Bem ao contrário, exatamente porque a intervenção é muito mais complexa, a intervenção humana não se perdeu mas se alienou, deixando os fotógrafos perante aquela espécie de caixa-preta que foge ao controle de cada ser humano: o aparelho vira aparato e impõe sua própria lógica. Fotografa-se para reter a realidade, mas só se retém, como nas excursões turísticas, o gesto de fotografar, de apertar um pequeno botão e, de quando em quando, trocar um filme. Por isso, para além de questionar Bazin, interessa-nos perguntar por que sua suposição é possível. Cremos, nesse caso, que a fotografia, relevadas as possibilidades técnicas de montagem fotográfica que o computador apenas multiplicou, parece atestar a presença do objeto de uma maneira de fato diversa do que o fazia a tela de uma pintura, por mais realista que esta procurasse ser. Esse atestado faz do aparelho fotográfico uma espécie de máquina do tempo *a posteriori*, retendo, magicamente, o passado.
- 10 Em qualquer álbum ou banco de fotos, percebemos dois conjuntos que confirmam isso: o conjunto das fotos históricas, jornalísticas ou antropológicas, estilo Sebastião Salgado, e o conjunto das fotos micro-políticas, contendo retratos de pessoas, de festas e de rituais de passagem, como os de Henri Cartier-Bresson. Em ambos os conjuntos, marca-se a procura de reter o tempo e denegar a morte. Quer dizer, o aparelho fotográfico ora pode ser visto como objeto mágico e *escuro*, ora pode ser visto como espelho *claro*, tanto do real quanto do tempo.
- 11 Essa tensão fica muito clara no confronto entre os títulos de três textos filosóficos sobre a fotografia, lançados em momento bem próximo: *On photography* (1977), de Susan Sontag, *La chambre claire* (1980), de Roland Barthes, e *Für eine Philosophie*

der Fotografie (1983), de Vilém Flusser.

- 12 *Für eine Philosophie der Fotografie*, de Vilém Flusser, foi editado em português (versão do próprio autor) como *Filosofia da caixa-preta*, se opondo, pelo título brasileiro, diretamente a *A câmara clara*, de Roland Barthes. O livro de Vilém Flusser, filósofo tcheco-brasileiro, publicado primeiro em alemão, foi traduzido para 14 línguas. Na sua filosofia da fotografia, Flusser tentava compreender os dilemas do nosso tempo, as confusões entre o real e o imaginário, partindo da noção de "caixa-preta". Lembrava que os dispositivos –computadores, câmaras, sintetizadores– utilizados hoje pelos artistas e demais profissionais da informação mostram-se *caixas-pretas* cujo funcionamento misterioso escapa ao usuário.
- 13 Quando o fotógrafo aponta a sua câmara e pressiona o botão de acionamento, o aparelho lhe devolve imagem normalmente interpretada como a réplica bidimensional do motivo que "posou" para a câmara. Mas o fotógrafo, em geral, não conhece as equações utilizadas para o desenho das objetivas, nem as reações químicas que se processam nos componentes da emulsão fotográfica. Na verdade, pode-se fotografar sem conhecer as leis de distribuição da luz no espaço, as propriedades fotoquímicas da película, ou as regras da perspectiva monocular que permitem traduzir o mundo tridimensional em imagem bidimensional. Pode-se fotografar pensando apenas em não tremer o braço. As câmaras modernas estão automatizadas a ponto de até mesmo a fotometragem da luz e a determinação do ponto de foco serem realizadas pelo aparelho.
- 14 Roland Barthes escapara do problema quando preferiu "fotografar" a fotografia falando justamente de um dispositivo não-fotográfico, a *camara lucida*. Vilém Flusser tenta tratar o problema "de dentro", isto é, por dentro da sua *camara obscura*. O termo "caixa-preta" veio da eletrônica, que o usava para designar parte complexa de um circuito eletrônico omitida intencionalmente no desenho de um circuito maior e substituída por uma caixa (*box*) vazia, sobre a qual se escreve apenas o nome do circuito omitido.
- 15 Como os engenheiros eletrônicos, também filósofos e cientistas utilizam rótulos, à guisa de caixas-pretas, para designarem certos fenômenos, mas correm o risco de acreditar que o expediente implica compreensão do fenômeno. Dá-se a uma certa classe de fenômenos o nome de *instinto* e acredita-se que isso resolve o problema; entretanto, o que chamamos de *instinto* pode ser apenas uma caixa-preta que se encontra ali para mascarar o que justamente não conseguimos compreender. Mais tarde, o termo foi popularizado, nos *media*, referindo-se às caixas-pretas (que, salvo engano, sequer são pretas) dos aviões acidentados (ou vítimas de atentado), onde se encontrariam gravadas as informações secretas que permitem descobrir a causa dos acidentes. Assim, a metáfora da caixa-preta, de recurso simplificador para desenhistas de diagramas eletrônicos, acabou por designar a complexidade, mesmo a incompreensibilidade.
- 16 O surgimento do computador e das imagens digitais, lembra Arlindo Machado (em Krause 2000: 136), fez com que as imagens técnicas se revelassem resultado de um processo de codificação icônica de determinados conceitos científicos. O computador permite forjar imagens tão próximas da fotografia que dificulta distinguir entre a imagem sintetizada com recursos da informática e aquela registrada por uma câmara. No computador, porém, tanto a "câmara" que se utiliza para descrever as trajetórias no espaço como as "objetivas" de que se lança mão para dispor os campos focais como ainda os focos de "luz" distribuídos na cena para iluminar a paisagem, são todos eles operações matemáticas e algorítmicas.
- 17 Objetos em três dimensões, em 3D, são construídos e manipulados por números que não aparecem, enquanto aparece somente a rotação das imagens destes objetos. Os números que não aparecem comporiam a quarta dimensão. A "objetiva" com que se constrói um campo perspectivo não é mais, no computador, um objeto físico, mas determinados cálculos de ótica; a "luz" é um algoritmo de iluminação baseado em leis da ótica; a "película" é um programa de visualização (*rendering*), que permite expor numa tela de monitor o objeto –ou partes dele– definido matematicamente na memória do computador; o "enquadramento" é uma operação de *clipping* (recorte aritmético das partes do objeto que "vazam" para fora da janela de visualização); o "ponto de vista" é um determinado posicionamento de um ponto imaginário de visualização em relação a um sistema de coordenadas *x*, *y* e *z*; e assim por diante.
- 18 Fica claro que as imagens técnicas, ou seja, as representações icônicas mediadas por aparelhos, não podem corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque entre elas e o mundo se interpõem os conceitos da formalização científica. Subjaz a dificuldade de compreender a mais importante característica das imagens técnicas: o fato de elas materializarem determinados conceitos a respeito do mundo. A fotografia, ao contrário de registrar mecanicamente impressões do mundo físico, como pensaria um turista ingênuo, transcodifica determinadas teorias científicas em imagem, isto é: "transforma conceitos em cenas".
- 19 As fotografias preto & branco, que interpretam o visível em tons de cinza e levam o espectador a ter as cores por supostas, demonstram claramente como as teorias da ótica e da fotoquímica estão em sua origem. Mas nas fotografias em cores o colorido é tão "teórico" ou abstrato quanto nas imagens em preto & branco. O verde do bosque

- fotografado é a imagem do conceito de verde tal como determinada teoria química o elaborou. A melhor prova disso é que o verde produzido por uma película *Kodak* difere do verde que se obtém em películas *Fuji*. A hipótese do projeto fotográfico se desvela: o que supúnhamos real persiste uma ficção. As imagens técnicas não podem corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque entre elas e o mundo se interpõem transdutores abstratos, ou seja, os conceitos de formalização científica que informam o funcionamento de máquinas semióticas tais como a câmara fotográfica.
- 20 Enquanto a "caixa-preta" remete a um mistério (e ao mistério dos desastres, se pensamos na caixa-preta dos aviões que caíram), a câmara clara barthesiana remete a uma transparência. Por oposição à *camara obscura*, onde a recepção da imagem e a sua reprodução se fazem mecanicamente, sem interferência humana, Roland Barthes preferiu o conceito da câmara clara, também chamada de *camara lucida*: trata-se de um instrumento constituído de prismas de reflexão, mediante o qual se pode observar simultaneamente um objeto e a sua imagem projetada sobre uma folha de papel para ser desenhada. Assumindo a posição de mediador de toda fotografia, o francês se queria, justamente, a câmara lúcida de toda imagem, enxergando na fotografia ao mesmo tempo um registro realista (e não uma mensagem codificada) e a emanção de um real passado, antes magia do que arte. A fotografia traria consigo seu referente, "ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento" (Barthes 1984: 15): assim como a vidraça e a paisagem, o bem e o mal, o desejo e seu objeto, não se poderia separar a imagem do que ela mostra.
- 21 No entanto, o francês afirma adiante que, a partir do momento em que nos sentimos olhados pela objetiva, tudo muda: "ponho-me a *posar*, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseo-me antecipadamente em imagem" (Barthes 1984: 22). Não paramos de nos imitar a nós mesmos. Nesse caso, a fotografia não bem traz consigo seu referente, antes o produz. Ela não apenas escolhe um ponto para a vista – para a objetiva – como força o modelo, se humano, se um de nós, a modelar-se outro, vale dizer, a posar, por exemplo levantando o queixo, olhando de lado, sorrindo fino. Barthes tenta resolver a contradição entendendo que é o "eu" que não coincide jamais com a sua imagem, se a imagem é pesada, imóvel, obstinada, e por isso a sociedade se apóia nela, enquanto que o "eu" seria leve, dividido, disperso. A Fotografia configura-se, então, como "o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade" (Barthes 1984: 25). Ainda que a fotografia seja atormentada pelo fantasma da pintura, ou ainda que a pintura figurativa se encolha perante a fotografia, Barthes supõe que esta se torna artística por sua relação com o teatro, e não com a pintura. Em relação aos retratos e às fotografias que contemplam homens e mulheres, ele teria razão, mas tanto quanto a pintura de pessoas e bustos também tem a ver com o teatro, na medida em que a pose interfere e implícita um conflito. Esse teatro, todavia, estaria mais próximo do teatro grego, com suas máscaras, ou do teatro nô japonês, com sua maquiagem pesada à base de pasta de arroz: ao representar o real, recorta-o e imobiliza-o a tal ponto que promove abstrações e arquétipos que parecem "falar" por si mesmos, bloqueando discursos e esforços retóricos. Certas fotografias se aproximariam, então, do haiku, pois a notação de um haiku também seria indesejável: "tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica" (Barthes 1984: 78).
- 22 A expressão latina para a fotografia seria: *imago lucis opera expressa*, ou seja, "imagem expressa e espremida" –como o suco de um limão– "pela ação da luz". O aspecto técnico da operação fotográfica, reconhecido por Barthes, não o leva a considerar uma foto como cópia do real, mas sim como uma emanção do real passado, permitindo a concomitância entre "o que foi" e "o que é", isto é, entre um acontecimento passado e a observação presente da imagem. A foto possui uma força constativa, sim, mas o que se constata é o tempo, não o objeto: "na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autentificação sobrepõe-se ao poder de representação" (Barthes 1984: 132).
- 23 Uma foto excluiria qualquer purificação, qualquer catarse: como o haiku, provoca um certo espanto que não se desfaz, não se resolve e mesmo não se move. A fotografia ofertaria, assim, alguma verdade, mas não exatamente a verdade do indivíduo que posa, essa permaneceria irreduzível e inacessível; a verdade da fotografia seria, para Barthes, a da linguagem, embora o seu argumento nos levasse melhor para a verdade como silêncio, justamente o silêncio wittgensteiniano: "sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar" (Wittgenstein 1968: 280). As imagens técnicas, das quais a fotografia é o paradigma, acumulam-se em todos os *media*, parecendo querer ilustrar a palavra –antes, talvez, querendo denegar a palavra que, por pletórica, vem ruidosamente dizendo o nada.
- 24 É paradigmática, igualmente, a reação de qualquer pessoa que se "veja" fotografada: ah, mas esse não sou eu... Entes incertos, não nos reconhecemos na imagem simplesmente porque todos seríamos desde sempre a cópia de uma cópia de uma matriz que não há, por tão-somente suposta, no lugar em que se a suporta: o cotidiano. É preciso, em conseqüência, nos rendermos à lei: não se pode aprofundar ou penetrar a Fotografia (Barthes 1984: 156): pode-se apenas "varrer" com o olhar, percorrendo sua superfície que, logicamente, não pode ser outra coisa que superficial –a imagem estará sempre toda-fora. Ainda que, nos jornais, atue como testemunho da História e

dos acontecimentos, sua lógica antes pertence ao campo da ficção, reapresentando-nos o que teria havido num recorte impossível de ter acontecido se não fosse a presença do fotógrafo.

- 25 Parecendo congelar o tempo, na verdade congela o espanto, ou melhor: deixa-o em câmara lenta no espírito.
On photography, de Susan Sontag, é mais próximo de Flusser do que Barthes, encarando o *medium* de forma paradigmática. Desde seu mais conhecido ensaio contra a interpretação Sontag combate a hegemonia do conteúdo em detrimento da forma, combatendo portanto os intérpretes, vale dizer, os professores que, a pretexto de somente tornar inteligíveis os textos antigos, alteram seu sentido fingindo que não o fazem. Segundo a escritora, o zelo contemporâneo pelo projeto da interpretação é inspirado não pela piedade para com o texto problemático mas sim por um claro e agressivo desprezo pelas aparências, em última análise, pelo próprio texto que se quer submisso: "o estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava "debaixo" do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro. As mais celebradas e influentes doutrinas modernas, as de Marx e Freud, em realidade são elaborados sistemas de hermenêutica, agressivas e ímpias teorias da interpretação". (Sontag 1987: 15)
- 26 Freud, por exemplo, classificaria todo fenômeno como conteúdo manifesto, investigando-o para descobrir o seu conteúdo latente que afinal seria o verdadeiro. Reagindo a esse projeto, Sontag deseja como tarefa não descobrir o maior conteúdo possível em uma obra de arte, mas sim "reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si" (Sontag 1987: 23). Entretanto, como o ensaio de Sontag, de 1964, é muito curto, alguns equívocos se formaram a seu redor, em boa parte facilitados por argumentação provocativa mas insuficiente. No afã de desmistificar a interpretação, expondo a camuflagem da intervenção e do controle, um pouco como que jogar fora a criança com a água do banho, até porque o próprio ensaio efetua um exercício de interpretação da cena contemporânea. Um passo atrás seria adequado, admitindo a subjetividade de quem interpreta sem necessariamente denegar toda interpretação.
- 27 *On photography* matiza melhor o seu projeto que é, enfim, um projeto de interpretação. O livro busca discutir os problemas estéticos e morais derivados da atual onipresença das imagens fotográficas. Logo as primeiras linhas distinguem as imagens clássicas, ou artesanais, das novas imagens fotográficas. Para ela, a humanidade se mantém indefinidamente na caverna de Platão, distraído-se com meras imagens da verdade que, todavia, não são a verdade. São essas imagens que nos educam, isto é, que constroem para nós o que supomos depois como nossa noção de verdade. Entretanto, as antigas imagens artesanais nos ensinaram um mundo que não é mais o mesmo, graças à tutoria das novas imagens técnicas: em catadupa, bilhões de fotografias penduram-se nas paredes, ilustram os jornais, invadem museus, exibem-se em livros e teses e congestionam a rede mundial de computadores, espelhando e espalhando toda a verdade, a princípio em preto & branco ou tons de sépia, e depois em dezesseis milhões de cores. O novo código visual altera nossas noções do que tem e do que não tem valor, do que temos e do que não temos direito de observar e de reconhecer. Percebemos-nos subordinados a uma nova gramática, portanto, a uma nova ética da visão (Sontag 1990: 3).
- 28 A multiplicação das fotografias modifica os gestos cotidianos: nas situações inusitadas como nas corriqueiras nos surpreendemos desejando uma câmara fotográfica com filme e flash; nos surpreendemos entendendo o que acontece por meio de uma câmara fotográfica mental. No entanto, e estranhamente, as fotografias são "talvez o mais misterioso de todos os objetos que compõem, e intensamente, o ambiente que reconhecemos como moderno" (Sontag 1990: 3). Há um mistério técnico, sem dúvida, para o qual a caixa-preta de Flusser empresta boa metáfora. Ao mesmo tempo que o século XIX admitia, com Nietzsche, que não há fatos, tão-somente interpretações, as imagens fotográficas se mostram menos declarações sobre o mundo do que pedaços do mundo –miniaturas de realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir (Sontag 1990: 4). A fotografia fornece à polícia, ao hospital, ao jornal, à escola e ao Estado as provas, a evidência de que *algo* existe ou existiu, ainda que a imagem em si possa ter sido distorcida ou retocada pelo fotógrafo, enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa não pode ser mais do que uma interpretação seletiva. A fotografia, ainda que recortada pelo enquadramento e mediada pelas lentes e pelos filtros, mostra-se como transparência. O que transparece, porém, é menos o mundo do que um olhar sobre o mundo e, simultânea e conseqüentemente, um susto.
- 29 A fotografia é arte e rito, escudo e arma, bandeira branca e poder. As fotografias de família refazem nas imagens uma instituição que na história contemporânea se esgarça e se esfacela. As fotografias turísticas protegem os viajantes da própria viagem, preservando-os da ansiedade do olhar do outro e de olhar o outro. As fotografias de acidentes transformam aquele que tem uma câmara no único que não é passivo, no único mestre da situação, ao mesmo tempo em que o tornam aquele que não ajuda, não socorre e não intervém:

Fotografar é essencialmente um ato de não-intervenção. Parte do horror de imagens súbitas e memoráveis do fotojornalismo contemporâneo, como as fotos de um bonzo vietnamita tentando alcançar uma lata de gasolina, de um guerrilheiro bengali no ato de transpassar com a baioneta um colaboracionista amarrado, vem da consciência de como se tornou plausível, em situações em

que o fotógrafo pode escolher entre uma fotografia e uma vida, escolher a fotografia. A pessoa que intervém não pode fazer o registro; a pessoa que está fazendo o registro não pode intervir. (Sontag 1990: 12)

- 30 Sontag compara câmaras fotográficas a carros velozes, quer pelo seu aspecto de caixa-preta, como mostrara Flusser, vendendo facilidade absoluta de uso sob tecnologia de difícil controle, quer por representarem também armas imaginárias, mas não só, de grande poder de fogo. Ainda que nem as câmaras nem os carros sejam essencialmente letais, sabe-se que os últimos, em tempo de "paz", matam muito mais pessoas do que as armas de fogo. A fotografia tem realmente algo de predatório. Fotografar pessoas implica vê-las como elas nunca se poderão ver, implica adquirir conhecimento sobre elas que elas nunca poderão ter, implica transformar as pessoas em objetos bidimensionais que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmara fotográfica pode ser percebida como a sublimação metafórica de um revólver, o ato de fotografar pode ser percebido como um assassinato sublimado, não necessariamente sublime –um assassinato *sof*, mais apropriado a tempos tristes e assustados.
- 31 Ainda que a fotografia nos pareça, à primeira "vista", o *medium* por excelência da realidade, a quantidade absurda de imagens fotográficas que nos assola deixa-a na mesma ordem da ficção: "através das fotografias, o mundo se torna uma série de partículas sem conexão; a história, o passado e o presente, um jogo de anedotas e *fait divers*" (Sontag 1990: 24). O aparelho fotográfico atomiza a realidade, deixando-a opaca e conferindo a cada instante o caráter do mistério. Se em algum momento Mallarmé disse que todas as coisas no mundo existem para serem colocadas em um livro, hoje tudo existe para se tornar no fim uma fotografia. O caráter contingente da fotografia confirma que tudo é perecível; o caráter arbitrário da evidência fotográfica indica que a realidade é inclassificável: "a insistência do fotógrafo de que tudo é real também implica que o real não é suficiente" (Sontag 1990: 80). De certo modo, a fotografia transforma a realidade em tautologia. Tudo é real, sim; mas o real não basta.
- 32 Nesse sentido, a foto de Robert Capa, surpreendendo a morte de um soldado legalista na guerra civil espanhola, é emblemática. Antes da câmara lenta do cinema esta foto já congelava o estupor do espectador, que ainda pode pensar, como em todas as fotos de guerra e de desastres: por que o fotógrafo, que se encontrava tão próximo, não ajudou o soldado, ou não foi atingido no lugar dele?



Figura 2

- 33 Robert Capa, que fotografou cinco conflitos internacionais, disse: "se sua fotografia de guerra não está boa é porque você não estava perto o suficiente" –ele mesmo sempre esteve muito perto até ficar perto demais, quando pisou em uma mina terrestre em 1954, na Indochina. Talvez pudéssemos dizer que o dilema longe-perto não se restringe aos campos de guerra, mas que se mostra melhor, porque no limite, naqueles lugares. Demasiado longe o sujeito não vê o objeto desejado, mas demasiado perto o sujeito não se distingue do objeto desejado.

O dilema do fotógrafo manifesta-se, sob outra forma, no romance *Territorio comanche*, de Arturo Pérez-Reverte (espanhol *dublê* de romancista e correspondente de guerra), através da contradição do engenheiro pacífico que inventa uma arma mais letal ainda:

La bala retozona del 5.56, esa misma que hace zigzag y en vez de salir por ahí sale por allá o hace estallar el hígado, se comporta así porque un brillante ingeniero, hombre pacífico donde los haya, quizá católico practicante, aficionado a Mozart y a la jardinería, pasó muchas horas estudiando el asunto. Tal vez hasta le dio nombre –*Bala Louise, Pequeña Eusebia*– porque el día que se le ocurrió el invento era el cumpleaños de su mujer, o su hija. Después, una vez terminados los planos, con la consciencia tranquila y la satisfacción del deber cumplido, el asesino de manos limpias apagó la luz en la mesa de proyectos y se fue a Disneylandia con la familia. (Pérez-Reverte 1994: 58)

- 34 O horror da guerra passa pela consciência desse dilema. O romance se indigna com os "domingueiros", ou seja, com os fotógrafos de *souvenir*, parentes muito próximos dos intelectuais "profundamente solidários". Os "domingueiros" também são chamados de "japoneses", em alusão ao turista afobado que viaja não para conhecer, mas para tirar fotografia de tudo ao mesmo tempo. Pela Bósnia passam figuras assim, de toda pelagem e procedência: deputados, intelectuais, ministros, chefes de Governo, repórteres apressados "y sopladores de vidrio en general", que em seu regresso à civilização organizam concertos de solidariedade, dão entrevistas coletivas e inclusive escrevem livros para explicar ao mundo as chaves profundas do conflito.

- 35 O personagem Barlés chega a levar uma bronca dos seus chefes por se negar a entrevistar justamente a escritora Susan Sontag –que desse modo aparece, de modopouco honroso, como personagem incidental no romance–; Sontag montava *Esperando Godot*, de Beckett, com um grupo de atores locais, em Sarajevo. Barlés diz que todo imbecil pensa saber tudo sobre o horror, assim que passa dois dias perto do *front*, logo se dispendo a elaborar a teoria racional do sangue e da merda, escrevendo na volta trezentos e cinqüenta páginas sobre o tema e participando de mesas-redondas junto a outros como ele que jamais lutaram por um pedaço de pão duro, jamais ouviram o grito de uma mulher quando é violentada, nunca carregaram um filho morto nos braços por três dias, sem encontrar água para lavar sequer o sangue da camisa. Porque o horror pode viver-se ou ser mostrado, mas não pode comunicar-se jamais. Ao horror tão-somente se alude. O horror é muito mais, e muito menos, do que os mortos, as vísceras nuas e o sangue seco. O horror é algo tão simples como "la mirada de un niño, o el vacío en la expresión de un soldado al que van a fusilar. O los ojos de un perro abandonado y solo que te sigue cojeando entre las ruinas, con la pata rota de un balazo, y al que dejas atrás caminando deprisa, avergonzado, porque no tienes valor para pegarle un tiro" (Pérez-Reverte 1994: 119).
- 36 O horror se mostra, ao horror se alude, mas comunicá-lo seria impossível. A questão, entretanto, não se restringiria aos tempos de guerra, que apenas borram os limites e arregalam os olhos. A questão, por pedante que possa parecer a afirmação, é filosófica. A filosofia faz meia-parede com o horror, se começa quando o ser humano acerta por acidente algo duro, como uma pedra ao rés do chão, e percebe por um instante que aquilo é o mundo –porque o mundo, em termos lingüísticos, é o que não somos. No Éden, entretanto, não há este tipo de coisa. Não se dá topadas no Paraíso: não há sujeito-objeto-cisão no paraíso. Logo, o Paraíso é bem um "soft world": um *software*. Aqui "em baixo", percebemo-nos sempre entre uma pedra e um lugar difícil de se viver. Isso machuca. O reino da experiência é lugar duro, inóspito, e que parece contraditoriamente inumano: Auschwitz, o Gulag, Hiroshima, guerras e escassez em todos os lugares. Esta é a experiência coletiva do gênero humano no mundo duro, no *hard world* que chamamos "real".
- 37 Os objetos dos diferentes objetivismos nos deixam apenas com o nariz sangrando, e no fim morremos todos. Por isso, no íntimo, nos retiramos para um mundo suave onde não haja esses objetos que sempre doeram e nos criaram dificuldades. Na verdade, é o que fazemos: no cinema, no livro, na cátedra, na *gang*, na academia de musculação, no grupo, na pátria, na ciência, no laboratório –principalmente no laboratório–. Portanto, escapismo. Sim. E por que não escapar? O problema não reside se escapamos ou não escapamos, porque todos tentamos escapar, para construir, longe de Praga, da Bósnia, do Rio de Janeiro, de Buenos Aires, longe dos nazistas e dos repórteres, um mundo que não há. Um mundo que urge fabricar.



Figura 3

- 38 Se acusamos alguém de fugir à realidade, impõem-se as perguntas: de que realidade se escapa?; para qual realidade se escapa? Vilém Flusser observa que nenhuma distinção significativa pode ser posta entre "realidade" e "representação", porque tais termos –ou "realidades"– diferem somente em grau de probabilidade, não em essência. Sonhamos que somos uma libélula, ou somos uma libélula sonhando que somos um ser humano sonhando que é uma libélula? Não há como saber em que ponto nos encontramos, na transição entre os universos e os contextos –não há como reconhecer qual das bonecas russas foi feita à nossa imagem e semelhança. A respeito disso, Flusser de fato vai além de Baudrillard, que sustenta, algures, que hoje a realidade e o imaginário estariam confusos. A confusão, ingênua ou estratégica, é a de Baudrillard; a realidade e o imaginário sempre estiveram confusos, porque o imaginário é tão real quanto o real é imaginado–fabricado. Para que a ficção não se ponha no lugar da vida ou o imaginário no lugar da realidade, terminando por dispensar, por obsoletas, tanto realidade quanto vida, cabe explicitar a cada instante e em cada parágrafo o processo de fabricação da realidade, isto é, de fabricação de modelos da realidade, precisamente para responsabilizar quem fabrica e quem modela.
- 39 À guisa de exemplo, que realidade expressa a foto (1958) de Robert Doisneau? Um professor e uma aluna são solicitados a posar desta maneira pelo fotógrafo. Mais tarde, o professor se surpreende ao descobrir a foto ilustrando campanha contra os males do alcoolismo. Escreve reclamando, mas Doisneau lhe diz que a foto fora vendida para uma revista e ele não tinha mais direitos sobre ela. Anos depois, o professor retratado se surpreende novamente, ao encontrar a imagem ilustrando matéria sobre prostituição. Abre então processo contra o fotógrafo e a revista, inaugurando a discussão sobre o direito de imagem. Figura 3

- 40 A partir daquele momento, esta foto só poderia ser reproduzida com uma tarja preta nos olhos do personagem masculino (Pereira 2000: 73), o que enfatizou sua ambigüidade, por inverter a expectativa do espectador maledicente: a venda nos olhos do homem, mais velho, e não da moça, presumivelmente seduzível, criava efeito cômico interessante.
- 41 Entretanto: como reproduzimos essa foto sem a tarja? Porque assim a encontramos no livro de John Szarkowski que comenta o acervo fotográfico do *Museum of Modern Art*. Informando que a foto tem o título de "No Café Chez Fraysse, Rue de Seine, Paris", Szarkowski não parece conhecer aquela história de abusos e processos e exercita sua interpretação sobre a imagem. Imagina até que o cavalheiro poderia estar apenas informando à moça que, por falta de movimento na loja, não necessitaria mais de seus serviços, mas esta hipótese e outras parecidas lhe parecem tão fracas que prefere desenvolver o enredo da sedução. Não sabendo que se tratava de um professor e sua aluna, o que aliás só apimentaria o enredo, Szarkowski como que detona o princípio de uma novela em que, apesar do olhar de predador do homem, a jovem não terá exatamente o papel de vítima:
- Tende-se a acreditar que nem sequer os pintores do século XVIII tenham trabalhado o tema com tanto sucesso. A opinião secreta da moça com respeito aos acontecimentos esconde-se no seu magnífico autodomínio; por enquanto ela desfruta a segurança do poder absoluto. Um dos braços protege o corpo, a mão toca o copo tão provisoriamente como se fosse a primeira maçã. O homem está momentaneamente indefeso e vulnerável, preso no anzol do seu desejo; comprometidos todos os seus recursos, não lhe resta nenhuma saída satisfatória. Pior ainda, ele é um pouco velho demais para a moça, e sabe que, de um jeito ou de outro, deverá acabar mal. A fim de afastar esse pressentimento ele bebe seu vinho mais rápido do que deveria. (Szarkowski 1999: 172)
- 42 A imagem fotográfica atesta que as pessoas retratadas estiveram lado a lado em determinado café parisiense há mais de quarenta anos –mas por que ele a olhava *daquele jeito* e por que ela olhava para o seu copo cheio? Qual é a verdade dessa imagem?
- 43 Conta-se que Robert Doisneau preferia fotos espontâneas, em que o motivo não estivesse posando. Não gostava de considerar o fotógrafo pela metáfora do caçador, preferindo ver-se como um pescador que, com muita paciência, espera o instante se desenhar para fisgá-lo. As fotos de que menos gostava eram aquelas em que pessoas ou mesmo atores contratados posavam –como a do professor e sua aluna, ou outra, igualmente muito famosa, em que um casal se beija nas ruas de Paris no meio do dia. Entretanto, foram estas fotos, exatamente, que se tornaram mais conhecidas. A espontaneidade talvez seja, então, um sonho, assim como a memória talvez seja feita de sonhos –isto é, de ficção.



Bibliografía

- Barthes, R.** (1984) A câmara clara. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Flusser, V.** (1985) Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec.
- (1983). Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography.
- Frizot, M.** (org) (1987) Du bon usage de la photographie: une anthologie de textes. Paris: Centre National de la Photographie.
- Giannetti, C.** (org) (1997) Arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética. Barcelona: ACC L'Angelot y Goethe Institut Barcelona.
- Krause, G. B. & Mendes, R.** (orgs.) (2000) Vilém Flusser no Brasil. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Pereira, A. M. L.** (2000) Narrativa e fotografia. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Niterói: Universidade Federal Fluminense – UFF.
- Pérez-Reverte, A.** (1994) Territorio comanche. Madrid: Alfabeta Hispanica.
- Sontag, S.** (1987) Contra a interpretação. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM.
- (1990) On photography. New York: Anchor Book.
- Szarkowski, J.** (1999) Modos de olhar: 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art – New York. Tradução de Clifford Landers & Victoria Murat. São Paulo: Museu de Arte Moderna.
- Wittgenstein, L.** (1968) Tractatus logico-philosophicus. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Nacional.



Autor/es

Gustavo Bernardo Krause é Doutor em Literatura Comparada e leciona Teoría da

Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Publicou alguns romances, como Reviravolta (2007), e os ensaios A dúvida de Flusser (2002), A ficção cética (2004) e Verdades quixotescas (2006). Mantém na Internet um caderno virtual de ficção e filosofia, chamado Dubito Ergo Sum, no endereço: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum> . E-mail: gustavobernardo@terra.com.br .

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar