

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

MICHEL DE OLIVEIRA SILVA

**SEDUZIDOS PELA LUZ**  
OU BASES ANTROPOLÓGICAS DA FOTOGRAFIA

Porto Alegre  
2020

MICHEL DE OLIVEIRA SILVA

**SEDUZIDOS PELA LUZ**  
**OU BASES ANTROPOLÓGICAS DA FOTOGRAFIA**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Ana Taís Martins Portanova Barros

Porto Alegre  
2020

### CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Michel de Oliveira  
Seduzidos pela luz ou bases antropológicas da  
fotografia / Michel de Oliveira Silva. -- 2020.  
185 f.  
Orientadora: Ana Taís Martins Portanova Barros.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Pós-fotografia. 2. Paradigma da Complexidade. 3.  
Imagem e imaginário. 4. Hiperfotografia. I. Barros,  
Ana Taís Martins Portanova, orient. II. Título.

MICHEL DE OLIVEIRA SILVA

**SEDUZIDOS PELA LUZ**  
OU BASES ANTROPOLÓGICAS DA FOTOGRAFIA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Ana Taís Martins Portanova Barros

Aprovada em 21 de fevereiro de 2020

**BANCA EXAMINADORA**

Dr<sup>a</sup>. Ana Carolina Lima Santos  
UFOP

Dr<sup>a</sup>. Ana Luiza Carvalho da Rocha  
UFRGS

Dr. Carlos André Echenique Dominguez  
UFPEL

Dr. Fabrício Lopes da Silveira  
UFRGS

Dr<sup>a</sup>. Suely Dadalti Fragoso  
UFRGS  
(Suplente)

Esta pesquisa foi financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

*O mundo é fruto da nossa imaginação  
Será que somos deuses ou sua criação?*

Baco Exu do Blues

## **AGRADECIMENTOS**

Antes, Dona Maroca, Josemária Nascimento de Oliveira, Isa Vanny da Silva Farias, Ana Carolina Lima Santos, Maria Beatriz Colucci, Sonia Aguiar Lopes, Maria Luisa Hoffmann, Paulo César Boni, Alberto Carlos Augusto Klein, Richard Gonçalves André, Ana Taís Martins Portanova Barros, Nísia Martins do Rosário, Ana Luiza Carvalho da Rocha, Carlos André Echenique Dominguez, Fabrício Lopes da Silveira, Suely Dadalti Fragoso. Agora, eu.

## RESUMO

Devido às reconfigurações que o digital provocou na produção e difusão fotográfica, alguns teóricos e críticos defendem a pós-fotografia. Para avaliar a pertinência desse conceito, realizou-se uma investigação que analisou os contextos de surgimento e difusão da fotografia, bem como seus trânsitos sociais, a fim de identificar se as mudanças e permanências justificavam, ou não, a adoção de um paradigma pós-fotográfico. Por meio da *flânerie* e da reportagem, foram recolhidos fragmentos observáveis – como álbuns de família, cartões-postais, registros de debutantes e *selfies* – que compuseram o *patchwork* de análise. A partir dessa tessitura, foi possível compreender que em vez da superação ou reconfiguração radical, o que houve foi uma exacerbação do fotográfico, o que justifica o conceito de hiperfotografia e não de pós-fotografia. Este momento hiperfotográfico é regido por uma imaginação luminosa que despreza a sombra e o negativo, ofuscando a compreensão do meio fotográfico em sua ambivalência de luz-sombra e, como consequência, aprisiona as discussões ao signo do real, desprezando a abertura para a sombra, que traria uma nova compreensão da fotografia a partir da potência fantástica e ficcional.

**Palavras-chave:** Pós-fotografia; Paradigma da Complexidade; Imagem e imaginário; Hiperfotografia.

## ABSTRACT

Due to the reconfigurations that the digital technologies has caused in photographic production and diffusion, some theorists and critics defend the concept of post-photography. To assess the relevance of this concept, an investigation was carried out to analyze the contexts of the emergence and diffusion of photography, as well as its social transits, in order to identify whether or not the changes and permanences justified the adoption of a post-photographic paradigm. Through the flânerie and reportage, observable fragments were collected - such as family albums, postcards, debutant records and selfies - that made up the analysis patchwork. From this texture, it was possible to understand that instead of overcoming or radical reconfiguration, what happened was an exacerbation of the photographic, which justifies the concept of hyperphotography and not post-photography. This hyper-photographic moment is governed by a luminous imagination that despises shadow and negative, obfuscating the understanding of the photographic medium in its ambivalence of shadow-light and, as a consequence, imprisons the discussions to the sign of the real, despising the opening to the shadow, that would bring a new understanding of photography from the fantastic and fictional power.

**Keywords:** Post-photography; Complexity Paradigm; Image and imaginary; Hyperphotography.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Selfie</i> de uma tarde linda em Paris esquecida no rolo da câmera.....	40
Figura 2 – Instante e duração no <i>panning</i> .....	54
Figura 3 – Fotografia do álbum de família publicada no Instagram .....	57
Figura 4 – Anacronismos do pau de selfie .....	58
Figuras 5 – Primeira comunhão de Nereida antes da restauração .....	60
Figuras 6 – Primeira comunhão de Nereida depois da restauração .....	60
Figura 7 – Retrato no jegue .....	78
Figura 8 – Exemplo das montagens feitas por Zilla .....	104
Figura 9 – <i>Print screen</i> do Whatsapp .....	116
Figura 10 – <i>Print screen</i> do perfil @insta_repeat .....	126
Figura 11 – <i>Print screen</i> da postagem no Instagram.....	142
Figura 12 – <i>Print screen</i> imagens da Miski no Google.....	143
Figura 13 – Antes e depois do <i>gourmet</i> .....	151
Figura 14 – Sem título .....	174
Figura 15 – Sem título .....	175
Figura 16 – Sem título .....	176

## SUMÁRIO

<b>1. Gênese ou a origem de uma ideia .....</b>	<b>13</b>
Preconceitos dos pós-conceitos .....	14
A fotografia descalça .....	17
Dos complexos à complexidade .....	20
Alinhavos metodológicos .....	22
Esboço para um pensamento corrompido.....	26
Mapa para se perder na próxima esquina .....	29
<b>2. A morte e a morte da fotografia ou quando o fim é o começo.....</b>	<b>32</b>
Imagem antes de tudo .....	34
Da imagem à figuração fotográfica .....	37
O meio não é a imagem .....	38
O rosto eterno .....	42
<b>3. O presente assombrado por fantasmas ou a sobrevida da imagem no tempo .....</b>	<b>48</b>
Fantasmagorias fotográficas .....	49
Breves considerações sobre o tempo .....	50
O tempo não se inscreve na fotografia .....	53
Anacronismos fotográficos.....	56
<b>4. Quando as Musas viraram estátua ou esboço para um materialismo fotográfico ...</b>	<b>62</b>
As Musas diante da Medusa .....	63
Trajetos de Cinderela.....	66
Em defesa do materialismo fotográfico.....	70
Por uma tatologia da fotografia .....	72
<b>5. A aflição de Mnemosine ou quando muito lembrar é esquecer .....</b>	<b>76</b>
O que lembra um retrato? .....	77
Coisas que não devemos esquecer sobre a memória .....	79
A ameaça hiperdocumental .....	82
Paradoxos da arquivística digital.....	86

<b>6. Quando a fotografia aprendeu inglês ou geografias de lugares imaginários.....</b>	<b>90</b>
<i>Picture is Money</i> .....	91
Colonialismos fotográficos.....	93
Para se comunicar em Babel.....	97
Viagens fotográficas.....	99
A fotografia como lugar.....	101
<b>7. Máquinas fotográficas não sonham ou projeções humanas da tecnologia.....</b>	<b>105</b>
O que não é humano?.....	105
Autômato não é autônomo.....	107
Animismos da técnica.....	109
Do pó ao pós: humano.....	111
<b>8. O reencontro de Eco e Narciso na internet ou tentativas de habitar o além-tela.....</b>	<b>116</b>
O presente sem presença.....	117
Expedições para colonizar o Céu.....	120
O direito de ter um rosto.....	122
O reencontro de Eco e Narciso.....	124
<b>9. Cruzamentos da imagem com o texto ou por uma lógica da mestiçagem.....</b>	<b>130</b>
Imposições textuais.....	130
A delação do texto pela imagem.....	132
Imagens não podem ser lidas.....	134
O texto na era da reprodutibilidade técnica.....	138
A interação dos híbridos.....	139
<b>10. A fotografia além do quadro ou o mundo como cenário.....</b>	<b>143</b>
Para alimentar as redes.....	144
Projeções fotográficas.....	146
Um mundo cenográfico.....	148
<b>11. Testamento de uma genealogia imprecisa ou fotografia é sobrenome.....</b>	<b>152</b>
Uma questão sem resposta.....	152
Para repensar a gênese.....	154
A primazia da matéria.....	156
Sobre nomes.....	159

<b>12. Juízo final ou apocalipse não é o fim .....</b>	<b>162</b>
O ápice fotográfico .....	165
A sedução da luz.....	168
Por um pensamento contraluz .....	172
<b>Referências .....</b>	<b>177</b>

# Gênese | 1

## Ou a origem de uma ideia

Em 2016, Sebastião Salgado, um dos principais fotógrafos de renome mundial ainda vivo, provocou uma série de discussões quando afirmou que a fotografia estava em extinção<sup>1</sup>. Segundo ele, em 20 ou 30 anos a fotografia deixaria de existir, dando lugar às imagens digitais produzidas e compartilhadas indiscriminadamente nas redes sociais e aplicativos dos *smartphones*, que já não poderiam ser chamadas fotografias.

Meses depois, em entrevista à *Reuters*<sup>2</sup>, reconsiderou o drástico prenúncio e afirmou que a fotografia teria vida longa, pois os fotógrafos documentais estavam se atualizando e produzindo fotografias memoráveis, que sobreviveriam à enxurrada de milhões de *bytes* de imagens descartáveis.

Sebastião Salgado se atrasou para os prenúncios do fim. Na visão de alguns críticos, já estamos no pós-apocalipse, ou seja, na era da pós-fotografia. Um dos primeiros profetas foi William Mitchell, que em 1992 lançou *The reconfigured eye: visual truth in the Post-Photographic Era* [O olho reconfigurado: verdade visual na era pós-fotográfica]. Para Mitchell (1992), princípios atrelados à fotografia, como verdade e credibilidade, foram abalados, desencadeando outras possibilidades estéticas e muitos problemas éticos.

Depois desse prenúncio, outras vozes se levantaram para apregoar o apocalipse fotográfico, entre elas Fred Ritchin (2010) e Robert Shore (2014), que analisaram as transformações provocadas pelas tecnologias digitais para defender que a fotografia se transformou em outra coisa que não é mais ela mesma.

Dando fôlego à discussão, surgiu uma voz potente que se fez audível pela ironia e acidez dos argumentos: o fotógrafo e crítico catalão Joan Fontcuberta, responsável por oficializar a pós-fotografia ao publicar, em 2011, um protesto sobre a nova era das imagens, intitulado *Por un manifeste posfotogràfic*, no qual instituiu o decálogo com os mandamentos que regem a nova era das imagens (FONTCUBERTA, 2014).

---

<sup>1</sup> Sebastião Salgado vê fotografia em extinção. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/sebastiao-salgado-ve-fotografia-em-extincao-e-instagram-como-outra-coisa,e88b80c90f05b264bc83a45330162417khazx8do.html>. Acesso em: 3 jul. 2017.

<sup>2</sup> Mais do que nunca, a fotografia tem futuro', diz Sebastião Salgado. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mais-do-que-nunca-fotografia-tem-futuro-diz-sebastiao-salgado-20907038#ixzz4lmZphiIH>. Acesso em: 3 jul. 2017.

Os defensores da pós-fotografia discutem como as tecnologias digitais reconfiguraram as formas de produção e circulação das imagens. As técnicas de manipulação colocaram a verdade em xeque, não se deve confiar nos conteúdos imagéticos. A hiperprodução também é outro fator que caracterizaria a pós-fotografia, as imagens estão em fúria, alerta Fontcuberta (2016). São tantas que se tornaram descartáveis e a memória corre riscos, os arquivos se perdem soterrados pela produção crescente de outras fotografias banais, que registram o banho do cachorro e o que foi comido no almoço.

### **Preconceitos dos pós-conceitos**

Os pós-conceitos estão bastante em voga nas discussões acadêmicas. Na aclamada Pós-Modernidade, nada serve, os conceitos já não dão conta dos fenômenos, estão todos ultrapassados. No entanto, em vez de serem elaborados novos, tudo se torna pós, como se a suposta superação do conceito fosse suficiente para compreender as transformações e mudanças.

A pós-fotografia surge como algo de entendimento explícito, sem necessidade de explicação. Não há definição ou comentário mais detalhado, basta acrescentar o prefixo pós e citar exemplos dos novos usos para demonstrar como são radicais as transformações a ponto de o conceito de fotografia não servir mais. Nisso, é possível encontrar um nó frouxo: além de não conceituar o que seria a pós-fotografia, os críticos e debatedores também não contradizem o conceito de fotografia, como se este existisse sem necessidade de explicação, o que somente reitera a crença na gênese automática da imagem fotográfica, imperativo no século XIX e que supostamente deveria estar superado em um momento pós-fotográfico.

Para compreender as transformações – que são inegáveis, mas quais? – parece necessário dar passos atrás e levantar um questionamento basilar: que é a fotografia? Como pode o conceito ser superado antes mesmo de ser compreendido? André Bazin (2013), com todas as críticas que podem ser feitas, foi o que mais se aproximou da questão fundante da fotografia ao discutir sua ontologia. Os comentários e estudos que se seguiram tomaram a fotografia como coisa, de nascimento mecânico, sem tentar compreendê-la em um nível conceitual.

Para atestar ou refutar o conceito de pós-fotografia é necessário, antes de tudo, entender as formulações conceituais sobre a fotografia, o que, apesar de parecer óbvio, não está suficientemente claro. Perguntar o que é fotografia acaba por gerar respostas tão díspares quanto incompletas. Por ser tomada como conceito autoevidente, a fotografia sempre escapa, por vezes expandida, hibridizada com outros suportes; em determinados momentos limitada a regras rígidas que tentam definir: isto é fotografia. Em ambos os extremos, chega-se à conclusão de que a fotografia não se encaixa em um conceito muito definido pois, apesar de ser imagem fixa, seus desdobramentos são altamente mutáveis, metamórficos, o que possibilita falar no plural: fotografias.

Foi nesse ponto que surgiu a encruzilhada da pesquisa: para entender o movimento pré-fotográfico, fotográfico e, talvez, pós-fotográfico é preciso, além de observar as manifestações sociais e usos da fotografia, entender as raízes mais profundas que sustentam essa prática no âmbito da cultura. Há mais de um século e meio, essa forma de produção figurativa foi adotada nas mais distintas sociedades, o que fez irromper o problema que motiva esta investigação: com as muitas mutações sofridas trata-se, ainda, de fotografia?

O principal objetivo da pesquisa foi analisar os atributos arraigados à fotografia, a exemplo da memória, do documento e da arte, para identificar se as transformações e permanências justificam, ou não, a adoção de um paradigma pós-fotográfico. Como desdobramento, foram perseguidos os seguintes objetivos específicos: a) analisar as concepções conceituais sobre fotografia, a fim de ponderar se as novas práticas ainda podem ser consideradas fotográficas; b) observar os trânsitos sociais da fotografia, com vistas a compreender transformações e manutenções; c) identificar traços da imaginação fundante que motivam a produção e circulação da fotografia e sua atuação como vetor do imaginário.

No início da pesquisa, foi possível identificar um equívoco na atual discussão sobre fotografia: parte-se das práticas canônicas, estratificadas em um pensamento acadêmico e de crítica de arte, para analisar as fotografias compartilhadas nas redes virtuais da internet, consideradas pós-fotográficas. Dos dez mandamentos pós-fotográficos apresentados por Fontcuberta (2014), sete são direcionados à fotografia artística<sup>3</sup>. Os trabalhos de Shore (2014) e Ritchin (2010) também se valem de uma

---

<sup>3</sup> 1.Sobre o papel do artista: já não se trata de produzir obras, mas sim de prescrever sentidos. 2.Sobre a atuação do artista: o artista se confunde com o curador, com o colecionista, o docente, o historiador da arte, o teórico... (qualquer faceta na arte é camaleonicamente autoral). 3.Na responsabilidade do artista: se

reflexão a partir dos cânones da arte, da fotografia documental e de imprensa para debater as transformações da fotografia em rede.

Não parece justo avaliar as imagens produzidas por anônimos com base em um estatuto canônico. A fotografia amadora, como observou Pierre Bourdieu (2003) no estudo sobre álbuns de família, é regida por outras regras de tomada e circulação, portanto, devem ser observadas a partir de uma concepção própria. Constatado o descompasso conceitual de utilizar referenciais canônicos para avaliar a fotografia em rede, este estudo teve como ponto de partida as práticas amadoras, a fim de compreender as transformações vivenciadas pelos sujeitos contemporâneos que, munidos de aparatos móveis conectados à internet, produzem fotografias que não anseiam o estatuto de arte e, aparentemente, se desprenderam da vocação memorialista atribuída aos registros caseiros.

Há algo de novo na história da fotografia, a ponto de o dicionário britânico *Oxford* eleger, em 2013, *selfie* como a palavra do ano. O verbete<sup>4</sup> define *selfie* como a fotografia de si produzida por um dispositivo móvel para ser postada em uma rede social da internet. Apesar de parecer óbvia e bastante simples, a definição traz alguma clareza para elucidar qual seria essa novidade. A emergência do *selfie* se deu com a mudança tecnológica que acoplou a câmera aos dispositivos móveis. Assim como o *carte de visite* só existiu por causa da invenção de Eugène Disdéri, e se apresenta como uma consequência sintomática da sociedade da época, o *selfie* também existe por causa das transformações tecnológicas que são resultado de uma demanda do tempo presente.

Com os dispositivos conectados à internet, pela primeira vez na história da fotografia tornou-se possível fotografar, editar e compartilhar em um único aparelho, processo que não dura mais que alguns minutos, por vezes, segundos. O indivíduo que fotografa, que nem se chama mais fotógrafo, pode ser também modelo e editor, e se isso

---

impõe uma ecologia do visual que penalizará a saturação e alentará a reciclagem. 4.Na função das imagens: prevalece a circulação e gestão da imagem sobre o conteúdo da imagem. 5.Na filosofia da arte: se deslegitimam os discursos de originalidade e se normalizam as práticas apropriacionistas. 6.Na dialética do sujeito: o autor se camufla ou está nas nuvens (para reformular os modelos de autoria: coautoria, criação colaborativa, interatividade, anonimatos estratégicos e obras órfãs). 7.Na dialética do social: superação das tensões entre privado e público. 8.No horizonte da arte: se dará mais força aos aspectos lúdicos em detrimento de uma arte hegemônica que fez da anedonia (o solene + o chato) sua bandeira. 9.Na experiência da arte: se privilegiam práticas de criação que nos habituarão à desapropriação: compartilhar é melhor do que possuir. 10. Na política da arte: não render-se ao glamour e ao consumo para inscrever-se na ação de agitar consciências. Em um momento em que predomina uma arte convertida em mero gênero de cultura, obcecada na produção de mercadorias artísticas e que se rege pelas leis de mercado e pela indústria do entretenimento pode ser bom retirá-la de debaixo dos holofotes e tapetes vermelhos para devolvê-la às trincheiras (FONTCUBERTA, 2014).

<sup>4</sup> Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>. Acesso em: 15 jan. 2017.



sempre foi possível – mesmo antes da fotografia, com os autorretratos pictóricos –, o processo se tornou tão fácil que até mesmo crianças e animais podem executá-lo. Ou melhor, nem é necessário mais um sujeito efetivo, basta programar a câmera que, por aparente vontade própria, registra cenas automaticamente.

### **A fotografia descalça**

A fotografia sempre foi vista como menor, apenas uma forma de ilustração, ainda que seja por meio dela que as outras artes sejam conhecidas e divulgadas. Veem-se fotografias de obras, não a obra em si. Apesar de mostrar as visibilidades do mundo, a fotografia é sempre invisível, observa-se o fotografado, quase nunca a fotografia. Tanto que não faz parte do *hall* das Belas Artes, das quais apenas o cinema figura como representante da Modernidade.

Os novos rumores do fim se voltam contra a fotografia produzida para as redes sociais, pelos amadores. O alarido se dá pela banalidade dos conteúdos, como se ao longo da história da fotografia essa acusação não fosse uma constante: toda fotografia contemporânea é maldita em seu tempo aos olhos dos críticos, até mesmo o surgimento da fotografia foi anunciado como uma grande profanação da arte por Charles Baudelaire (2013) ou um escândalo ético como apregoou Susan Sontag (2004).

Nesse contexto, conceituar a produção amadora se tornou uma tarefa conflituosa. Na década de 1960, Bourdieu (2003) nominou-a de fotografia doméstica; no entanto, o termo tornou-se limitado, as produções não ficam mais restritas ao ambiente familiar, sendo publicadas nas redes virtuais da internet. Em inglês, foi cunhado o termo *smart photography* para definir as fotografias produzidas com *smartphones*, mas essa nomenclatura também não dá conta, muitos profissionais utilizam dispositivos móveis em seus trabalhos, incluindo projetos artísticos e de reportagem.

A fim de não criar nomenclaturas para coisas que já existem, será adotado o termo que soa antiquado para tempos online: fotografia vernácula. Para o historiador da fotografia Clément Chéroux (2014), a fotografia vernácula apresenta ambiguidades que tornam difícil uma conceituação muito precisa. Vernáculo é derivado do termo latino *verna*, que significava escravo. Chéroux (2014) destaca que o vernáculo pode ser identificado por três características: é utilitário, doméstico e heterotópico – aquilo que ocupa um lugar não hegemônico, desconsiderado.

São vernáculas as fotografias das lápides de cemitério, dos álbuns de família, dos registros de identificação, das fichas criminais, dos registros de obras, do acervo da criminalística, as fotografias votivas, os santinhos da Missa de Sétimo Dia, as lembranças escolares e, mais recentemente, os registros partilhados na internet. Todas essas fotografias que existem sem necessidade de assinatura autoral, muitas vezes motivadas por uma existência protocolar, mas que além de atestar as múltiplas camuflagens da fotografia, demonstram certas lógicas sociais do período em que foram produzidas.

O primeiro grande uso das fotografias foi doméstico, com os retratos burgueses. A fotografia surgiu como uma técnica interior: produzida nos estúdios e consumida nos redutos privados; olhava para exterior pela janela, só depois ganhou as ruas. Para entender o presente e o futuro da fotografia é importante retornar à gênese, às tábuas da velha casa em que deu os primeiros passos.

A escolha por investigar a fotografia vernácula não é apenas por necessidade de recorte, mas um respeito à própria coerência da história da fotografia, que ainda é desconsiderada pelo elitismo da crítica e dos estudos acadêmicos. Esse direcionamento tem como consequência o viés da abordagem: em vez de apontar as histórias bonitas e floreadas da fotografia, busca-se as motivações. Não apresenta as mesas de banquetes, enfeitadas para as visitas, propõe um passeio pelos becos, pelas vielas, pelas conversas na cozinha, pelo resmungo das mucamas. Assim nasce uma tese que faz jus ao lugar de nascimento: um país colonizado; tese mestiça, que sabe a origem dos pais europeus e de renome, mas que não despreza os lábios grossos e o cabelo crespo das mães cujos nomes não sabemos.

A fotografia vernácula tem algo de desaforada, além de afrontar as altas castas fotográficas, se impõe despretensiosamente contra toda a tentativa de controle das imagens impostas pelos sistemas da arte ou do império religioso. Como aceitar que o retrato do filho distante emocione mais que um quadro de Caravaggio? Como explicar que o *selfie* de uma webcelebridade é mais conhecido que uma fotografia muito bem composta de Cartier-Bresson? A fotografia, especificamente a vernácula, com sua banalidade intrínseca, chega de pés descalços diante das figurações enfeitadas com golas rolês e mangas bufantes. Como se chegasse descalça numa valsa e dançasse uma quadrilha popular, a fotografia vernácula subverte regras, o que faz com que seja odiada pelo rancor elitista da crítica e amada pelo povo.

Chéroux (2014) ressalta que quantitativamente o vernacular representa a parte mais importante da produção fotográfica, ainda que qualitativamente seja depreciado.

As discussões centrais sobre fotografia se dedicam às práticas canônicas, como fotojornalismo, fotodocumentarismo, estéticas e vanguardas, e aos trabalhos de fotógrafos de renome. Reflexões sobre a produção amadora sempre foram secundárias e limitadas ao estatuto memorialista dos álbuns de família.

A fotografia vernácula abre infinitas possibilidades de pesquisa, podendo contribuir não só para ampliar o campo teórico da fotografia, mas para aprofundar questões relacionadas à sociedade contemporânea, sempre criticada pela produção excessiva de “imagens técnicas”. Essas fotografias não se encaixam nos cânones da arte, nem têm pretensões documentais. Parecem muito mais próximas de uma lógica midiática, especificamente de um consumo publicitário e de exibição, que ainda não é compreendido, como fica perceptível na crítica díspar atualmente empreendida, que se baseia nos cânones artísticos e do fotodocumentarismo para avaliar a produção amadora partilhada na internet.

Partindo dessas constatações iniciais, a pesquisa ganhou acolhida na Comunicação, área de fronteiras epistemológicas por vezes tão imprecisas, em que é possível observar os diversos desdobramentos de um processo social, neste caso específico, enfocando nos usos vernaculares da fotografia, que se consolidou socialmente como forma de interação comunicativa, principalmente depois da popularização dos dispositivos móveis conectados à internet, como observa Fontcuberta (2012, p. 33): “Transmitir e compartilhar fotos funciona então como um novo sistema de comunicação social”.

Esta pesquisa é desdobramento de estudos anteriores, também voltados à fotografia vernácula como objeto de estudo da Comunicação, realizadas na especialização em Fotografia: Práxis e Discursos e no mestrado em Comunicação, ambos desenvolvidos na Universidade Estadual de Londrina (UEL). O primeiro, resultou no artigo *Foto-ostentação: um novo paradigma fotográfico* (OLIVEIRA, 2018), exercício de conceituação que partiu da premissa de que os usos da fotografia da sociedade em rede não se encaixam nos regimes clássicos atribuídos à fotografia: foto-documento, foto-recordação e foto-expressão. Foi possível perceber como o novo modelo de representação fotográfico se presta à exposição ficcional do cotidiano, em detrimento do antigo valor de culto devotado aos registros amadores.

Já a pesquisa de mestrado, intitulada *Saudades eternas: a fotografia no limiar entre a morte e a eternidade* (SILVA, 2016), buscou compreender o papel da fotografia doméstica como artefato que suscita a oralidade, a partir dos relatos de pessoas idosas sobre retratos de entes queridos que já faleceram. O estudo se debruçou sobre as

instâncias clássicas de preservação e suporte da memória atribuídos à fotografia, estabelecendo uma conexão com as ideias de Benjamim (2012) sobre o valor de culto atrelado aos retratos dos álbuns de família.

### **Dos complexos à complexidade**

Se muitas vezes a fotografia é acometida por complexos de inferioridade e carências, é justamente por ser complexa que consegue empregos da mais alta corte aos barracos, figura nos anuários científicos e ilustra paredes de bares e borracharias. Nenhuma outra forma de produção figurativa se tornou tão popular quanto a fotografia.

Toda a força da fotografia está na ambivalência, na lógica do “ao mesmo tempo”, considera Soulages (2010, p. 92-93). Ao mesmo tempo em que é produto de um aparato tecnológico, é obra e produtora de estéticas. Ao passo que pode ser documento histórico, é também expressão. Está atrelada ao real e ainda assim é ficção. As ambivalências se fazem presentes em todas as instâncias da imagem fotográfica, desde a produção até a circulação dos registros, sejam em suportes físicos, como álbuns de família, ou virtuais, a exemplo dos *selfies* compartilhados nas redes da internet.

Ao ser observada nos limites racionais da ciência, embasada em princípios positivistas e cartesianos, a imagem fotográfica é dilacerada, decomposta em partes que são analisadas separadamente. Isso pode ser percebido em muitos dos trabalhos direcionados à fotografia, que se dedicam a alguns de seus aspectos, ou se debruçam sobre a estética, ou analisam apenas o produto final, isto é, a imagem fotográfica, sem apresentar uma discussão contextual das formas de produção e do período histórico em que foram tomadas.

A decupagem da fotografia em partes está alinhada ao pensamento dominante nas investigações acadêmicas, fortemente influenciadas por uma visão simplificadora. Mas esse modo de observar os fenômenos apresenta lacunas que não podem ser desconsideradas. No que diz respeito às pesquisas em fotografia, o paradigma cartesiano faz com que a compreensão seja reduzida a alguma de suas muitas facetas, por vezes desconsiderando as ambiguidades inerentes aos registros da câmera.

Ronaldo Entler (2012, p. 133) destaca que a fotografia é um lugar de articulações e, também, de conflitos. Nela se cruzam autores, uma sociedade, um momento histórico, uma técnica, o objeto de representação e tantos outros olhares dedicados a ela ao longo

do tempo: “coisas que não são necessariamente solidárias entre si na produção de um sentido comum”. Ao se apresentar como encruzilhada de tantos caminhos, a fotografia questiona os limites da racionalidade, tensiona a simplificação do pensamento linear.

Na busca de referenciais que dessem conta das ambivalências e ambiguidades, o paradigma da complexidade, proposto por Edgar Morin (2008), se apresentou como possibilidade viável para investigar a fotografia a partir dos diversos fios que compõem sua trama. A complexidade se opõe à noção dominante do pensamento científico ocidental, que isola fenômenos e objetos a fim de compreendê-los. Assim, entende-se o funcionamento de determinada estrutura sem levar em conta as interconexões às quais está submetida. O pensamento complexo busca compreender as inter-relações, opção que motiva um conhecimento transdisciplinar, e não mais a simplificação das especializações das áreas, que por vezes se mostra estéril por tentar delimitar fronteiras. Para Morin (2008, p. 106), “as fronteiras são sempre vagas, são sempre interferentes. É preciso pois procurar definir o coração e esta definição exige frequentemente macro-conceitos”.

O pensamento complexo tenta integrar as realidades banidas pela ciência clássica. Para isso, observa as relações, ambiguidades, ambivalências e interdependências do fenômeno estudado, a fim de ter uma compreensão ampliada, que fuja do simplismo e das generalizações. No entanto, como o próprio Morin (2008) observa, não se deve confundir complexidade com completude, pois um dos princípios do pensamento complexo é considerar que há algo de inatingível e que a razão tem seus limites. Nesse sentido, “a consciência da complexidade faz-nos compreender que não podemos nunca escapar à incerteza e que não poderemos nunca ter um saber total” (MORIN, 2008, p. 100).

A fotografia é um protótipo antissimplificação. No entanto, o pensamento da época em que foi desenvolvida desconsiderou essa potência múltipla. Assim, surgiram as querelas: se arte ou ciência, se real ou farsa, se confiável ou enganadora. Enquanto isso, a fotografia se espalhou, adentrou as casas, estampou os jornais, perpetuou rostos nas lápides, registou guerras, nascimentos e mortes. Criou máscaras e estereótipos. Serviu para atestar e enganar. A fotografia foi das invenções modernas mais difundidas, adotada por distintas sociedades, com diversos usos e funções.

O pensamento complexo, por sua vez, ajuda a solucionar a crise epistemológica da Comunicação de não saber quais os limites da área. Justamente por não ter fronteira epistemológica definida, a Comunicação extrapola os limites do racionalismo clássico e exige outras formas de pensamento que sejam amplificadoras e não

reducionistas. Se a Comunicação é encruzilhada, domínios de Exu e Hermes, os mensageiros, é na interseção das várias fronteiras que será possível sua compreensão.

A adoção do paradigma da complexidade como base epistemológica não é novidade nos estudos em fotografia. Apesar de pontuais, alguns trabalhos se valeram do pensamento complexo para tentar compreendê-la de maneira não simplificada, a exemplo de Gatto (2004), Vieira (2012; 2006) e De Carli (2014). Esses trabalhos apresentaram contribuições que se aproximam do dialogismo, que é um dos princípios da complexidade. As pesquisas buscaram conexões entre as partes, mas apresentam um ponto frágil: a discussão da metodologia se resume à explanação do conceito de complexidade e à descrição de alguns procedimentos práticos adotados durante a pesquisa, não há, de fato, a apresentação de uma metodologia complexa. Longe de ser um demérito, esses trabalhos expõem o desafio de trabalhar com o referencial da complexidade quando o paradigma dominante ainda é cartesiano.

O próprio Morin (2008) observa que ao embasar uma pesquisa no paradigma da complexidade é necessário encontrar uma metodologia que dê conta da transdisciplinaridade e do dialogismo, mas em nenhum momento descreve qual seria uma proposição adequada para tal fim. “A complexidade não tem metodologia, mas pode ter seu método” (MORIN, 2005, p. 192), pontua. Cabe ao pesquisador, em sua jornada, encarar a Hidra, com suas múltiplas cabeças, e tentar encontrar qual delas é a principal, que neste estudo é um questionamento simples, mas de resposta bastante complexa: que é a fotografia? Ela se transmutou em outra coisa ou continua sendo?

### **Alinhavos metodológicos**

A fim de elaborar uma metodologia complexa, recorri a Wright Mills (2009), que propõe ao cientista social trabalhar como artesão. Na lógica do artesanato intelectual, a pesquisa é objeto de aprendizagem, produto de um processo. Para o pesquisador, é “um meio de se desenvolver a si mesmo como homem [humano]<sup>5</sup> bem como de desenvolver sua habilidade” (MILLS, 2009, p. 77). Assim, o estudo é, ao mesmo tempo, utilização

---

<sup>5</sup> Os avanços nas discussões de gênero não permitem mais utilizar homem como representante máximo da espécie. Ao longo de todo o texto, serão utilizados termos gerais, a exemplo de humanos, humanidade, indivíduos, sociedade. No caso de citação, sempre que homem for utilizado como coletivo, será feita a retificação entre colchetes.

de conhecimentos prévios e exercício pedagógico de aprendizagem, como deve – ou deveria – ser a escrita de uma tese.

De acordo com o sociólogo, um trabalho em ciência social hoje não pode ser composto de uma “pesquisa” empírica bem delineada. “Ele se compõe antes de um grande número de estudos que, em pontos-chave, ancoram afirmações sobre a forma e a direção do assunto” (MILLS, 2009, p. 28-29). Consideração que está alinhada às demandas da complexidade e auxilia na concretização do objetivo geral de analisar os atributos da fotografia a partir de estudos temáticos apresentados nos capítulos a seguir.

Na perspectiva do artesanato intelectual, o rigor não vem da isenção, mas do total comprometimento do pesquisador, que se apresenta como parte da sociedade que observa e tenta compreender. O empirismo ingênuo, com a promessa de isenção e imparcialidade, dá lugar à honestidade de saber que é impossível desprender-se da realidade para analisá-la. O rigor vem, então, de uma afirmação de caráter, de saber-se parte do processo. Ao surgirem implicações do conhecimento para a própria existência, o pesquisador tem a necessidade de ser honesto consigo mesmo. Por isso, propaga as reflexões como esboços sempre inacabados, que precisam ser constantemente revisitadas para que o conhecimento esteja imbrincado à dinâmica necessária à vida.

Por uma questão de proximidade cultural e de vivência – filho e neto de alfaiate e costureira, criado em um armazém de uma cidade que por décadas foi sustentada pela produção de bordados –, assumi a costura como base da organização metodológica deste estudo. Mais especificamente da prática popular de coser peças com sobras de retalhos, na sociedade globalizada e anglófila conhecida como *patchwork*.

Ao assumir a lógica do *patchwork* como metodologia, cada narrativa será apresentada como quadrado formado por retalhos menores, que justapostos vão formando a tessitura. Os retalhos podem se repetir nas unidades narrativas, por isso, os temas que são abordados em um capítulo específico apresentam desdobramentos em capítulos posteriores. Assim será possível encontrar algumas recorrências, como a discussão sobre memória ser retomada no capítulo que trata sobre o tempo, por exemplo. Isso se dá porque, na prática, os conceitos estão imbricados, sobrepostos, e se os capítulos a seguir tentam organizar de maneira temática é por mera necessidade formal imposta pela estrutura textual. Cada capítulo é formado por pedaços distintos, com sentido próprio se vistos de perto, mas que ganham nova configuração quando visto no todo.

Os retalhos que compõem esse *patchwork* foram recolhidos a partir da adoção da *flânerie* e da reportagem como métodos. O *flâneur* surge como o observador da Modernidade, quando os centros urbanos se tornaram tão grandes que seus moradores não mais os conheciam. Caminhar sem rumo era uma forma de descobrir a dimensão da cidade e dar-se conta da diminuição e atomização do sujeito, engolido pela urbe que se espalhou não só pela terra, mas em direção ao céu.

A escolha da *flânerie* como um dos métodos para a coleta dos fragmentos que compõem o *patchwork* não é mero capricho estético. A fotografia é uma das filhas da Modernidade – ainda que muitas vezes seja tratada como bastarda. Foi por intermédio da câmera escura que as rápidas e profundas mutações urbanas foram documentadas. Assim que foi possível sair do estúdio, a fotografia manteve relação direta com a cidade. Agora, com a facilidade dos dispositivos móveis conectados à internet, essa relação se tornou ainda mais próxima, pois a possibilidade de fotografar não está mais restrita ao fotógrafo.

Walter Benjamin (1989) afirma que, ao caminhar pela cidade, o *flâneur* realiza “estudos”. Está atento às movimentações e detalhes que a multidão não escrutina. Ao longo do século XIX, a *flânerie* foi o método adotado por escritores, poetas, pintores e fotógrafos para observar a cidade e encontrar outras perspectivas e formas de ver. Assim, a *flânerie* como método auxiliar da pesquisa atente a duas demandas: observar os trânsitos sociais da fotografia e retomar o corpo presente como elemento crucial na compreensão dos fenômenos humanos. Dessa forma, os trajetos percorridos durante a pesquisa – ainda que sejam sabidas previamente a sua limitação – fizeram emergir experiências e novas compreensões que não seriam possíveis apenas com a revisão bibliográfica e a análise de fotografias.

Cabe destacar, no entanto, que ao contrário do *flâneur* clássico, que caminhava a esmo pelas ruas, ao ser adotada como método, a *flânerie* teve como objetivo dar conta de alguns locais em que há a circulação de fotografias. Por esse motivo, os lugares visitados foram escolhidos previamente, a exemplo de cemitérios, museus, feiras de antiguidades e lojas de revelação fotográfica. Mas houve também várias surpresas no percurso, como receber fotografias jogadas no lixo, observar trabalhadores instalando câmeras de vigilância, ou a solicitação da minha mãe pedindo um *selfie*. É importante destacar que a *flânerie* não se limitou ao espaço físico da rua, mas considerou os trajetos virtuais da internet, que possibilitaram a observação de novos usos da fotografia.

A fim de dar forma a essa experiência caminhante, a reportagem também foi adotada como método. Relacionado diretamente às transformações modernas, o repórter



é aquele que está de corpo presente e pode narrar os fatos, complementando as lacunas e rebatendo incoerências com relatos e falas das testemunhas dos acontecimentos. Por reportagem compreenda-se a forma de encadear elementos distintos em uma narrativa que possa ser cognoscível sem, no entanto, empobrecer a complexidade dos fatos.

Ao apresentar considerações sobre o campo da Comunicação – não somente como área de pesquisa, mas de interação social –, Cremilda Medina (2006) afirma que a comunicação ocorre no domínio da produção de sentidos perante os acontecimentos da realidade que nos cercam. A partir dessa concepção, ela defende a construção de narrativas, nominadas reportagens-ensaios, que deem conta da complexidade que é relatar esses fragmentos do cotidiano.

Como método de pesquisa, a reportagem mobiliza a dialogia, que se apresenta como objetivo da complexidade. Ao articular diversas instâncias, a reportagem possibilita traçar um panorama plural, capaz de apresentar indícios que permitem uma avaliação crítica do acontecimento ou processo observado. “Reportar o presente, valendo-se de uma inquieta e criativa metodologia de investigação, e ensaiar uma das várias redes de significados – eis um laboratório permanente para os autores-pesquisadores que aspiram uma ação comunicativa”, orienta Medina (2006, p. 62). A partir dessas considerações, é possível depreender que a reportagem é o trabalho de campo do comunicólogo, assim como o a etnografia é o trabalho de campo do antropólogo. É nesse sentido que a reportagem se apresenta como método da Comunicação por excelência – ainda que apenas discussões iniciais tenham sido apresentadas sobre isso.

Ao optar pelo paradigma da complexidade e pela metodologia do artesanato intelectual, tornou-se necessário pensar em uma forma de apresentação do estudo. Em vez de optar pela organização tradicional, na qual a discussão vai afunilando até desembocar nas considerações finais, com assuntos separados em blocos temáticos e referenciais teóricos separados da análise, o texto foi elaborado em agrupamentos temáticos que se entrecruzam. Assim, a reportagem foi auxiliar também na forma de narrar.

Gaston Bachelard (1996, p. 52) diz que “a imagem só pode ser estudada pela imagem”. Esse princípio direciona o teor narrativo, que retoma a vocação primeira do texto, de instigar o pensamento e as motivações por intermédio de mitos, metáforas, alegorias e descrições. A opção pela metáfora não é apenas capricho estilístico, mas também uma escolha metodológica: ao se investigar imagens, nada mais justo que falar

por imagens, para não cair em uma racionalização simplista que tenta aprisionar a imagem – em suas diversas manifestações – na decodificação pura.

O estudo não tem um capítulo de análise, as consequências e reflexões são apresentadas no decorrer do processo; quem lê-lo pode acompanhar a tessitura do texto, cuja costura é exposta pelo avesso. Ao avaliar os alinhavos, será possível compreender as etapas de construção dos argumentos que, justapostos, montam a trama discursiva. Assim, os retalhos recolhidos não constituem um corpus de análise no sentido clássico, mas possibilitaram circundar parcelas observáveis que foram acrescentadas ao estudo, trazendo novas compreensões e aprofundamentos, além de permitir que leitoras e leitores tenham uma mostra dos exemplos que motivaram essas compreensões.

A linha utilizada nesta costura é um torcido das manifestações e coerções sociais – o visível sociológico – junto com as motivações e impulsos humanos – o substrato antropológico. Tomo assento no ateliê das Moiras, fiandeiras da vida e tecelãs do destino, para costurar esta tese como meu *Manto da Apresentação*<sup>6</sup>, com fios emprestados das vivências dos autores e dos anônimos das fotografias, e da linha da minha própria vida.

### **Esboço para um pensamento corrompido**

As críticas e contracríticas à fotografia não conseguem ir além do fato de ela ser tomada como algo dado: a fotografia é, ela existe, e mesmo que tenha sido inventada, isso parece irrelevante. Os estudos voltados à fotografia sempre partem do depois, a ponto de agora se considerar uma pós-fotografia – isso sem antes compreender o que é a fotografia. Essa incompreensão acontece por não ter que interrogar a câmera e a fotografia enquanto produto, mas sim voltar-se para o humano, o corpo produtor e imaginante, a fim de compreender quais as motivações que fazem com que essa forma de produzir imagens esteja em vigor e se atualize por quase dois séculos.

Flusser (2009) asseverou que era urgente uma filosofia da fotografia. Para a filosofia, o pensamento se pensa, desprezando, na maioria das vezes, o corpo. O

---

<sup>6</sup>O *Manto da Apresentação* foi tecido por Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), sergipano radicado no Rio de Janeiro, onde ficou interno na Colônia Juliano Moreira, diagnosticado como esquizofrênico. Produziu diversos objetos e vestimentas com sucatas, linhas e tecidos que encontrava no manicômio, entre eles, o manto – que passou a vida bordando –, com o qual se apresentaria diante de Deus no Juízo Final. Atualmente, é considerado um dos expoentes da arte contemporânea brasileira.

pensamento acaba se configurando como instância superior ao próprio corpo, autônomo, e não como produção da matéria imaginante. O corpo transcendente da filosofia só existe por causa do corpo imanente, a consciência está contida na inconsciência. Contrariando a recomendação do filósofo, a defesa encabeçada é a da necessidade de uma antropologia da fotografia, que considere a produção fotográfica – em todos os seus âmbitos – a partir da compreensão do humano que produz o aparato e as fotografias, e não considerando a “caixa preta”.

Esse recorte busca dar conta da lacuna existente nos estudos fotográficos. Já temos consolidada uma antropologia pela fotografia, com referenciais sobre a relação entre a antropologia e a fotografia (ANDRADE, 2002; NARANJO, 2006), contribuições da fotografia para a etnografia (ACHUTTI, 1997, 2004) e para a antropologia visual (COLLIER JR, 1973; NOVAES, 2005; FELDMAN-BIANCO, LEITE, 1998), mas ainda é incipiente uma antropologia da fotografia, que considere os substratos humanos e sociais para o desenvolvimento e a consolidação da imagem fotográfica.

É possível encontrar termos como fotografia antropológica (SERRES, 2006), mas quando se pesquisa por antropologia fotográfica, a busca remete à produção de retratos de tipos humanos, restringindo-se à catalogação etnográfica, como a que foi realizada pelo fisiologista e antropólogo italiano Paolo Mantegazza (CHIOZZI, Paolo et al, 2010). A fotografia sempre aparece como potência vidente e autoevidente, mas é preciso ultrapassar esse limite se quisermos acrescentar novas questões à área.

Por antropologia entenda-se a compreensão do humano em sua acepção primeira, como sujeito imaginante e produtor de símbolos e artefatos, o que vai na contramão dos estudos em fotografia – e também da Comunicação – que desconsidera os aparatos e as mediações técnicas como produção do humano. Não confundir a acepção de antropologia aqui utilizada com o campo de estudos consolidado nas Ciências Sociais. Sem desprezar a Antropologia enquanto área do conhecimento, e entendendo a Comunicação como uma ciência humana, portanto antropológica, por isso a defesa de uma antropologia da fotografia a partir do viés comunicacional.

Essa interação tem como embasamento as considerações de Belting (2014), para quem a menção da antropologia não constitui referência a uma determinada disciplina, mas expressa o desejo de uma compreensão aberta e interdisciplinar da imagem – o que vai influenciar diretamente na escolha metodológica da pesquisa. O que se busca é uma mirada antropológica sobre a fotografia, a fim de ir além do discurso embasado na “abiogênese da técnica”.

Ao fazer a defesa dessa heurística antropológica, Edgard Morin (1970) afirma que, para além de uma área disciplinar do conhecimento, a antropologia é a ciência do fenômeno humano e, para compreender esse fenômeno, considera a História, a Psicologia, a Sociologia, a Economia, entre inúmeras outras dimensões, não como domínios, mas sim como componentes de um fenômeno.

Na visão de Morin (1970), todo fenômeno deve ser considerado na sua unidade fundamental e na sua diversidade não menos fundamental. Assim, olhar a fotografia com esse viés exige observar a fotografia em si – com a autonomia aparente ao fenômeno – e as suas diversidades, investigando as múltiplas facetas e desdobramentos. Através dessa mirada, consegue-se chegar à antropologia, que, para Morin (1970, p. 14), é uma fenomenologia: “deverá não só reconhecer um universo fenomenal, como também discernir os princípios que o constituem, ou regem”.

A partir dessas considerações, é possível sedimentar o alicerce para atingir a compreensão da fotografia enquanto fenômeno antropológico. Alcançando o que Belting (2014, p. 22) conceitua como olhar antropológico, quando o humano não surge como senhor das suas imagens, mas – o que é bem diferente – como “lugar das imagens”, que enchem e preenchem o seu corpo: está à mercê de imagens por si próprio produzidas, embora tente dominá-las.

A ideia da gênese técnica, automática, reduz as motivações da fotografia à questão histórica, aos avanços das descobertas científicas e às demandas econômicas. No entanto, além dessas questões bastante discutidas, é preciso considerar que as ações humanas são motivadas por uma imaginação fundante, como observou Gilbert Durand (2001). A partir dessa compreensão, e embasado nas considerações de Hans Belting (2014) e Régis Debray (1993) sobre a antropologia da imagem, o percurso traçado pela pesquisa visou aprofundar a discussão dos aspectos mobilizadores da fotografia, a fim de compreender quais as motivações simbólicas possibilitaram o surgimento e a manutenção da fotografia como meio dominante de produção de imagens.

Os referenciais sobre as teorias da imagem e do imaginário foram fundamentais para compreender a fotografia além da técnica, inclusive para elucidar a própria técnica como produto da imaginação. Assim, visa tanto apresentar apontamentos sobre a antropologia da fotografia, como tentar apreender o imaginário nela incrustado como âmago (BARROS, 2009).

Ao optar pela antropologia da fotografia em vez de sua filosofia, o pensamento desce dos ares para o rés-do-chão. Como ensinam Adão e Ícaro, é na queda e com os pés

na terra que o humano entende suas motivações profundas. Ao refletir sobre a antropologia fotográfica e sobre as pulsões imaginárias que a motivam, acaba-se, por consequência, desembocando em uma filosofia da fotografia, ação para liberdade diante da técnica, como propôs Flusser (2009), ou seja, a abertura para a imaginação.

As partir dessas bases, investigar os trajetos sociais e a compreensão conceitual sobre a fotografia tem como objetivo buscar profundezas na superfície, a fim de vislumbrar o que há além do bidimensional. Essa mirada, que tenta ultrapassar o parnasianismo da técnica pela técnica e do signo pelo signo, mobiliza outra forma de pensamento, ou melhor, liberta-o para que assuma sua não forma: a imagem.

### **Mapa para perder-se na próxima esquina**

Como será visto nos capítulos a seguir, há a abertura e o fechamento com uma reportagem dos retalhos observáveis recolhidos durante a *flânerie*, intermeada pela discussão conceitual. Essas duas instâncias aparecem justapostas na construção de uma compreensão nem sempre solidária e que, por vezes, cria conflitos e ruídos dentro da própria narrativa. Seguindo o direcionamento do objetivo geral do estudo, os capítulos foram organizados a partir dos atributos socialmente atrelados à fotografia, tendo como base alguns núcleos estruturantes.

O capítulo *A morte e a morte da fotografia ou quando o fim é o começo* investiga a consciência da finitude como ímpeto primário das produções simbólicas, incluindo a fotografia, a fim de identificar alguns traços da motivação humana que impulsiona as produções figurativas. Essa discussão, elaborada a partir dos retratos nas lápides de cemitério, foi fundamental para dar as pistas iniciais para aprofundar a compreensão da fotografia enquanto produção humana.

A busca por um entendimento da questão temporal arraigada à fotografia foi o núcleo do capítulo *O presente assombrado por fantasmas ou a sobrevida da imagem no tempo*, que teve como ponto de partida um álbum de família encontrado numa feira de antiguidades, complexificando o entendimento da fotografia como artefato que transita entre as temporalidades. A noção da fotografia como artefato teve como desdobramento o capítulo *Quando as Musas viraram estátua ou esboço para um materialismo fotográfico*, que discute a fotografia enquanto arte e a instância material da fotografia, apontando considerações acerca das mudanças provocadas pela reconfiguração do

suporte fixo para as projeções nas telas, discussão incitada por uma visita ao Museu do Holocausto, em Curitiba.

O alinhamento das compreensões sobre o tempo e sobre o materialismo fotográfico direcionaram para capítulo *A aflição de Mnemosine ou quando muito lembrar é esquecer*, que teve como núcleo estruturante a atribuição da fotografia como artefato mnemônico, discussão mobilizada por álbuns de debutantes encontrados em uma lixeira. A temática memorial tem se apresentado como central nas discussões sobre fotografia, a ponto de memória e fotografia serem tomados como sinônimo. Para complexificar essa compreensão, foi acrescentada a instância do esquecimento que, em geral, é preterido no debate.

Cartões-postais adquiridos num antiquário foram a motivação do capítulo *Quando a fotografia aprendeu inglês ou geografias de lugares imaginários*, que tem como núcleo a discussão da fotografia como vetor comunicativo e simbólico, estabelecendo uma nova geografia imaginária dentro do espaço fotográfico, que cada vez mais passou a ter valor social como um lugar.

Trabalhadores instalando câmeras de vigilância motivaram o capítulo *Máquinas fotográficas não sonham ou projeções humanas da tecnologia*, que discute outra questão cara aos estudos em fotografia: a gênese técnica. A partir do entrecruzamento da observação com os referenciais teóricos, foi possível aprofundar a compreensão da fotografia como produção humana, o que tornou possível afirmar que a gênese técnica não é o princípio ontológico da fotografia.

O capítulo *O reencontro de Eco e Narciso na internet ou tentativas de habitar o além-tela* foi estruturado a partir da circulação de fotografias no ambiente digital, que estabelece um presente sem presença, marcado pela hiperprodução de *selfies*. Nesse contexto, a fotografia produzida por aparatos móveis conectados à internet é uma forma de digitalizar o corpo para habitar o espaço simbólico do além-tela.

O anúncio de um site que disponibilizava legendas para Instagram foi o ponto inicial do capítulo *Cruzamentos da imagem com o texto ou por uma lógica da mestiçagem*, que apresenta o debate sobre a imagem como texto, propondo uma inversão: e se os textos forem compreendidos como imagem? Essa indagação possibilitou o aprofundamento conceitual das especificidades da imagem, que resultou na compreensão de que fotografias não podem ser lidas.

A discussão do capítulo *A fotografia além do quadro ou o mundo como cenário* foi motivada pelas fotografias de uma sorveteria publicadas no Google. A partir desse

ponto de partida, discute-se as projeções da fotografia extraquadro, assim, para se enquadrar no padrão fotográfico é necessário fazer mudanças no mundo físico, que passa a ser visto como cenário.

Em *Testamento de uma genealogia imprecisa ou fotografia é sobrenome*, a propaganda oral de uma vendedora de serviços fotográficos no calçadão de Porto Alegre motiva a discussão acerca do conceito de fotografia. Afinal, o que é a fotografia? Se a gênese técnica não é o princípio ontológico, qual será então? A busca por uma resposta se ampara na discussão sobre o materialismo, considerando o controle da luz por meio de aparatos tecnológicos como o princípio ontológico da fotografia.

A partir dos trajetos percorridos nos ensaios-reportagens, foi possível reconfigurar e apreender novas concepções, revisitando os principais conceitos que embasam o pensamento fotográfico. O capítulo de conclusão, intitulado *o Juízo final ou apocalipse não é o fim*, é resultado do metaestudo dos ensaios-reportagens, a partir da análise do conjunto foi possível esboçar uma resposta para o problema de pesquisa: afinal, ainda podemos chamar de fotografia?

Esse é um mapa de trajetos errantes, que acabaram por suscitar o questionamento de algumas certezas e o encontro de novas dúvidas. O desnorreamento que porventura a leitura dos capítulos a seguir possa ocasionar é tanto consequência da busca por encontrar outros caminhos, ainda não percorridos; como respeito à própria episteme fotográfica que, como define Entler (2012), é marcada por sobreposições, lacunas e silêncios. Assim, elementos nem sempre solidários entre si compõem a narrativa. Isso ou aquilo estão justapostos, e da junção desses elementos é possível surgir outras compreensões ou aprofundar questões pré-estabelecidas.

Perder-se, estranhar e duvidar também é conhecer.

# A morte e a morte da fotografia | 2

Ou quando o fim é o começo

Cemitério da Santa Casa de Misericórdia, Porto Alegre, 9 de março de 2017.

Últimos dias de verão, tarde quente e nublada. O tempo abafado e úmido faz o corpo vivo suar. Neste pedaço de mundo, o silêncio persiste. Apesar de o barulho dos carros ecoar de longe, rompendo a pacificidade, ainda é possível ouvir os pássaros cantar. Periquitos gritam na árvore em meio ao jardim.

A brisa não aplaca o calor, mas faz rolar folhas secas pelo chão e balança os pendões da grama, que lançam sementes antes que chegue o inverno. Numa gaveta aberta, rente ao chão, uma samambaia fia seus brotos. Em outra, abelhas nativas, pequenas e insistentes, fizeram ninho num buraco do concreto. A morte sempre fecundando nova vida: eis a ressurreição.

Entre os túmulos, almas vivas caminham pelas passarelas cimentadas, indo e vindo nos trabalhos para ocupar os dias. Dois homens abrem um rasgo no chão, algum novo morador vai chegar.

Pode ser que chova até o final da tarde. Por enquanto, os periquitos continuam a falar alto na língua incompreensível à razão humana. Talvez contem segredos.

\*\*\*

Inaugurado em 1850, o Cemitério da Santa Casa de Misericórdia apresenta indícios das mudanças provocadas pela Modernidade, entre elas, o fim dos enterramentos *ad sanctus*. Os corpos, antes posse da Igreja, passaram a ser geridos pelas entidades de saúde, que culminou no novo modelo de necrópole caracterizado pelo pensamento sanitarista da época, construído além dos limites urbanos, a fim de impedir a proliferação de doenças contagiosas.

A tentativa de laicização da morte e as transformações que marcaram o século XIX são reflexos do Positivismo, corrente de pensamento que influenciou diretamente a consolidação da Modernidade. As prescrições higienistas, inclusive nos domínios da morte, decorrem dos avanços científicos que, aliados ao desenvolvimento moral e cívico



da sociedade, da defesa do indivíduo em prol da ascensão da Humanidade<sup>7</sup> a um estágio de aperfeiçoamento, representam os principais ideais positivistas.

As necrópoles, como espaços pouco mutáveis do traçado urbano, apresentam os ideais dominantes da época em que foram erigidos, além das mobilizações em torno da morte, que tanto dizem sobre as aspirações sociais e as pulsões simbólicas do humano em sua essência: o animal consciente da própria morte. Por consciência, considere-se o “saber que não é saber e que precede todos os saberes” (COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 15).

Na parte antiga do cemitério, é possível observar marcas dos ideais modernos e positivistas, além da organização higienista da arquitetura. Destacam-se aspectos que apresentam uma sociedade documental, memorialista, burguesa, capitalista e de herança cristã. Os suntuosos mausoléus em mármore, fechados com grades que preservam a intimidade, contrastam com a exibição mural dos menos abastados, enterrados nas gavetas expostas aos olhares públicos. Em ambos os casos, a morte torna-se o seio da reunião familiar, não só com a junção dos falecidos, mas com a obrigação dos vivos em cultivar a memória daqueles que já se foram.

Ao contrário do que se costuma pensar, a preservação memorial dos entes não é decorrente do antigo culto às almas do catolicismo, mas consequência do louvor à Humanidade estabelecido pelo Positivismo (ARIÈS, 2003). O apelo moderno à individualidade se reverte como posse do espaço de morte: torna-se indecoroso remover o morto da sepultura ou que o túmulo fique anônimo. Até mesmo os pobres passaram a ter direito à existência póstuma.

Em quase todos os túmulos do cemitério da Santa Casa, a personalização é marcada por um retrato do falecido. A fotografia se apresenta como mais um dos elementos que denotam as influências positivistas nos ritos de vida e morte das sociedades modernas. Produto da tecnologia e da ciência, criada sob o signo da mimese, vista como cópia credível do real, os registros da câmera escura sintetizam bem os ideais positivistas. Os próprios retratos – no período analógico – eram cópias positivadas de um negativo. Os retratos afixados nas lápides preservam a feição estática dos que não vivem. Juntos, os rostos imóveis na porcelana formam o coro que ressoa sem palavras, na comunicação essencial e primal, a imagem: não se esqueçam de nós.

---

<sup>7</sup>Para os positivistas, Humanidade é grafada com inicial maiúscula, pois além de ser a reunião dos mortos, dos vivos e dos que hão de vir, é também a entidade máxima da união fraterna dos humanos, a quem se deve cultivar e trabalhar em prol do aperfeiçoamento (RIBEIRO JUNIOR, 1987).

## **Imagem antes de tudo**

É consolidada a discussão sobre a origem do simbolismo, da cultura e das imagens figurativas como consequências do horror à morte. “[...] imagem e escrita são a própria negação da morte, pois a durabilidade dos materiais garante a sobrevivência dos registros ali deixados por corpos que não durarão tanto tempo”, observa Baittelo Junior (2014, p. 47). Ao se dar conta do próprio fim, o humano produz significações e artefatos para lidar com a angústia provocada pela extinção irremediável do corpo.

As considerações sobre a consciência da morte, no entanto, costumam ignorar um ponto crucial: conhecer a morte é, também, dar-se conta da vida. E morrer sem conhecer o que se sucede. O humano existe entre duas incógnitas: a de não saber do seu começo nem do seu fim. Sem compreender o antes e o depois, é preciso dominar o que chamou de tempo. A única reação possível contra a morte é imaginar, pois a morte é sempre desconhecida.

Uma hipótese provável é a de que a imaginação se desenvolveu quando o humano se considerou algo distinto do meio, assim, em vez de parte integrante da natureza, passou a percebê-la como algo externo, ou seja, imagem. Não é possível afirmar sem especulações o que veio antes, se a consciência da morte ou a simbolização. Provavelmente o processo se desenrolou de forma recursiva, como ainda hoje se desdobram as ações humanas. O que se sabe são as consequências: a simbolização e a consciência de si são resultantes da rebelião do animal contra sua própria natureza.

Como narrado no Gênesis (BIBLIA SAGRADA, 1993, Gn. 3:1-24), homem e mulher se tornaram conscientes do bem e do mal, ou seja, apreenderam as noções de vida e morte, ao serem enganados pela natureza: a serpente. A tomada de consciência, descrita como a abertura dos olhos, fez com que ambos se percebessem nus e cosessem folhas de figueira para cobrir os corpos. O humano se distingue dos demais animais pois estes são incapazes de saberem-se nu. Ao encobrir a vulnerabilidade do corpo, apropriando-se dos elementos oferecidos pelo meio, desenvolveu a técnica: forma de apartar-se cada vez mais da natureza, transformando-a.

E o animal imaginante passou a buscar compreender o que o cercava, aproximando formas parecidas, juntando repetições. Das semelhanças nasceu a metáfora: compreensão pela proximidade. Das lacunas e incógnitas possivelmente se desenvolveu o pensamento mágico, que atribuía à transcendência o que era incapaz de

compreender na imanência. O humano surge com o simbólico que, por sua vez, é tentativa de abstração do corpo e de transposição do espaço.

Ao discorrer sobre a imaginação como experiência fundante da condição humana, Gilbert Durand (2001, p. 18) apresenta o imaginário – “conjunto de imagens e relações de imagens” – como substrato a partir do qual se desenvolve todas as criações do pensamento. Nesse sentido, a capacidade de imaginar, isto é, produzir e se relacionar com imagens, é a pulsão primeira da experiência do *homo sapiens*. O humano, criação incógnita da própria imaginação, passou a ser criador de imagens.

O imaginário é o instinto do humano, dá conta da humanidade em sua conjugação primeira: quando o animal ousou ter consciência e, a partir disso, a forma de se relacionar com o entorno e entre si passou a ser intermediada pelo simbólico. Como ser imaginante, relaciona-se com as coisas do mundo, ou a matéria – como denomina Bergson (1990) –, por meio de intermediações imagéticas: “[...] o objeto é a imagem dele mesmo, tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que existe em si” (BERGSON, 1990, p. 2). Assim, as relações estabelecidas são sempre imagéticas, posto que o próprio pensamento e a apreensão do real são percepções da imagem.

A imagem é eco de resistência contra a morte. Centelha de vida que reverbera desde os antepassados primordiais. Herança que não é racionalizável, ainda que muito possa se discutir sobre ela. A imagem é insistência, tenta sobreviver, seja encarnada nas paredes das cavernas, nos quadros, nas músicas, nas narrativas míticas, na literatura, nos *selfies* do Instagram. A imagem é grito de socorro das vidas que rumam para o fim desconhecido. Por isso tão potente, pois é o ponto em comum entre os humanos, interligados em suas muitas diferenças pelo nascimento e pela morte.

É importante, no entanto, não restringir o conceito de imagem à manifestação icônica. Como observa Edward Casey (1974), imagem não é aquilo que se vê, mas a maneira como se vê, é dada pela perspectiva imaginativa e só pode ser percebida pelo ato de imaginar. A imagem é, primordialmente, resultado da imaginação, alicerce da experiência humana. Pensamentos, ideias e pulsões são sempre mobilizações de imagens mentais.

A imagem é projeção que, apesar de produzida pelo corpo, transcende seus limites, estabelecendo o trânsito entre imagens interiores e exteriores (BERGSON, 1990), ou de imagens endógenas e exógenas, como prefere denominar Hans Belting (2014), que

aprofunda a questão da imagem ao estabelecer um trajeto entre essas duas instâncias: “as imagens mentais inscrevem-se nas externas e vice-versa” (BELTING, 2014, p. 14).

Mesmo restringindo a imagem ao domínio do olhar, Belting (2014) traz pistas para uma compreensão alargada ao destacar o corpo como responsável pelo processo de produção e reprodução de imagens. Nesse sentido, em vez de afirmar que "tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode desse modo aclarar-se através da imagem" (BELTING, 2014, p. 21), parece mais acertado dizer: tudo o que comparece ao corpo ou perante o corpo, seja na porção imanente, o corpo físico, ou na porção transcendente, o corpo simbólico – ainda que essas duas instâncias não se separem – se aclara como imagem.

Nesse tráfego entre as projeções de dentro e as percepções do que tem existência material, ao que se convencionou chamar de real, há um intenso jogo, no qual estão envolvidas a imaginação e a percepção. O trânsito de imagens é a comunicação no estado primal, que tenta reconectar o humano àquilo do qual se afastou: a natureza. Esse é dos motivos pelos quais é questionável se falar em real como instância concreta, se o real se bastasse pela própria existência, não haveria multiplicidades de significações a partir dos mesmos elementos, nem tampouco se estabeleceriam choques culturais e de individualidades, as realidades seriam percebidas de forma similar. A multiplicidade de sentidos denota que o real e a realidade são percepções embasadas na imaginação, e que a cultura tem por finalidade tentar sedimentar compreensões comuns, envolvendo a memória social e os processos de significação, que encontram na linguagem uma tentativa de padronização.

A imagem é o componente basilar da nossa constituição bio-psíquica. As materialidades são apreendidas pelo humano como imagem, por isso a crítica platônica dos simulacros, daquilo posto em lugar do real, é um contrassenso. O “real” não está ligado à noção de materialidade, ou de existência concreta, senão seríamos como os outros animais, que têm com o mundo uma experiência direta. Para o humano, a experiência é sempre mediada, mesmo que entre as coisas e o corpo não haja nada. A experiência humana é uma busca por simbolizações: uma pedra não vale pela existência material, mas pelo sentido de pedra dado a ela. É real tudo o que é simbolizado: os sonhos, os devaneios, as pedras, as projeções visuais, os sons, as ficções, tudo o que chega ou sai do corpo se dá via imagem. O real é tudo que pode ser imaginado, mobilizado por imagens.

## Da imagem à figuração fotográfica

Se a imagem é essa instância atemporal, imaterial e psíquica que mobiliza ações e comportamentos, que é fotografar senão um ato simbólico? Até mesmo o mais banal dos *selfies* instiga a imaginação, mexe com os sentidos, afeta o corpo. Se o corpo é performatizado em frente à câmera como pose – mesmo que fingidamente espontânea – é porque essa é a ritualística da fotografia. Do mesmo modo que o fiel se benze em frente ao Cristo crucificado, quem sabe que será fotografado ritualiza-se, como afirma Roland Barthes (1984, p. 22): “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”.

A partir dessas considerações, é possível entender o rito fotográfico para além das performatizações sociais, como acontece nas encenações das fotografias de família, mas um ato simbólico, no qual a própria ação de fotografar exige uma ritualística própria, que envolve a sacração do corpo para ser transmutado em imagem. Mesmo aparentando ser profana, a fotografia – incluindo o ato fotográfico – tem sua sacralidade ritual.

Ao fotografar o visível, inscreve-se no recorte estático o invisível e é nesse sentido que a hierofania simbólica se dá na iconicização da imagem pela técnica fotográfica. Se assim não fosse, fotografias seriam meras cenas, *souvenires* visuais, e não mobilizadoras de afetos e modeladora de comportamentos. Ao se mascarar sob o signo do real, as imagens fotográficas dissimulam suas vocações simbólicas, mas o poder possessivo da imagem que mobilizou a ação é sempre manifesto, tanto na câmera, que induz a ação de fotografar, quanto no registro, a figuração fotográfica.

Como apresentado por Aby Warburg (2015), no exaustivo estudo sobre a sobrevivência das imagens, as formas visuais se repetem, mesmo em culturas distintas, isso se dá porque as figurações são materializações das imagens arquetípicas que alicerçam o imaginário. Warburg, o louco<sup>8</sup>, foi quem se livrou do letramento, da narrativa e da historicização da arte para, enfim, atentar para as representações visuais, demonstrando, a partir das repetições, a aparição obsessiva de algumas representações.

Durand (2004) destaca que o mito é o que melhor representa a potência da imagem simbólica, por sua organização das metáforas e pela repetição obsessiva das unidades constitutivas: os mitemas. Assim, as representações visuais, que existem antes

---

<sup>8</sup> Com histórico de depressão e apresentando sintomas de esquizofrenia, Aby Warburg (1866-1929) ficou internado na clínica Bellevue, na Suíça, entre 1919 e 1924.

mesmo da formalização da linguagem e das narrativas orais, são criações mobilizadas por pulsões míticas, ou seja, simbólicas. Se o mito organiza metáforas, as representações icônicas são a própria metáfora: se colocam no lugar daquilo que representam a partir de uma comparação simbólica, não necessariamente de aparência. No caso da fotografia, a metáfora se confunde com a metonímia – a parte pelo todo –, assim, um retrato é o real pela comparação direta com o referente, mas que toma seu lugar, torna-se substituta.

A imagem figurativa – e não só ela – significa antes mesmo de ser materializada. Como bem observou Durand (2001), o sentido figurado é anterior ao sentido próprio. Se não fosse assim, nada existiria: é a motivação simbólica – o sentido figurado –, ou seja, a imagem, que motiva a ação. O nada seria incapaz de produzir sentido. Por isso o sentido próprio, codificável, não pode vir antes. E se o sentido se reconfigura, é pela própria dinâmica da imagem, que muitas vezes se camufla como sentido próprio para mascarar a imaginação fundante.

Se a distinção conceitual entre imagem simbólica e imagem figurativa é necessária para organizar o pensamento, é igualmente necessário compreender que essas instâncias se entrecruzam. Ou melhor, é mais acertado considerar que uma decorre da outra: a figuração fotográfica é resultante da motivação simbólica. Nesse processo, a figuração é uma tentativa de domar a imagem.

### **O meio não é a imagem**

“Fez Deus o homem a sua imagem e semelhança” (BÍBLIA SAGRADA, 1993, Gn. 1:27). Nesse trecho do Gênesis é possível perceber a distinção entre imagem e semelhança: a imagem é independente e anterior à representação, ou seja, à semelhança. Séculos depois, quando os herdeiros do judaísmo já haviam bebido da filosofia greco-romana, a imagem aparece dissimulada: “No princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus” (BÍBLIA SAGRADA, 1993, Jo. 1:1). Verbo é palavra ação, não designa coisas, como o substantivo, nem as qualifica, a exemplo do adjetivo; é o verbo que move o sujeito, ou melhor: o verbo é a ação movente do sujeito.

Em vez de designar a transição para o domínio da textualidade, como poderia parecer em um primeiro momento, o verbo continua a designar a imagem, a ação movente

que vem antes de tudo. A passagem do Novo Testamento possibilita uma abertura para a compreensão da imagem livre da representação, não mais atrelada à semelhança.

O que a fotografia suscita vai além do que está na representação: eis a imagem. A imagem não tem existência na coisa, é a reação do sujeito ante a coisa. Nesse sentido, a imagem não é: ela está. E por estar, manifesta-se numa profusão metamórfica que se achega a cada corpo de maneiras distintas, pois a imagem exógena – para usar os termos de Belting (2014) –, mobiliza as imagens endógenas. As imagens estão sempre em tráfego, buscando por corpos que as recebam, movidas pelo ímpeto de o humano vencer os limites e o isolamento do próprio corpo. Dessas considerações, é possível depreender que a movimentação das imagens é a imaginação e seu trajeto é comunicação, pois a imagem é sempre intermediação entre o Eu e o Outro, entre o Eu e as coisas do mundo e do Eu para consigo mesmo.

Se a fotografia fosse unicamente a aparência, seria de tal pobreza que não justificaria as inúmeras transfigurações da técnica, tampouco seus múltiplos usos sociais. A imagem fotográfica se metamorfoseia em múltiplos sentidos, e isso ocorre devido à potência simbólica da imagem que a motiva e que nela se inscreve. A fotografia está muito além do referente, nesse sentido é possível contrariar a concepção do “isso foi” (BARTHES, 1984), a fotografia é, no gerúndio: sendo, subsistindo do passado, no presente, para algum futuro. E se a fotografia é, sempre presente, isso se deve ao fato de a imagem simbólica ser perene, não se limita à história, pois é a manifestação do desejo de eternidade do humano.

O próprio fazer fotográfico é afetação. Só é fotografável aquilo que, de alguma forma, atrai o olhar e impacta o corpo do fotógrafo. O ato fotográfico é simbólico, motivado pelo ímpeto da imaginação, que se reflete mesmo nas ações reprodutoras. O fato de a câmera ser colocada como anteparo entre "o real" e o olho denuncia a significação dada a essa forma de ver o mundo objetivamente pelo aparelho que, acredita-se, não mente. A câmera produz imagens-verdades. Ainda que dissimule que a verdade – assim como o realismo – é só uma forma de ficção, tomada por certa motivação esquizofrênica.

Na fotografia, a imagem não é o suporte, visto que a materialização não é necessária para a existência da imagem, mas uma vez materializada, ou manifesta como aparição digital, a imagem ganha potência comunicativa, torna-se medial. A imagem também não é sua aparência, ainda que, no caso das figurações, é pelo visual que se manifesta.

O que se vê nunca é a fotografia, a figuração pura e decodificável. Por isso não é possível decupar a experiência ante uma imagem iconicizada em partes, pois ela se apreende na totalidade do fragmento que é. Mas, paradoxalmente, a imagem materializada de fato não existe como todo, é sempre virtual. Sua aparição se dá no distanciamento, de perto tudo se perde: uma pintura vira borrão, uma fotografia apresenta grãos ou *pixels*, um mosaico se faz de cacos.

Barthes ajuda a compreender essa questão quando afirma que uma fotografia, seja o que for que dê a ver e qualquer que seja a maneira, “[...] é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16). Ao olhar o *Selfie de uma tarde linda em Paris esquecida no rolo da câmera* (Figura 1), da atriz Bruna Marquezine, destacam-se os olhos castanhos, do rosto estático, que encara de volta, fixamente. Muito além da face reconhecível, há afetações diversas que ultrapassam a fotografia – mas que chegam através dela. E isso que afeta, ao qual não se pode nominar – pois “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir” (BARTHES, 1984, p. 80) – é a imagem manifesta por meio da fotografia.

**Figura 1:** *Selfie de uma tarde linda em Paris esquecida no rolo da câmera*



**Fotografia:** Bruna Marquezine

**Disponível em:** <https://www.instagram.com/p/Boh1pbkHJkG/>

**Acesso em:** 16 maio 2019



A essa afetação, Barthes (1984) nominou de *punctum*, aquilo que agride, fere, provocando efeito de picada, a sensação de pequeno corte. É o que vai além do *studium*, o que está dado na fotografia: o referente óbvio, representação. “[...] o *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto; o *punctum* pode ser mal educado” (BARTHES, 1984, p. 71), características que definem a ação da imagem no sentido simbólico, não atrelada às regras de conduta, nem limitada às normas sociais, impertinente e invasiva, que mobiliza a imaginação sem licença. Selvagem, para usar a definição barthesiana.

Ao olhar um retrato é possível descrever os detalhes apresentados, mas isso é inútil; a fotografia sempre o fará com maestria. Mas o que chega à consciência nunca é a representação pura e simples – se é que ela existe – mas a afetação, com seus múltiplos tentáculos. O retrato de uma criança pode remeter a várias sensações, de candura a asco, e isso não está no retrato. E ainda que em busca de segurança tente-se codificar as sensações, o que as coisas evocam são sempre inomináveis.

A figuração é uma forma de tentar reproduzir a afetação causada pela imagem. Para a arte visual, a exemplo da pintura, isso fica muito mais nítido. A fotografia, tomada pelo signo do real, dissimula a afetação das aparências do mundo se apresentando como mimese, casca do real aprisionada pela câmera. Se a fotografia fosse mesmo mimese, não geraria a frustração ou a surpresa com o resultado final da tentativa de captura da imagem. Como descreveu Diane Arbus (1973), quando afirmou que nunca tirou a fotografia planejada: eram sempre melhores ou piores.

A afetação da imagem que motiva o ato fotográfico sequer se restringe à visão. Even Bavcar, o fotógrafo cego, questiona: “a fotografia não seria antes de mais nada uma imagem mental do mundo [...] cuja impressão sobre o papel seria apenas um fenômeno secundário?” (BAVCAR *apud* SAMAIN, 1997, p. 21). A produção fotográfica de Bavcar responde à questão por ele apresentada. Mesmo sem enxergar, utiliza a câmera para concretizar as imagens mentais suscitadas pelos personagens e cenas que afetam seu corpo. O que a fotografia evoca vai além da figuração. Entre o registro visual e o olho está interposta a imagem, que é invisível.

Uma fotografia, por mais banal que seja, é sempre muitas. A figuração é fractal: quando dividida em pedaços menores, ainda mantém características do todo, embora cada parte possua valores distintos. Fotografia é imagem não pela figuração, que é “muda e nua, plana e fosca”, como descreve Dubois (1993, p. 84), ou óbvia, a apontar “com o dedo”, como sugere Barthes (1984, p. 14), mas por mobilizar a imaginação e,

portanto, o simbólico presente e constituinte de cada humano. E essa mobilização se dá em todas as fases do ato fotográfico, da motivação para o clique até a afetação da imagem figurada no suporte bidimensional.

A tomada da imagem é, primordialmente, a tomada pela imagem. Antes de tentar capturar a imagem com a câmera, a imagem atinge o corpo, mobiliza a ação que resulta no ato fotográfico. A imagem é sempre medial, mas não é o meio, ainda que cada suporte tenha suas especificidades materiais e simbólicas. O que a fotografia evoca é sempre indizível. E se dizemos é para vencer o mutismo por ela provocado. Por isso, a ânsia da legenda, para não se deixar entregar aos devaneios da imagem. Nesse sentido, mesmo fixos, os registros não são estáticos: eis a imobilidade movente da fotografia.

A partir dessas considerações, é possível apreender que a imagem é sempre virtual, mas apresenta uma vocação possessiva, que se consolida com a materialização, ou seja, manifestação em um meio. Belting (2014) destaca que a imagem não pode ser confundida com o meio, o suporte é apenas a materialização da imagem, mas não garante sua existência, que depende da imaginação e não da matéria: “entendo os meios como os suportes ou anfitriões de que as imagens necessitam para aceder à visibilidade” (BELTING, 2014, p. 40). A materialização da imagem é uma maneira de permitir o intercâmbio comunicativo entre os sujeitos, mas a existência primeira da imagem não depende do suporte. A matéria é o vetor da imagem, mas não a imagem.

## **O rosto eterno**

A consciência de morte e vida impulsionou a imaginação e a tentativa de materializar as imagens. Por meio da técnica, o humano criou duplos para superar simbolicamente a corrupção do corpo. Cada sociedade, de modos distintos, preservou o rosto dos falecidos utilizando os meios de produção figurativa valorados socialmente.

Alguns povos arcaicos moldavam os crânios dos falecidos com argila ou cal, a fim de recuperar a carne consumida pela decomposição. Os egípcios produziram suntuosas máscaras mortuárias para os faraós com metais e pedras preciosas. Os gregos moldaram em cera o rosto dos ilustres. Os romanos produziram efígies pictóricas. Com a invenção da fotografia, os retratos da burguesia logo figuraram nas lápides. Mesmo nas sociedades ditas racionais, que gradativamente renegaram os

rituais simbólicos em torno da morte, o rosto volta, aproximando os cidadãos urbanizados e tecnológicos dos antepassados, considerados místicos.

A preservação do rosto dos mortos se apresenta como uma questão fundamental para a maioria das sociedades, mas a utilização dos retratos nas lápides é tomada apenas como hábito cultural, sem uma reflexão efetiva sobre seu simbolismo. Debray (1993, p. 21) ressalta que “qualquer coisa obscura esclarece-se através de seus arcaísmos”. Assim, basta investigar o que há por trás da pátina das fotografias afixadas nas lápides para reencontrar a pulsão básica das imagens: vencer a morte a partir da perpetuação do rosto na matéria, que se pretende perene e incorruptível. O retrato é a negação do há no túmulo, o corpo que apodrece ou o que dele resta: os ossos. Além de objeto de culto à memória do falecido, o duplo imagético do rosto se apresenta como triunfo simbólico ante a decomposição.

O filósofo da imagem Georges Didi-Huberman (1998) observa que o retrato é sempre resposta ao rosto ausente, tentativa de vencer o desencarnamento que deixará o crânio à mostra. As simbolizações em torno dos crânios remodelados e ornamentados pelos povos tradicionais foram as mais distintas, mas, como destaca Didi-Huberman (1998, p. 76), “o que importa é a maneira sistemática como o rosto ausente volta, de um modo ou de outro – mas sempre de maneira visual – ao lugar de quem o enfeita para melhor apresentá-lo”.

E se o rosto ausente sempre volta, não é estranho que a fotografia, como forma privilegiada de preservar as aparências do mundo nas sociedades herdeiras da Modernidade, seja utilizada para perpetuar a figura daqueles que não mais existem. Para que as fotografias exerçam a função primordial de vencer a morte por meio da perpetuação figurativa, é preciso que não sejam perecíveis. O papel, facilmente corrompível, não seria o suporte adequado para esse fim. “O grande diferencial da porcelana é a durabilidade”, esclarece Sednei Oliveira, o seu Oliveira, que há mais de duas décadas trabalha com a produção de retratos para lápides em Porto Alegre. O segredo para que a fotografia dure, segundo ele, é a qualidade do material. “É preciso usar uma tinta boa para garantir que não apague, e isso custa caro”, observa.

Como um perito em tanatopraxia, seu Oliveira prepara o rosto dos mortos para a eternidade imagética. É preciso que estejam apresentáveis, o que, em muitos casos, significa trabalho redobrado, envolvendo a substituição da roupa, ajustes no cabelo e até mudanças mais drásticas, como troca dos olhos ou da boca. “As fotografias são sempre retocadas”, diz. Isso acontece desde quando o processo era feito manualmente e as

vestimentas precisavam ser substituídas por peças recortadas de revistas. “Eu fazia a montagem e fotografava novamente para fazer o fotolito”, recorda. O trabalho exigia perícia, domínio técnico e criatividade. Fixada a reprodução fotográfica na placa de porcelana, ainda eram feitos retoques. “Tinha que apagar todo o fundo com um palito de laranjeira. Se a foto fosse colorida era preciso pintar cada parte”.

A tecnologia digital facilitou, e muito, o trabalho. Agora é só escolher um paletó, uma nova boca, ou um fundo diferente no arquivo e, em segundos, é feito o ajuste. Finalizadas as edições, basta imprimir, passar laca sobre o papel e mergulhá-lo na água. As impressões se desprendem como uma película – revelando a transparência e a virtualidade – e são aderidas às placas de porcelana. O processo final consiste em queimar as peças no forno, durante quatro horas e meia, o que garante a durabilidade do retrato.

A produção mensal oscila entre 300 e 500 retratos, com pico em novembro, quando, em decorrência do Dia de Finados, costuma chegar a cerca de duas mil encomendas. Apesar da grande quantidade de reproduções fotográficas na porcelana produzidas atualmente, seu Oliveira comenta da dificuldade que é preparar os retratos: “As fotografias não têm qualidade mínima, muitas vezes tenho que praticamente remontar o rosto”. Em alguns casos, o processo inclui a digitalização de retratos antigos, dos quais é necessário fazer a reconstituição no *Photoshop*.

Mesmo uma prática considerada racional como a edição da imagem fotográfica, que não aparenta ter nenhuma ligação com os antigos ritos mortuários, resguarda motivações simbólicas ancestrais da preservação do rosto. E não o rosto realista, mas o rosto ideal, por vezes tão retocado que nem parece retrato fotográfico. Em face do retrato completamente modificado, os familiares se emocionam com exclamações de “assim era...”. “Muitas vezes, quando a fotografia não precisa de praticamente nenhum retoque, os clientes se queixam dizendo que não está parecido e pede pra refazer o trabalho”, comenta seu Oliveira.

Debray (1993, p. 30, grifos do autor) pontua que “nós opomos à decomposição da morte à *recomposição* pela *imagem*”, que é sempre imaginária daquilo que se considera ser a face mais apresentável do ente querido que se perdeu – mesmo em técnicas consideradas miméticas e realista como a fotografia. Nas diversas conformações ao longo da história, os humanos mantêm algumas práticas, que se reconfiguram e se atualizam, apresentando indícios de uma base compositiva comum, de um núcleo que permanece inalterável, ainda que muitas vezes a origem seja desconhecida.

É significativo que as efígies dos mortos contemporâneos sejam afixadas na porcelana: o barro transformado em artigo de luxo, que se torna pereene através da ação do fogo. Os pequenos retratos reiteram a imaginação cristã: “tu és pó e ao pó tornarás” (BÍBLIA SAGRADA, 1993, Gn. 3:19). Cabe lembrar que a ostentação luxuosa tem por objetivo expurgar a ideia da morte, atrelando à matéria incorruptível o poder de imortalidade simbólica. Não por acaso, a porcelana divide espaço nas lápides de mármore com escritos de saudades eternas entalhados na pedra, ou em contornos de alto relevo em bronze. Pedra e metal, elementos extraídos da terra e que resistem às suas devorações, ao contrário dos corpos, altamente perecíveis. O rosto, materializado na pequena placa de porcelana, tem que vencer o tempo, a ação da chuva, do sol, das mudanças de temperatura. É preciso resistir às inúmeras agressões a que a matéria é submetida.

A pulsão simbólica que motiva as produções humanas parece constituir um âmagô que se conserva diante das transformações impostas às coisas. Assim, mesmo com a racionalização, que arraigou fabulações do real à imagem fotográfica, permanecem – debaixo das pátinas da técnica, dos usos sociais que se modificam e do distanciamento da consciência contemporânea – as motivações fundantes. Morte e vida se inscrevem nas fotografias de forma explícita, ainda que as reflexões sobre isso não sejam efetivas.

Roland Barthes (1984, p. 118) comenta que a imobilidade da fotografia resulta em uma confusão perversa entre “o Real e o Vivo”, que induz o espectador a acreditar que o personagem retratado bidimensionalmente esteja vivo. Isso se dá porque a imagem é sempre presente, como explicita Bergson (1990), não é regressão, mas projeção. Visualizar uma fotografia é presentificar o que não mais existe como tal, pois os corpos e a matéria estão sujeitos às ações do tempo. E nisso se estabelece a confusão e perversidade apontadas por Barthes: ao tomar consciência de que a imagem é apenas eco do passado, desponta a incômoda sugestão de morte.

Ao se apresentarem aos olhos contemporâneos, os registros *post-mortem*, comuns no final do século XIX e no início do século XX, causam desconforto e são acusados de mórbidos. Os antepassados são considerados macabros por fotografarem os mortos, muitas vezes encenando poses como se estivessem vivos. No entanto, não se percebe que não é o morto que é retratado como vivo, mas os vivos que são retratados como mortos, estáticos e fixos. François Soulages (2010, p. 338) lembra que “fotografar é sempre condenar à morte algo vivo”. Não por acaso, diante da câmera é preciso estar estático e em silêncio, mesmo

em face dos sofisticados aparatos técnicos, que já não cobram a rigidez do corpo. A pose é uma “microexperiência de morte” (BARTHES, 1984, p. 27), na qual o corpo vivo se transmuta em imagem, mortificado, feito objeto.

A fotografia preserva o corpo embalsamado, e em sua estética de fixidez cria máscaras estáticas, tomadas pelo *rigor mortis*. Nesse aspecto, a fotografia é sempre estereótipo, apresenta apenas faces imutáveis, que não dão conta da complexidade do corpo. Enquanto produto da imaginação moderna, as fotografias reduzem as subjetividades às ficções objetivas da aparência unifacetada. Diante das objetivas, os corpos são planejados, imobilizados, tornam-se utilitários. E não apenas na imagem fixa. Nas imagens fotográficas que simulam movimento, como cinema e vídeo, ainda persiste a imobilidade e fixidez, o que se passa na tela não é passível de ser modificado, só existe como repetição, eco. As mudanças de ação são possíveis ao corpo-mortal, a imagem-corpo é perene, simbolicamente eterna. Como observa Belting (2014, p. 132), “a imortalidade medial é [...] uma nova ficção com que ocultamos a morte”.

Se a fotografia é tomada como realização do desejo de eternidade, é porque não pode morrer, pois o que morre está nos limites do corpo. A fotografia só vence a morte porque também é morte. Só o que é morte – ou está em seus domínios – é imortal, portanto, simuladamente eterno. E ainda que à técnica fotográfica seja atribuída uma potência reprodutiva, é preciso entender que se trata de reprodutibilidade (BENJAMIN, 2012), não de reprodução. A existência da fotografia prescindiu o conceito de vida, dessa forma, não pode morrer.

Ao longo da história da fotografia, várias foram as transformações e os prenúncios de fim: da transição da chapa única para o processo de reprodução de múltiplas cópias a partir do negativo; a colorização, profanadora da aura sacra do preto e branco, que ironicamente era vista como a reprodução fiel em tons monocromáticos do mundo em cor; a popularização das câmeras automáticas e descartáveis, que possibilitou a ascensão dos fotógrafos amadores; o advento do digital, que acirrou os ânimos de fotógrafos e pensadores. Foram vários os atestados de morte dados à fotografia, mas sempre sem cadáver. Todas as vezes que renunciaram o fim da fotografia, a técnica foi reconfigurada e encontrou outros espaços, fazendo-se presente tanto nos ritos de vida quanto de morte. A fotografia sempre escapa, e garante a sobrevivência do corpo e de outras formas de figuração. Simula a conquista da eternidade, mas, ao negar simbolicamente a morte, acaba por evocá-la.

\*\*\*

Na parte nova do Cemitério da Santa Casa a arquitetura se modifica: galerias de três andares, com gavetas de alto a baixo das paredes. O espaço dos túmulos é bastante reduzido comparado aos mausoléus da entrada. Avisos pintados nas paredes determinam: proibido acender vela neste local.

Os corpos já não são postos em covas no chão, mas em gavetas nos murais de cimento, em uma organização enciclopédica. Os opulentos mausoléus das famílias abastadas se mantêm como monumentos de um tempo que passou. É significativo que o corpo corruptível não volte mais ao solo, análogo à semente, para que seja consumido e brote nova vida, como simbolizaram muitas das sociedades tradicionais. Mas que se mantenha em simulado estado de ascensão, longe da terra, preservado de suas devorações.

As novas configurações cemiteriais já refletem as mudanças da sociedade e da imaginação em torno da morte. Os cemitérios se verticalizaram, não se deve mais gastar a terra de empreendimentos para os vivos com grandes espaços para os mortos. Se a necrópole que vigorou até o século XX refletia a mentalidade urbanista e sanitária da Modernidade, as novas construções apresentam o ápice da verticalização, com espaços cada vez menores, que culminaram no processo de condominização da morte. Apenas gavetas, como grande arquivo-morto, que refletem a individuação da sociedade.

Se antes os túmulos eram um ajuntamento da família, agora se destinam a associações afetivas cada vez mais restritas, com lugar para poucos corpos. Os espaços das mobilizações memoriais e de afeto estão cada vez menores, com destaque para a permanência da fotografia, que resiste ao processo de empobrecimento simbólico dos redutos da morte.

Em alguns dos túmulos mais recentes, em vez dos retratos de porcelana, fotografias em papel, ou montagens digitais que ocupam quase toda a extensão da gaveta. Como são inadequados para a exposição à luz e às diversas intempéries, mesmo nos corredores cobertos, essas imagens fotográficas começam a desbotar e apagar.

Os registros contemporâneos já não conseguem cumprir o desígnio de se opor à morte com a perpetuação simbólica do rosto. O que parece incoerente: na sociedade da “tecnologia de ponta”, a técnica considerada obsoleta de fixação na porcelana ainda é a que consegue resistir. Os retratos centenários da parte antiga do cemitério se mantêm nítidos e praticamente inalterados, enquanto as fotomontagens digitais evanescem diante do excesso de luz. Isso parece sintomático, pois a sociedade que expurga a morte de todas as instâncias não consegue produzir artefatos simbólicos que resistam.

# O presente assombrado por fantasmas | 3

## Ou a sobrevida da imagem no tempo

Rua Marechal Floriano Peixoto, Centro Histórico, 6 de maio de 2017.

Início da tarde de sábado, veranico de maio<sup>9</sup> em Porto Alegre. Faz sol, mas a temperatura é amena.

Barracas e bancas expõem os produtos na feira do Caminho dos Antiquários, realizada desde 2005. A mostra de peças antigas se estende da rua Floriano Peixoto até a praça Daltro Filho, com os mais variados produtos, de distintas décadas e origens.

Vende-se de tudo, de louças e porcelanas luxuosas, a brinquedos e objetos de pouco valor, como latas e trecos plásticos. Câmeras analógicas, postais, álbuns e fotografias antigas também fazem parte do acervo.

Os objetos do passado que resistiram à marcha das décadas são expostos para atrair os olhares, em busca de algum comprador que dê nova utilidade às peças, livrando-as do esquecimento das prateleiras amontoadas dos antiquários.

Ao passar em frente a uma das bancas, o vento balança a folha de papel de seda amarelada, chamando a atenção para o álbum de capa marrom, com todos os retratos mantidos na posição original em que foram organizados por alguma mão feminina desconhecida. “Está perfeito”, aproxima-se o vendedor, com sotaque espanhol.

Quando percebe a atenção com que os retratos são observados, inicia a negociação. “Pra você, faço por R\$ 100”. Organiza algumas coisas na mesa e, segundos depois, tenta mais uma vez: “Vamos fazer negócio. Leve o álbum e essas fotografias da caixa”, diz embaralhando retratos avulsos, soltos na caixa atrás do encadernado. “Tirando essas fotografias de futebol, pode levar tudo isso”. A proposta foi tentadora e a venda dos retratos antigos foi efetuada.

O vendedor e proprietário do antiquário *El valor da história: antiguidades e colecionáveis*, chama-se Aníbal Prieto, 65 anos, uruguaio. Ao ser questionado sobre a origem do álbum e das fotografias, comenta que foi negociado junto com um lote de

---

<sup>9</sup>Temporada de calor durante as estações mais frias, caracterizada por temperaturas elevadas, forte insolação e baixa umidade do ar. No Rio Grande do Sul é comum alguns dias de aumento de temperatura durante o mês de maio, antecedendo o frio do inverno.



outras peças, vendidas por algum familiar depois do falecimento da proprietária. “Não é fácil conseguir um álbum assim tão bem-conservado. E sempre que tem, vende muito rápido, para colecionadores. Só não foi vendido antes porque estava muito sol pela manhã e não pude expor. Você teve muita sorte”, comentou.

\*\*\*

Em casa, foi possível observar as fotografias com calma. Retratos de casamento, lembranças de parentes e amigos com letras cuidadosamente manuscritas no verso, retratos de crianças e alguns registros menos formais, como grupos de amigos e cenas em trajes de banho na praia.

No grande álbum com capa de couro marrom e folhas de grosso papel cinza, 46 fotografias, nas primeiras páginas afixadas com cantoneiras de papel dourado, seguidas por retratos presos com cola. As últimas páginas do álbum estão em branco. As fotografias avulsas, 64 no total, são mais variadas, incluindo cartões-postais e grandes retratos ovais, que denunciam o recorte para porta-retratos.

### **Fantasmagorias fotográficas**

Diante das 110 fotografias, todas preto e branco, não é possível inferir muito além do que se apresenta: homens e mulheres brancos, bem-vestidos, como era costume na época – alguns retratos são datados entre as décadas de 1950 e 1960. É possível deduzir que o álbum pertenceu a uma família abastada, além da grande quantidade de fotografias, alguns indícios apontam para isso, como lembranças de formatura e registros de férias, atividades restritas a uma parcela bastante pequena da população.

As inferências possíveis são limitadas diante das inúmeras questões que inquietam ao olhar para os retratos. Quem foram essas pessoas? Ainda vivem? Qual delas era a cuidadora do álbum? Quem vendeu não tem apreço pela memória da família? As crianças dos retratos são velhas hoje? O que essas cenas eternizadas no papel representaram para alguém? Quais afetos mobilizaram?

Além das datas, nomes assinados atrás das fotografias e até mesmo o logotipo da casa fotográfica poderiam ajudar a refazer o trajeto do álbum até a banca na feira dos antiquários. Mas aqui cabe discutir o oposto: os descaminhos do que um dia foi artefato de recordação e tornou-se objeto itinerante, cuja história é desconhecida.

Por causa da relação simbólica com a morte, a fotografia tem algo de fantasmagórico. Segundo Lissovsky (2012, p. 17), os retratos condensam múltiplos tempos: “habitam o limiar entre passado e presente, entre vivo e morto, exatamente como os fantasmas”. Motivada pelo simbolismo, a fotografia performatiza a vocação da imagem: resistir à morte e tentar dar sentido à vida. Assim, mesmo o mais banal dos registros fotográficos apresenta essa capacidade de resistir às temporalidades, ultrapassando os limites do corpo e reordenando as imaginações do tempo: passado, presente e futuro. A aparente simplicidade da fotografia se amplia, e a imagem-fantasma, condenada a “fazer a incessante mediação entre o que foi, o que é e o que será” (LISSOVSKY, 2012, p. 17), acaba por sempre provocar espanto.

O álbum de família, que por anos foi organizado e cuidado, tornou-se errante com a morte da guardiã, sendo vendido como souvenir do passado, mas que assombra diretamente o presente. Deixaram de ser foto-recordações para se tornarem fototestemunhos (SCHAEFFER, 1996), que atestam a existência das pessoas fotografadas, mas que nada dizem sobre elas senão aparências. Quem foram ou ainda são? Quais relações mantinham? Tudo é incógnito, fotografias não afirmam, colocam interrogações. Ou melhor, o que afirma é tão pouco que só com muita fé para acreditar no que apresentam.

Devido à fixidez movente, a fotografia instiga a imaginação e isso se dá porque os fantasmas – incorpóreos e atemporais – têm o poder de provocar, movimentando as imagens que, igualmente fantasmáticas, mobilizam o corpo em assombros e devaneios. Não por acaso, fantasmas e fantasia derivam do mesmo radical grego: *phaínein*, relativo a mostrar, que origina *phantázein*: fazer aparecer. Fantasma é aquilo que se mostra, através do qual se é possível ver, exatamente como a fotografia, que possibilita ver além da transparente virtualidade. A fantasmagoria fotográfica instiga a imaginação a tentar compreender outra grande incógnita atrelada ao limiar entre vida e morte: o tempo.

### **Breves considerações sobre o tempo**

“O tempo é impensado”, argumenta o historiador François Hartog (2013, p. 26), “não porque seria impensável, mas porque não o pensamos ou, mais simplesmente, não pensamos nele”. Como toda imaginação dominante, o tempo é o que é. Sequer consideramos que seja uma concepção imaginária, por dois motivos igualmente

equivocados: 1) tratar a ação imaginante como devaneio, sem ingerência sobre o que é chamado de real; 2) considerar a imaginação temporal vigente como científica e racional, portanto é dado da natureza, não uma construção humana.

Comte-Sponville (2000, p. 18) define o tempo como a fração “entre dois nada”, mas não especifica quais são as duas pontas do nada, o que evoca as incógnitas do começo e do fim, desconhecidas ao humano. O tempo é, então, o que há depois do começo e antes do fim: a percepção do momento em que se pode viver. Nem o além ou o aquém – ainda que essas instâncias também estejam imbrincadas na percepção temporal. O devir no tempo é marcado pela angústia dos corpos que sabem que morrerão e, ao mesmo tempo, se sentem vivos.

Na contramão das concepções fisicalistas, que consideram o tempo como exterioridade, Comte-Sponville (2000) defende uma compreensão conceitual do tempo, ligada à imaginação e à consciência. E argumenta: “O fato de o tempo nos servir para medir o movimento ou de o movimento nos servir para medir o tempo [...], diz mais sobre nós e sobre a medida, parece-me, do que sobre o tempo” (COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 26). A partir dessa consideração é possível apreender que a concepção do tempo, como todo conceito, é imaginada. Se atualmente a percepção da temporalidade se dá por meio dos aparatos técnicos, é porque assim concebe e aceita a imaginação vigente.

Gerald James Whitrow (2005) relata que a contagem do tempo tem origem nas motivações místicas e religiosas. Inclusive, a motivação para criação do relógio mecânico, que marca a medição do tempo moderno, tem ligação direta com o ambiente dos mosteiros, principais centros de estudo e de conhecimento no período. Nesses ambientes, a contagem das horas era fundamental para manter a disciplina eclesiástica. Assim como atualmente regem a vida monástica da fé no trabalho.

A temporalidade contemporânea, percebida como o tempo linear da história – começo, meio e algum fim – é resultante da imaginação científica em fusão com o pensamento cristão, também marcado pelo início e fim: da queda à redenção. As fabulações lineares tentam dissimular a mística cíclica e redundante do tempo, mas ela continua ativa. Como a Terra, que é percebida plana mesmo sendo arredondada, assim é a imaginação do tempo linear, percebido como reta, ainda que composto por ciclos. A reta temporal não é *continuum*, mas sucessão de intervalos repetitivos e justapostos: segundos, horas, dias, meses, anos.

Essa ideia pode parecer uma grande abstração para a mentalidade historicista, que tende a imaginar o tempo como traço ininterrupto, mas a figura que parece melhor ilustrar o entendimento linear do tempo é a mola em espiral: é linear e cíclica, ao mesmo tempo. Em repouso, a mola se apresenta como reta. Quando distendida, as múltiplas voltas se fazem perceptíveis; como o tempo em linha, quando o conceito é tensionado mostra as voltas internas, dos trajetos sempre circulares do relógio, da incansável variação entre dia e noite, da permanente repetição dos meses, das mesmas estações ao longo dos anos. A ilustração da mola exemplifica ainda a distensão e a contração da temporalidade: é sempre o mesmo tempo que tem a percepção expandida ou contraída, a depender de inúmeros fatores que se apresentam ao corpo.

Mauro Maldonato (2008) discute a questão da consciência da temporalidade e a temporalidade da consciência. Ao estabelecer esse jogo linguístico, é possível perceber duas ações distintas, porém correlatas: a apreensão do tempo é percepção da consciência<sup>10</sup>, que por sua vez tem sua temporalidade, ou seja, é perecível. Nesse sentido, a conceituação e as imaginações sobre o tempo são temporais, atreladas à consciência, que é transitória. O tempo como conceito *lato* é a percepção da consciência – portanto do corpo – sobre as transformações, o que é mutável, impermanente, o que apresenta ciclos. Só a morte é invariável e fixa. Não por acaso, as metáforas relacionadas ao tempo têm a ideia de fluxo, de movimento, de ritmo: as fases da lua, a transição entre noite e dia, os ciclos da maré, a cinesia dos astros, as estações do ano.

As sociedades urbanas, regidas pela mensuração maquínica do tempo, não percebem a relação entre a percepção temporal e os ciclos da natureza. Mas ela se faz manifesta nas expressões corriqueiras: o tempo está bom, diz-se de um dia ensolarado; ou faz mau tempo, quando nuvens carregadas se apresentam no céu. A confusão entre clima e temporalidade resiste como sobrevivência da relação entre as mudanças da natureza e a consolidação conceitual como tempo. Mesmo nas sociedades urbanizadas e tecnológicas, a mensuração do tempo tem a ver com a cosmologia: os dias como o período de rotação da Terra e os anos que seguem o período de translação. Até as culturas apartadas da natureza, que consideram o tempo uma medida exata e matemática, são orientadas – ainda que sem consciência disso – pela influência dos ciclos cósmicos, o que mais uma vez aproxima os urbanoídes dos hominídeos.

---

<sup>10</sup> Para Maldonato (2008), a consciência é uma variável fenomenológica, decorrente da percepção do corpo – nas instâncias físicas e psíquicas, que são inseparáveis – e que tem vocação transcendente, não se limitando à existência material.

Na Era Moderna, os humanos, que já eram reféns da consciência do tempo, se tornaram reféns da mensuração do tempo. A reflexão sobre a mudança, a passagem e a transformação, consequências da vivência temporal, deu lugar à angústia do tempo que escoava sem qualquer reflexão. O tempo se esvai e, sem imaginação, esvazia os sentidos da existência. É preciso ser imediato, mais rápido que o tempo, mas nunca presente, pois a presença impulsiona a consciência. O resultado é a fadiga e o esgotamento, acompanhados da sensação de não ter feito nada. Cansados de quê? De brigar contra o tempo que, quanto mais acaba, se torna abundante.

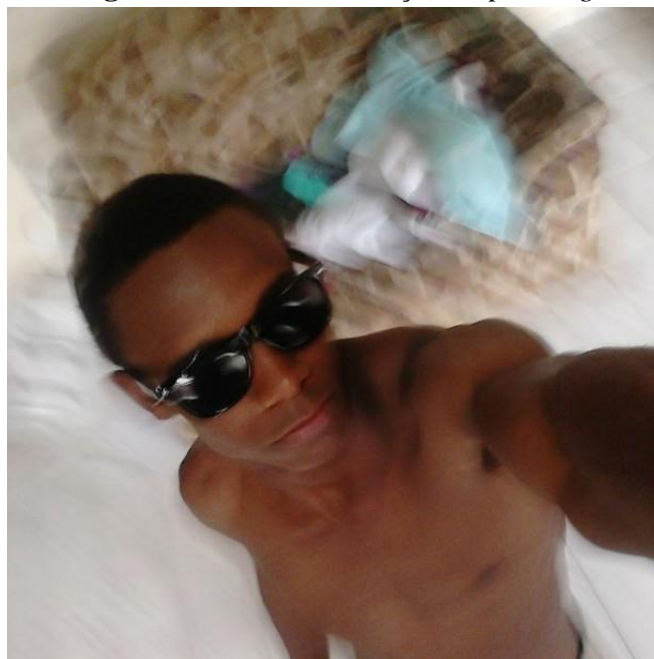
### **O tempo não se inscreve na fotografia**

No texto *O golpe do corte*, Dubois (1993) afirma que o ato fotográfico retalha duas instâncias: tempo e espaço. Essa consideração é aceita sem grandes contestações: fotografia é recorte de espaço e tempo. Que a fotografia é crônica, é improvável discordar, mas parece importante tensionar a inscrição do tempo na imagem fotográfica.

Os próprios apontamentos de Dubois (1993) ajudam a levantar suspeitas. Na defesa da tese sobre o corte temporal, afirma que a fotografia guilhotina o tempo, transformando a duração em instante. Quando relacionada à fotografia, as discussões costumam se dividir em dois eixos: o obturador rápido congela a cena, preservando o fragmento do tempo em suspenso. A velocidade baixa apresenta a duração, rastro do movimento.

Para Ronaldo Entler (2007), o borrão do movimento é inscrição do tempo na fotografia que, ao contrário do cinema não é inscrição do tempo no tempo, mas no espaço. O instante, por sua vez, denega o tempo, que mantém a cena congelada; ou, como descreve Dubois (1993, p. 168): corta o vivo pra perpetuar o morto, em um instante perpétuo. A discussão estaria bem resolvida, se a fotografia se limitasse às dicotomias. No entanto, retomando o conselho de Soulages (2010), de considerar a fotografia como “ao mesmo tempo”, observemos a fotografia a seguir (Figura 2):

**Figura 2:** Instante e duração no *panning*



**Fotografia:** @marco\_aurelio075

**Disponível em:** <https://www.instagram.com/p/5GOfIJAmEH/>

**Acesso em:** 25 maio 2019

A partir da técnica do *panning* ou *travelling*, o fotógrafo capturou, no mesmo registro, instante e duração. O fundo borrado, efeito da baixa velocidade, e o corpo do jovem imobilizado pelo corte do obturador, consequência do movimento da câmera em sincronia com o movimento do braço.

Se duração e instante podem coexistir numa mesma fotografia, é porque não são dissociados. A fotografia ajuda a compreender que instante e duração são percepções sobre o tempo. Como afirma Cláudia Sanz (2010, p. 17), “é como se ela fosse a própria apresentação do paradoxo de dois sentidos na experiência no tempo: uma dobradura”. A fotografia expõe a duração do instante e o instante da duração.

A relação da fotografia com o tempo não parece se dar por inscrição, como sugere Entler (2007) ao analisar os borrões do movimento. Em ambos os casos, instante e simulação de contiguidade temporal, reforçam o tempo denegado pela fotografia. Três décadas antes de Dubois (1993) apresentar as considerações sobre o golpe do corte, Kracauer (2009) já havia considerado, ao procurar a semelhança da avó no retrato feito quando ela tinha 24 anos, que “o tempo, na verdade, não é fotografado juntamente com o sorriso e o coque” (KRACAUER, 2009, p. 65). A partir dessa observação, afirma: “a fotografia oferece uma contiguidade espacial, o historicismo que preenche a contiguidade

temporal” (KRACAEUR, 2009, p. 66), o que vai de encontro à tese da inscrição do tempo na imagem fotográfica.

Como todas as formas de conservar o corpo, a fotografia tenta preservar a matéria da corrupção. Mas, independentemente do apodrecimento ou da preservação, importa que está morto, e isso é irremediável. Motivo pelo qual Dubois (1993, p. 168) refere-se à fotografia como tanatografia: escrita da morte ou sobre a morte. É nesse ponto que o argumento da inscrição temporal na fotografia se enfraquece, pois, como afirma o próprio Dubois (1993, p. 168, grifos do autor), a fotografia abandona o tempo crônico, real, “instala-se para sempre no além a-crônico e imutável da imagem, penetra para sempre em algo como o *fora de tempo da morte*”, concretizando a eternidade. Assim, a fotografia, mesmo quando evoca a duração ao simular o movimento, é sempre a negação do tempo.

A fotografia concretiza o desejo de “matar o tempo” e mata por se fixar à eternidade, que só se concretiza na morte. Negar o tempo tem como drástica consequência a negação da vida. Só a morte vence o tempo, pois a vida, em sua ânsia, é sempre movimento, seja de dança ou agonia, dor ou êxtase. A fotografia, ao tentar deter o tempo, torna-se efígie: fixa e mórbida. O retrato, como destaca Barthes (1984), é máscara, máscara mortuária do vivo. Como não é possível deter o tempo, a fotografia se atém à preservação das aparências do espaço, num ímpeto de preservar simbolicamente o que é corrompido pela ação do que é nominado tempo.

A evocação temporal da fotografia se consolida quando dá a perceber a mudança das aparências, nesse sentido, é sempre o espaço que se fixa na imagem e não o tempo. Jean-Marie Schaeffer (1996, p. 59), enfatiza que a imagem fotográfica só pode registrar o tempo sob a forma de uma extensão espacial. “Sendo mais exato: o que ela reproduz na forma de extensão espacial é a modificação no tempo, portanto, a translação de objetos, que ela sempre reproduz como coapresentação dos diferentes estados de espaço e tempo que seguem”. A temporalidade, enquanto consciência do humano, não pode se inscrever na fotografia. Mas a partir do recorte espacial, precário, como adjetivou Schaeffer (1996), é possível assustar-se com os assombros do tempo.

E se a fotografia dá a perceber o tempo, é porque este é exterior e se mostra a partir das percepções do espaço. O susto do tempo evocado pela fotografia se dá em face da constatação das mudanças. Assim, o tempo não se inscreve na fotografia, mas, por meio da perpetuação das aparências do espaço, transformadas em cenas mortas, é possível apreender o irremediável: o tempo, tão impalpável quanto presente. Evocado,

principalmente, em face dos ausentes, como acontece ao visualizar os retratos dos que se foram.

A fotografia apresenta ficções sobre o tempo por meio das transformações do espaço. Como acontece, por exemplo, nos registros borrados das capturas com baixa velocidade, que dão a ideia de movimento. Velocidade e movimento são elementos espaciais, não temporais, mas é a partir deles que evocamos a consciência da transição, ou seja, do tempo. E se tempo e espaço são instâncias indissociáveis, na fotografia a percepção temporal não se dá por inscrição, mas pela negação. Ao tentar conter o tempo, a fotografia o afirma, com toda sua complexidade.

### **Anacronismos fotográficos**

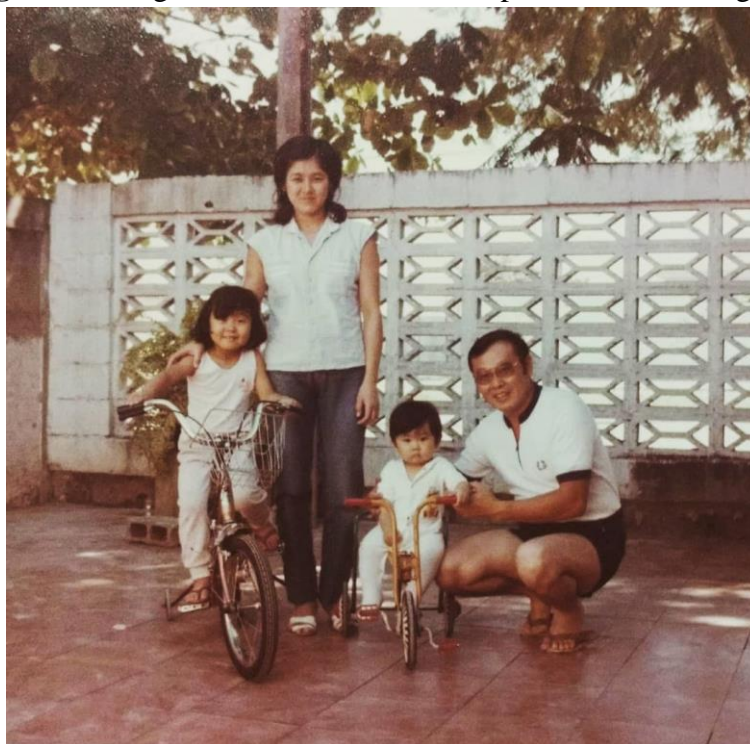
Apesar de intimamente ligadas à consciência temporal, as imagens – nas diversas manifestações – negam a história, ou seja, o pensamento em linha e a categorização em antes e depois. A imagem é presente; a fotografia, sempre agora, ainda que continuamente ligada ao passado. Para compreender a manifestação desse presenteísmo e como a fotografia subverte a lógica historicista e linear, provocando confusões e anacronismos, propõe-se a observação de dois movimentos: o primeiro envolvendo a reconfiguração do passado no presente, o segundo apresentando a sobreposição do presente ao passado.

O primeiro exemplo que ajuda a elucidar o anacronismo fotográfico é a digitalização de registros analógicos. Desmaterializados por meio de *softwares*, os registros assumem a forma fantasmal – ou seria mais adequado dizer fantástica? – e se tornam aparições em telas, não mais limitada à posse fixa da matéria para a imagem poder se apresentar.

Uma vez digitalizadas, essas fotografias passam a figurar no regime atual da sociedade de consumo, marcado pelo fluxo intenso de figurações, compartilhadas nas redes sociais da internet. Há uma importante reconfiguração do sentido atribuído aos retratos do passado: as fotografias dos álbuns de família, antes limitadas ao reduto doméstico, são destituídas da atribuição cultural, suscitando afetos e recordações, e circulam nos espaços digitais, disputando atenção com os registros contemporâneos, voltados à exibição ostentatória (Figura 3).



**Figura 3:** fotografia do álbum de família publicada no Instagram



**Disponível em:** <https://www.instagram.com/p/BozAjV3h3mU/>  
**Acesso em:** 25 maio 2019

O mesmo registro passa a fazer parte de outros circuitos e estabelece novos trânsitos de significação, atualizando-se, como forma de garantir o apelo de sobrevida presente como âmago simbólico em cada fotografia. Os usos das fotografias analógicas digitalizadas são os mais diversos, e não se restringem ao álbum de família. Milhares de fotografias de cunho documental foram digitalizadas e compartilhadas na internet, e passaram a fazer parte do acervo online constantemente rearranjado e remixado.

Outro exemplo que ilustra a confusão temporal instaurada pela fotografia é o anacronismo do *selfie*. Apesar da definição bastante precisa – autorretrato fotográfico feito por dispositivos móveis para divulgação nas redes sociais da internet – é recorrente o emprego de *selfie* como sinônimo de autorretrato fotográfico. O que culmina em manchetes equivocadas, a exemplo de *Qual foi a primeira selfie?*<sup>11</sup>, que considera Robert Cornelius, em autorretrato de outubro de 1839, como o pioneiro do *selfie*. Ou: *Conheça a primeira “selfie” em grupo da história da fotografia*<sup>12</sup>, que aponta o retrato coletivo feito por Joseph Byron, em 1920, como o primeiro “*selfie*

<sup>11</sup> Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/tecnologia/qual-foi-a-primeira-selfie/>. Acesso em: 12 ago. 2017.

<sup>12</sup> Disponível em: <http://iphotochannel.com.br/selfie/conheca-a-primeira-selfie-em-grupo-da-historia-da-fotografia>. Acesso em: 12 ago. 2017.

grupal”. E ainda: *Fotografia de 1926 mostra uso pioneiro de 'pau de selfie'*<sup>13</sup> (Figura 4), atribuindo ao inglês Alan Cleaver, a primazia de usar o artefato que se popularizou como suporte para *smartphones*.

**Figura 4:** Anacronismos do pau de *selfie*



**Fotografia:** Alan Cleaver

**Disponível em:** [http://www.inastore.com.br/uploads/blog/images/243FDE1400000578-0-image-a-7\\_1419411583166%20%281%29.jpg](http://www.inastore.com.br/uploads/blog/images/243FDE1400000578-0-image-a-7_1419411583166%20%281%29.jpg)

**Acesso em:** 12 ago. 2017

Se *selfies* são autorretratos feitos com aparatos móveis para postar em redes sociais da internet, como pode uma fotografia de 1839 ou e 1926 ser *selfie*? Em todos esses casos, equívocos conceituais levam a considerar autorretratos como *selfies*. No entanto, é preciso compreender que todo *selfie* é autorretrato, mas nem todo autorretrato é *selfie*. Até porque, autorretrato nem se limita à fotografia, sendo a prática comum na pintura séculos antes de a câmera fotográfica ser inventada. O equívoco é tão grande que o bastão utilizado para disparar a câmera é considerado o “primeiro pau de *selfie*”, afirmação facilmente contradita, pois a posição do bastão, na parte superior da fotografia, denuncia que não se trata de um suporte, mas de um auxílio para apertar o disparador. Além disso, as câmeras não tinham temporizador de disparo automático em 1926.

A digitalização provoca uma atualização do passado no presente, o exemplo do *selfie* estabelece um equívoco do presente sobre o passado. A fotografia não está sujeita à suposta linearidade dos acontecimentos, é sempre a sobreposição de múltiplas

---

<sup>13</sup>Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/fotografia-de-1926-mostra-uso-pioneiro-de-pau-de-selfie-14908747>. Acesso em: 12 ago. 2017.

temporalidades: somos sujeitos no tempo – e sujeitos ao tempo –, e o tempo nunca é único, mas imbricação de várias temporalidades. A fotografia, com seu apelo de sobrevivência, ajuda a compreender a complexa relação estabelecida com o tempo. Registros do passado que podem ser preservados para o futuro, as fotografias são sempre presente.

Assim, mais do que estabelecer rupturas, a fotografia expõe a complexidade temporal, com as imbricações entre as imaginações do passado, presente e futuro, a qual os corpos estão igualmente submetidos. Fotografias são limiares, estão entre: entre a morte e a vida, entre a presença e a ausência, entre a lembrança e o esquecimento, entre o passado e o presente.

\*\*\*

Mesmo em bom estado de conservação, o álbum comprado na feira do Caminho dos Antiquários apresenta as corrupções do tempo: folhas amareladas, bordas corroídas, pequenos rasgos, arranhões, manchas. Os corpos-imago tentam resistir à degradação, com olhares petrificados, a negar o tempo que só se afirma pela fotografia.

Em um dos retratos, duas meninas trajadas para a primeira comunhão. No verso, a ação do corpo eternizada no escrito:

*Querida madrinha, Analia*

*ofereço a minha fotografia com muita amizade, da afilhada,*

*Nereida*

O retrato, feito no estúdio Photographia Book, de Ijuí – atestado pelo carimbo no verso – está datado de 7 de dezembro de 1941. Há 76 anos, Nereida, uma das duas meninas da fotografia, encara fixamente quem se coloca diante do retrato. Fantasiadas para os rituais – a primeira comunhão e a fotografia – as meninas esperam, perpetuamente. E, nessa espera, o tempo fez suas devorações. Além de o branco ter amarelado e as margens apresentarem desgastes, o retrato exibe manchas e a camada de gelatina do papel fotográfico foi corroída, provavelmente por traças.

Levo a fotografia à Foto Delvaux<sup>14</sup>, na avenida Borges de Medeiros, Centro Histórico de Porto Alegre, onde o cartaz na vitrine anuncia: restauração de fotos. Dois dias depois, retorno para efetuar o pagamento e ver o resultado da restauração. Opto por não fazer a impressão, recebo a fotografia digitalizada e restaurada por e-mail.

---

<sup>14</sup> Em 2019, ano de finalização deste texto, a Foto Delvaux fechou as portas. O empreendimento, herança de família, não resistiu à marcha do tempo.

**Figuras 5 e 6:** Primeira comunhão de Nereida, antes e depois da restauração



**Fotografia:** Photographia Book  
Ijuí/Acervo do autor



**Tratamento e restauração:** David  
Delvaux

Com a digitalização, foi possível apagar a ação do tempo sobre o papel, retirar o amarelado e fazer o tecido voltar a irradiar a alva brancura. Os grãos de prata foram transmutados em *pixels* e o registro material passou a ter existência impalpável, podendo novamente possuir a matéria se, outra vez, impressionar o papel ou qualquer outro suporte, como uma tela.

O fotógrafo e laboratorista David Delvaux, que aprendeu o ofício fotográfico com o pai, quando ainda era menino, conta que o processo de restauração sempre existiu, desde os tempos do negativo. “Com o digital, aumentaram as ferramentas. Temos muito mais recursos”, comenta, ao considerar que ao longo das décadas houve a reconfiguração das práticas fotográficas, mas a base ainda continua: “Tudo é uma reinvenção a partir de uma ideia que já existia; foram aprimorando, aprimorando. Mas o princípio da fotografia continua o mesmo”, avalia.

Para restaurar os retratos antigos, é necessário digitalizá-los. “Bate uma foto da foto, ou escaneia, numa boa resolução, e vai no *pixel*, ponto a ponto, copiando a camada do lado que está boa para a camada que está com falha. Daí tem milhares de pontos que a pessoa vai fechando aos pouquinhos e vai restaurando”, explica David, e

complementa: “O bom é que não tem risco de danificar a foto, pois é uma outra imagem igual a original”.

Algumas fotografias chegam tão danificadas que David nem acredita que consegue dar jeito. “Às vezes falta um braço, ou metade do rosto. Aí tem que espelhar, juntar as duas metades e, depois do acabamento, fica quase imperceptível que foi restaurado”. O processo de restauração feito por David é bastante similar ao tratamento para preparar as fotografias das lápides. Envolve, muitas vezes, a reconstrução radical de partes da fotografia, criando corpos ainda mais virtuais que aqueles preservados no registro estático. Nesse quesito, a competência técnica do restaurador é fundamental para a tanatopraxia da imagem fotográfica. “O computador não faz nada, quem faz realmente é o restaurador, se não tiver prática, nem adianta”, destaca David.

A restauração de fotografias é um dos serviços mais procurados no Foto Delvaux, o que ajuda a compensar a baixa procura por revelação das fotografias digitais. “O pessoal traz bastante foto para restaurar e fazer uma cópia nova. A fotografia analógica pode durar até 100 anos ou mais, mas às vezes por falta de cuidado, ou por manuseio errado, ou por ficar numa parede com umidade, pega mofo e vai destruindo a gelatina no papel. Então as pessoas, para não perderem a imagem importante de um pai, de um filho pequenininho, trazem para resgatar essa memória”, comenta David.

A matéria da fotografia, como os corpos, sofre a ação do tempo: muda, envelhece, amarela, desbota, enferruja, é comida por fungos ou traças, vira cinzas, dissolve-se na água. Mas a imagem, que não se limita à materialização, mantém-se incorruptível. Nisso o digital, ao livrar a imagem da matéria corruptível, exhibe-se muito mais próxima de sua não forma: imaterial e em busca da perpetuação. A fotografia, que salva o corpo da corrupção, salva a si mesma das corrupções do tempo, que consome a matéria. Há algo de ressurreição na imagem fotográfica. Por isso mesmo, fantasmagórico.

# Quando as Musas viraram estátua | 4

## Ou esboço para um materialismo fotográfico

Museu do Holocausto, Curitiba, 7 de setembro de 2017.

A fachada é insuspeita, não aparenta em nada ser um museu. O homem responsável por controlar o acesso aparece no pequeno portão com uma planilha, quer verificar se os visitantes que realizaram o agendamento já chegaram. Depois de assinar a lista de presença, espero alguns minutos até meu nome ser chamado.

O homem fala dos procedimentos: deixar bolsas e mochilas no armário, passar pelo detector de metais, andar pelo estacionamento até o elevador e subir ao terceiro andar. Seguindo as instruções, chego à primeira sala do museu. Um grupo de estudantes ouve a monitora, que os guia pelos espaços.

Logo na entrada, malas e sapatos, uma pilha de livros e réplicas de cartazes da propaganda nazista, incitando a caça aos judeus.

Os objetos preservados atrás das redomas de vidro contam uma história de ausências: bonecas, passaportes, telefone, vestígios que resistem ao tempo e que atestam a existência daqueles que foram mortos nos campos de concentração.

Caminho pelas salas observando os escritos nas paredes, que apresentam dados históricos sobre o regime nazista. Chama a atenção as muitas fotografias que compõem a exposição, de todos os tamanhos: desde as pequenas 3x4 dos passaportes expostos, até grandes painéis que cobrem paredes inteiras.

Paradoxalmente, ali onde são expostos registros de execução, a ordem é explícita: proibido fotografar. Seria o ato fotográfico perigoso? Quais regras permitem fotografar a morte de pessoas e garante o direito a não imagem em um espaço privado?

\*\*\*

Continuo a observar a exposição refletindo sobre os retratos, aqueles rostos que me olham e não mais existem, até me deparar com uma sequência de cinco fotografias: na primeira, mulheres e crianças vestidos com roupas simples, ao lado delas, um oficial nazista que aparenta dar alguma ordem. Na sequência, um grupo de mulheres: estão sentadas e se despem; ao fundo os oficiais, de pé, observam imponentes. A próxima

fotografia apresenta uma fila de mulheres nuas, uma delas grávidas, outras duas seguram filhos nos braços; dois homens fardados observam.

A quarta e a quinta fotografia apresentam o desfecho: a execução e os corpos das mulheres sendo amontoados na vala comum rasgada no chão. Observo a pequena legenda, as datas dos registros fotográficos são distintas, mas do modo que foram arranjados contam uma pequena narrativa, contrariando a lógica linear da história.

Não consigo ficar impassível, a fixidez movente da fotografia me faz querer gritar: “Vejam o que está sendo feito”. É tarde, sou cúmplice retardatário. Tudo se deu há tanto tempo, mas a fotografia traz os fantasmas daquelas mulheres e crianças para me assombrar. Sou tomado pelo susto da fotografia: estão mortos, foram mortos, morreremos. E, ao mesmo tempo e contraditoriamente, estão vivos, foram vivos, vivemos.

### **As Musas diante da Medusa**

A visita ao Museu do Holocausto de Curitiba suscitou inúmeros questionamentos sobre o cemitério das coisas: o museu, instituição estabelecida na Modernidade para preservar e apresentar curiosidades, documentos e obras de arte.

O espaço museal é paradoxal: ao mesmo tempo em que permite que não se esqueça, reconstrói uma outra memória performatizada. Ao comentar sobre o incômodo que sentia em relação aos museus, Paul Valéry (2008) considera que as galerias tomadas por tanta arte nos tornam superficiais: “substitui por hipóteses a sensação, e a presença da maravilha por sua memória prodigiosa; anexa ao imenso museu uma biblioteca ilimitada. Vênus transformada em documento” (VALÉRY, 2008, p. 33).

O termo museu alude à *Museion*, o templo das Musas, entidades da mitologia grega a quem eram atribuídas a inspiração, fosse na criação artística ou científica. Cada uma das nove Musas era responsável por reger determinada arte ou ofício, entre elas a poesia, a dança, a música e a história. Ao inspirar a criação, as Musas mobilizam o *arché*, princípio inaugural de todas as coisas. A influência delas na cultura helênica era tão preponderante que, ao cantar a origem dos deuses na *Teogonia*, Hesíodo (1995) inicia com uma saudação às Musas, por distribuírem “o sagrado dom aos homens [humanos]” (HESÍODO, 1995, p. 88).

Como destaca Bruno Soares (2011), na Modernidade as Musas foram raptadas pela cultura europeia e aprisionadas no museu, que se tornou um templo do classicismo

inventado. “Um museu é uma construção moderna a partir de referências (imitações, interpretações e cópias) de um mundo antigo que é, ele mesmo, uma apropriação (também composto por cópias) daquilo que foi a Antiguidade” (SOARES, 2011, p. 46). Nesse sentido, a ideia do museu enquanto instituição da Modernidade está ligada à criação de um passado idealizado, denominado clássico, decorrente de uma visão classista do mundo, apropriando-se de referenciais greco-romanos como mera estética, utilizando estilos arquitetônicos, escultórico e pictóricos como padrão, transformando mitos em narrativas alegóricas e as Musas em estátuas inertes.

O museu moderno não está apartado dos processos de dominação do colonialismo europeu, é uma instituição de controle sobre a memória coletiva. “Museus são instituições de poder, e como tais nunca deixam de dizer, direta ou indiretamente, de quem são as vozes reproduzidas nos seus discursos”, observa Soares (2011, p. 54) e complementa: “Utilizando os clássicos para colocar em prática certas ideologias, os museus se constituíram no século XIX com o papel bem definido de formar as pessoas para um tipo de sociedade que pretendia se tornar *civilização*” (SOARES, 2011, p. 54, grifo do autor).

O museu foi estabelecido como instituição traumática, baseada na destruição da natureza e das culturas não europeias em nome da Modernidade, que com pés de ferro e concreto a tudo destruiu. O ambiente museal se apresenta como uma espécie de Arca de Noé, preservando artefatos do desaparecimento provocado pelo progresso. Na lógica moderna, o museu foi estabelecido como lugar contra o esquecimento, mas mais do que preservar cacos das culturas destruídas pela colonização, é um espaço de poder, marcado pela apropriação e reconfiguração de artefatos de outras culturas para agradar ao olhar "civilizado" europeu.

O estabelecimento do museu enquanto instituição moderna está ligado à criação e ascensão do sistema da arte. Antes, a produção simbólica e material dos diversos povos estava ligada à ritualística sagrada ou à vida cotidiana, separando utensílios sacros dos de uso profano e vernacular. Com a consolidação do sistema de arte no século XIX (SHINER, 2004), o museu tornou-se a instituição de controle das imagens. Concorrendo com a Igreja, os mecenas das artes passaram a dizer o que tinha valor artístico ou não.

Com a expansão colonialista europeia, a arte se tornou a grande instituição inquestionável, de existência além do tempo. Os artefatos dos povos tradicionais foram



apropriados e levados para o museu como "arte primitiva", e as produções simbólicas dos nossos antepassados passaram a ser consideradas "arte rupestre".

No entanto, assim como é importante considerar o museu como um local de apropriações e de reinvenções do passado, é igualmente necessário entender o sistema da arte como uma elaboração situada no tempo: a Era Moderna, e no espaço: a Europa. Larry Shiner (2004, p. 25) comenta que antes do estabelecimento do moderno sistema de arte, o termo arte se referia a qualquer tipo de objeto ou de execução para uso ou diversão, contemplando de maneira unificada o que atualmente consideramos de maneira separada: artes, artesanias e ciência.

Antes da instauração das belas-artes europeias, a arte estava ligada à ideia de criação, identificada pelos vocábulos *ars* e *techné*, que se referiam tanto ao coletivo de objetos e artefatos, como à capacidade humana de fazê-los e manejá-los (SHINER, 2004, p. 46). Arte e técnica eram conceitos indissociáveis e até mesmo sinônimos. Na Modernidade, a arte se tornou uma instituição à parte, que separou a arte da vida e encarcerou no museu. Nas paredes e prateleiras dos novos templos das Musas passou a ser exposto tudo aquilo que se pretendia preservar das destruições da Modernidade. E preservar longe do alcance da plebe, assim o museu se estabeleceu como reduto elitista, aberto a alguns poucos iniciados nos princípios estéticos e letrados na nova disciplina: a história da arte.

Um museu, se fosse respeitada a coerência etimológica, deveria ser algo como uma escola de criação, onde seria possível expressar a inspiração das Musas por meio das técnicas. Local dinâmico, que despertasse a criatividade. No entanto, as Musas foram petrificadas pela Medusa, e a inspiração passou a ser vista a partir da encarnação nas coisas, na obra acabada, tomada como a totalidade da inspiração de um gênio, não como possibilidade da imaginação. Foi assim que o museu, essa grande instituição moderna, se tornou um almoxarifado de coisas, catalogando e arquivando aquilo que a própria Modernidade destruiu.

Nos grandes centros do mundo, as salas de exposição preservam os despojos. A produção material dos povos tradicionais passou a ser exibida como troféu da aniquilação, reiterando o poderio colonialista. Descolado do contexto, os objetos serviam para a distração enciclopédica dos europeus – que chegaram a construir zoológicos humanos – para mostrar aos civilizados a fauna de outros hominídeos considerados não desenvolvidos. Seguindo uma visão antropológica, foram criados museus que expunham – e supunham explicar a existência – de artefatos cotidianos de diversos povos, como canoas dos indígenas das Américas ou os atabaques de tribos africanas.

Mas no museu clássico a inspiração das Musas não sobrevive, uma canoa só existe em relação à água, e um atabaque só faz sentido se retumbar o alarido das mãos que se chocam contra a matéria. Uma canoa no seco e um atabaque mudo só atestam a retirada das Musas, a ação inspiradora não está somente na criação do objeto, mas em todas as simbolizações envolvendo seus usos. É nesse sentido que o museu se torna um cemitério de coisas, lugar de imagens inertes, ainda mais estático que os retratos nas lápides, pois apresenta as obras e artefatos como completude, ignorando que o impacto de qualquer símbolo é relacional – se dá no contato – e ritualístico – depende de usos socialmente ativos.

O estabelecimento do museu como lugar de experimentação estética só se dá numa sociedade que tenta, a todo custo, alienar os humanos da consciência da imagem, criando sistemas de controle como a religião, a arte e a mídia, que distancie os corpos da inspiração das Musas, desconsiderando toda a potência do susto que é existir. Assim, uma experiência cotidiana como ir à feira, cheia de tantos impulsos aos sentidos, é desprezada em nome de visitas guiadas a galerias com ar-condicionado e luz controlada.

Se a arte ou qualquer outra forma de fruição ante as imagens se apresenta como experiência, é por causa da potência simbólica que reside e resiste, essa centelha do humano que se prende às produções, podendo causar emoções, afetos, acalantos e desconfortos. Potência que é desprezada nas vivências cotidianas, apenas para fortalecer as instituições que tentam controlar a circulação das imagens. Quem controla as imagens tem maior domínio sobre as imaginações e, conseqüentemente, adentra os corpos, seja a se benzer diante do Cristo, peregrinar a Meca, sentar-se impassível diante da televisão ou da tela do computador. E ao mesmo tempo em que apresentam conseqüências muito perniciosas, a tentativa de controle das imagens tem efeitos inversos e até mesmo controversos, pois a imagem sempre escapa, volátil, e se desprende das mais rígidas estruturas que tentam impô-las.

### **Trajetos de Cinderela**

Esses apontamentos sobre o museu como espaço de legitimação serão fundamentais para compreender os caminhos sociais da fotografia e algumas mudanças de status ao longo de sua história.

A fotografia surgiu como técnica cindida. O anúncio público, em 19 de agosto de 1839, na reunião conjunta com membros da Academia de Ciências e da Academia de Belas Artes de Paris, parece ter se estabelecido como signo de uma bifurcação que marcou a produção de imagens por meio da câmera escura: a divisão entre documento e arte. Mas antes de entrar nessa querela, é importante recobrar que a fotografia foi inventada para auxiliar na reprodução de obras de artes e documentos, considerada mera técnica mimética, um novo tipo de gravura facilitada.

Na famosa defesa pública do daguerreótipo, feita por François Arago na Câmara dos Deputados da França, em 3 de julho de 1839, o parlamentar ovacionou a potencialidade da nova técnica prestar à arqueologia e às belas-artes serviços de alguma natureza. Destacou que com os meios de reprodução conhecidos até então, a cópia de hieróglifos demandaria décadas e legiões de desenhadores, mas com o daguerreótipo “um só homem [humano] levará a bom termo esse imenso trabalho” (ARAGO, 2013, p. 37).

Essa imposição serviçal à fotografia, aliada à suposta gênese técnica, fez com que estivesse apartada da grande produção do gênio humano moderno: a arte. Na visão de Lady Elizabeth Eastlake (2013), a fotografia estava limitada à reprodução de fatos fidedignos, motivo pelo qual não poderia figurar no panteão das belas-artes, pois a ela faltava a subjetivação necessária para apresentar visões idealizadas da natureza. Para Eastlake, a fotografia era demasiadamente objetiva, produto de uma máquina e, portanto, apartada da potencialidade criativa atribuída à arte.

Charles Baudelaire considerou a fotografia como deturpadora do bom gosto, jamais podendo figurar como arte. O poeta e crítico de arte temia que o realismo vulgar dos retratos pudesse ludibriar o público inculto de que aquela era a verdadeira arte, por isso advertiu que a fotografia deveria retornar ao verdadeiro dever: “o de ser serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas, como a impressão e a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura” (BAUDELAIRE, 2013, p. 103).

Devido à crença na precisão visual dos registros da câmera escura, a imagem fotográfica foi empregada em usos “realistas”, como técnica de reprodução para as artes e para a ciência; como auxiliar da memória, a preservar as aparências do mundo e as fisionomias dos entes queridos, colecionados nos álbuns e porta-retratos; na cobertura de guerras, nos primeiros registros para a imprensa e na criação de arquivos com as transformações urbanas e sociais. O início do século XIX foi marcado pela primeira legitimação pública da fotografia: seu emblema como documento.

A vocação documental atribuída aos registros fotográficos foi decorrente da profissão de fé na objetividade da câmera, que produzia imagens isentas da mão humana. Como observa André Rouillé (2009, p. 68), a fotografia-documento resulta na ficção da transparência da imagem, que provoca a indiscernibilidade entre a coisa e a imagem. Assim, a fotografia é considerada documento por ser credível, verdadeira.

O discurso documental foi importante para a legitimação da fotografia nos meios canônicos, especialmente o museu e a imprensa, que passaram a dar cada vez maior importância aos retratos. Essa consolidação dos registros fotográficos foi descrita por Gisèle Freund (1993), no estudo sobre a fotografia como documento social, no qual destaca os usos sociais do fotográfico, com ênfase no surgimento e consolidação do fotojornalismo.

A mudança de mero serviço reprodutivo para o emprego documental provocou profundas transformações no valor social da fotografia, que passou a ser considerada como bem público a ser resguardado para as próximas gerações, atestando as transformações do mundo e preservando cenas que mereciam ser perpetuadas. Paradoxalmente, mesmo com a alcunha documental consolidada desde o início do século XIX, a fotografia demorou a ser vista como documento – especialmente pela supremacia do documento enquanto registro textual, como destaca Boris Kossoy (2012).

O discurso documental se tornou dominante no que diz respeito à fotografia, tanto que por vezes fotografia e documento são considerados sinônimos, sendo um dos motivos para Fontcuberta (2012, p. 31) decretar o fim da fotografia por causa da descrença na verdade fotográfica e porque agora os registros fotográficos não são concebidos “como ‘documentos’, mas como ‘diversão’”. No entanto, como destaca Rouillé (2009, p. 19), “a fotografia não é um documento [...], mas somente está provida de um valor documental, variável segundo as circunstâncias”. Essa compreensão é fundamental para entender o documental como atributo conferido à fotografia, e não como característica ontológica.

Segundo Rouillé (2009), o final do século XX foi marcado pela crise da fotografia-documento, quando discussões ligadas à estética, ao uso da fotografia na arte e à consolidação de discussões teóricas no âmbito acadêmico passaram a colocar em xeque conceitos como verdade, objetividade e a suposta vocação documental da fotografia. Esses questionamentos tiveram como consequência a ascensão de um novo regime: a foto-expressão, marcado pelo elogio da forma, pela afirmação da individualidade do fotógrafo e pelo dialogismo, ou seja, o sentido que nasce da relação

entre o espectador e a fotografia – o sentido não está dado por uma verdade intrínseca à imagem, como se considerava no regime documental (ROUILLÉ, 2009, p. 161).

O enfraquecimento do regime documental e a consolidação do regime expressivo teve como consequência principal – ou seria mais acertado considerar uma das causas? – a inserção da fotografia nos circuitos da arte. Se desde o movimento pictorialista houve tentativas de consolidar a fotografia enquanto arte, culminando nas vanguardas do Modernismo que se apropriaram da fotografia como ferramenta de produção artística de formas distintas, foi a partir da década de 1980 que houve a “concretização da aliança, durante muito tempo inconcebível, entre a arte e a fotografia, anunciada pelas fotomontagens e pelos fotogramas dos anos 1920” (ROUILLÉ, 2009, p. 335).

A fotografia, excluída do sistema da arte, foi finalmente alçada à condição de arte. Nas últimas décadas, a imagem fotográfica passou pelo processo que Roberta Shapiro (2007) denomina de artificação: transformação da não arte em arte, legitimação baseada em uma crença no valor superior da arte, que teve como consequência a formatação de uma crítica canônica, que passa a considerar a fotografia – a serviçal expurgada da arte – a partir de critérios que anteriormente a excluía do sistema da arte. O decálogo pós-fotográfico de Fontcuberta (2014), que considera o fim da fotografia a partir de uma crítica embasada no cânone artístico, exemplifica essa mudança de discurso. A fotografia, que inicialmente foi achincalhada pela mesma crítica que agora a abraça, passa a ser criticada para se enquadrar nos padrões de bons modos estabelecidos pelo elitismo canônico.

Não se deve esquecer que a fotografia não é nem nunca foi dependente da arte, desenvolveu-se como sistema autônomo e muito mais amplo que o sistema da arte. O sistema da arte que tornou-se dependente da fotografia. Como destaca Sontag (2004, p. 165), “hoje, toda arte aspira à condição de fotografia”. Agora, quando a arte não consegue mais ter impactos sociais, estabelecendo rupturas e novidades estéticas, quer se apropriar da trajetória própria da fotografia, de trabalho serviçal e outros serviços desconsiderados como nobres.

A exposição *Frida Kahlo – Suas fotos*<sup>15</sup> ilustra bem esse processo. Na mostra, foram apresentados ao público retratos do acervo pessoal da pintora mexicana, exibindo registros do álbum íntimo como algo de valor estético-documental. As foto-recordações, consideradas algo de menor valor por estarem ligadas ao reduto doméstico e à estética “feminina”, foram retiradas do contexto de circulação privada. Musealizadas e

---

<sup>15</sup> No Brasil, a exposição ficou em cartaz no Museu da Imagem e do Som em São Paulo, entre dezembro e outubro de 2016. Passando anteriormente por Portugal, México e Polônia.

artificadas, puderam ser exibidas nas galerias com um olhar curatorial que, agora, atribui valor elevado aos registros triviais, digno de interesse público.

Essa reconfiguração dos empregos da fotografia, de mera serviçal a protagonista nas salas de museus e galerias, alude à trajetória da Cinderela, personagem dos contos de fadas explorada pela madrasta má e suas filhas, que a obrigavam a fazer os serviços domésticos, sendo ridicularizada por elas. Quando quis adentrar nos espaços da arte, a fotografia foi achincalhada, como a Cinderela que teve o vestido rasgado antes de ir ao baile.

Desolada no sótão, a Fada Madrinha interveio e transformou a Cinderela, dando-lhe vestido e carruagem para ir à festa no castelo real. Ao chegar, chamou a atenção dos participantes do baile, e estava tão bem-vestida a ponto de não ser reconhecida pela madrasta e suas filhas. De igual modo, a fotografia agora adentra galerias e museus dissimulando a condição de serviçal. E o sistema da arte, tipificado pela madrasta, não reconhece aquela a quem expurgou e agora chega ao castelo pela porta da frente, chamando a atenção dos convidados.

Dessa alegoria fica uma lição: à meia-noite a carruagem volta a virar abóbora e a Cinderela vai embora mancando, com um sapato de cristal e o outro pé descalço. Mesmo que a fotografia agora seja bem-aceita nos circuitos da arte, o pé no chão deve ser sempre um lembrete para que jamais seja esquecida a condição primeira de serviçal, que teve que se sustentar por conta própria antes de figurar nos espaços de legitimação e poder. A fotografia chegou aos redutos da arte, mas a arte não chega aos recônditos em que se fixou a fotografia e, quando chega perto, é por intermédio da fotografia que as obras artísticas se tornam conhecidas e populares.

### **Em defesa do materialismo fotográfico**

Nesse contexto que envolve sistemas de legitimação, as discussões sobre fotografia costumam estar embasadas em dicotomias: se arte ou documento, se memória ou expressão, se produto criativo ou técnica isenta. No entanto, essa compreensão polarizadora não dá conta das especificidades da fotografia, motivo pelo qual Rouillé (2009, p. 197) subverte o pensamento dicotômico ao estabelecer as ambivalências indissolúveis: “a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e

enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação”.

Mas mesmo pensando nas ambivalências, ainda parece faltar algo de unificador, que dê conta da fotografia de forma generalista, que possa defini-la nos diversos usos sociais, seja na lápide de cemitério ou em um museu. As pistas para uma compreensão abrangente foram dadas por Richard Gonçalves André (2016), quando destaca a necessidade de uma discussão sobre as dimensões materiais da fotografia, e o faz a partir dos retratos de família. Para André (2016, p. 209-210), “a dimensão do discurso visual é insuficiente para a compreensão da fotografia, uma vez que ela não é apenas representação de certos fenômenos, mas também apropriação que a insere num contínuo e virtualmente infinito processo interpretativo”.

A partir dessas considerações, fica em aberto uma possibilidade de compreensão da fotografia com base na materialidade, pois, como conclui André (2016, p.223), “além da visibilidade, fotos são coisas”. A coisificação da fotografia parece importante quando parte das discussões sobre o discurso fotográfico, mesmo contemporaneamente, ainda reiteram a mística da gênese automática que, por vezes, retomam o pensamento fundador de que a fotografia consiste numa reprodução espontânea das imagens da natureza recebidas na câmara escura, como descreveram Niépce (2013) e Daguerre (2013). Tratar a fotografia como coisa explicita a infraestrutura ordinária da criação humana: um artefato.

A ideia de artefato é abordada nas discussões sobre a cultura material, que investigam como trecos, troços e coisas – denominações do antropólogo Daniel Miller (2013) – estão inseridos nos contextos cotidianos das sociedades, desde os agrupamentos dos povos tradicionais às agitadas metrópoles. Marcelo Rede (1996, p. 274) destaca que a “cultura material é, por excelência, matriz e mediadora de relações”, o que faz com que artefatos sejam relacionais, portanto, mediadores comunicativos, nos mais diversos âmbitos e níveis.

A coisificação da fotografia é necessária para contrapor a tendência de pensá-la como dispositivo autônomo, apartado de um processo de criação que depende de inúmeros trecos. Sem materialidade não existe fotografia, pois até mesmo a fotografia digital, dita desmaterializada, ainda é dependente de uma série de aparatos materiais. A produção do mais ordinário *selfie* só existe e circula devido a todo o suporte material envolvido, desde o *smartphone* até os infinitos cabos que mantêm a suposta interação sem fio.

Antes de todos os exercícios sofisticados do academicismo analítico – da iconologia à iconografia, passando pela semiótica – que buscam compreender os sentidos da fotografia, a questão fundamental é bastante primária: a fotografia faz sentido porque existe. É a partir dessa gênese material – e não de pensamento, como parece supor certa vertente dominante das teorias da fotografia – que a imagem figurativa pode fazer sentido. E por mais que isso pareça óbvio, as implicações não são tão óbvias assim. Como destaca Miller (2013, p. 111), “o imaterial só pode se expressar pelo material”, dessa forma, toda a mobilização estética e de pensamento envolvendo a fotografia só é possível graças à existência enquanto artefato material.

Marcos Dohman (2013, p. 36) chama a atenção para o fato de que “a produção humana de artefatos estabelece uma relação direta com suas necessidades, sejam materiais ou imateriais, expressando padrões culturais locais e de tempo”. E complementa destacando que “aos objetos são atribuídos valores simbólicos que se relacionam com os contextos nos quais estão inseridos” (DOHMAN, 2013, p. 37). Com base nessas considerações, é possível perceber como a fotografia se apresenta como artefato moderno, criado no auge do pensamento Positivista, que cultuava a razão científica como a salvação da humanidade.

### **Por uma tatologia da fotografia**

Tratar a fotografia como artefato faz com que deixe de ser uma instância etérea, impalpável, para ser considerada produto da ação criadora do corpo. O ato fotográfico, tanto quanto inspiração do pensamento, é gesto. A fotografia é tão visual quanto tátil, e não somente por sua produção, que exige muito mais dos dedos que dos olhos – é possível fotografar de olhos fechados, mas fazê-lo sem qualquer toque é impossível –, mas até mesmo o ato de visualizar uma fotografia exige a cooperação das mãos, seja para segurar um retrato no papel ou a tela do celular.

A possibilidade de fazer pinça com os dedos foi um diferencial evolutivo que possibilitou a produção de artefatos. Mão e cérebro que pensam e executam, juntos. Como observa Henri Focillon (2012, p. 5), “mesmo quem enxerga precisa de mãos para ver, para completar, tateando e apalpando a percepção das aparências”. O autor explicita ainda que a mão não é mero mecanismo: “a mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa” (FOCILLON, 2012, p. 6).



A relação da fotografia com o tato não se dá unicamente por sua produção, a imagem fotográfica é epidérmica, preserva a superfície das aparências. Não por acaso, Barthes (1984) considera retratos como máscaras, remetendo à lógica de algo que encobre, como segunda pele. Se levado ao paroxismo, a discussão sobre a visualidade fotográfica culmina no guilhotinar das pálpebras: os olhos só enxergam devido à proteção da pele, somente quando a cortina epidérmica se abre a luz pode invadir o corpo. E é também a pele que impede que os olhos feneçam desidratados antes o excesso luminoso.

De acordo com Walter Benjamin (2012, p. 181), na citação reiterada, com a fotografia “a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importante, que agora cabiam unicamente ao olho”. Diante de tal afirmação cabe questionamentos: a mão foi mesmo liberada? Cabe, de fato, unicamente ao olho? A fotografia, no período em que Benjamin escreveu essa consideração, estava nos longos passos da industrialização, mas algumas características de manufatura ainda se mantinham no processo fotográfico. E não só pela exigência do clique, mas por todo o ato fotográfico ser gerido por manualidades: a produção da câmera de caixote, a mistura dos químicos, a preparação da chapa e a revelação, processos feitos completamente no escuro, apenas envolvendo a habilidade manual e sem a participação dos olhos, atrás do pano preto dos laboratórios portáteis.

Ao contrário do que afirma Benjamin, a fotografia foi e continua sendo manual. E os automatismos das práticas digitais – *digitus* = dedo – só tenta ocultar o trabalho de todas as mãos anônimas que ainda são responsáveis pelo processo de feitura, de transporte e venda dos aparelhos.

Considerar a fotografia como técnica manual se opõe à imaginação de registro autônomo, cópia da natureza, da imagem não manipulada, isenta, racional, científica e iluminada. Compreender a tutilidade da fotografia é coloca-la no rés-do-chão, tratá-la como artefato produzido por corpos imaginantes que, reféns da própria imaginação, dissimulam as produções para que aparentem ser menos ordinárias, produtos de uma criação extracorpórea, e não de mãos de carne, manipuladoras e perecíveis.

De acordo com Gaston Bachelard (1994, p. 53), “a imagem visual é associada a uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação”. É por esse motivo que as figurações mobilizam, trazem no cerne a ação criadora, da transformação da matéria. Qualquer imagem figurativa, incluindo a fotografia, suscita a crise de Tomé, o discípulo: ver,

apenas, não basta; é preciso tocar na chaga, tatear. A visão suscita a concupiscência do tato, o desejo de pegar, pois se enxergar melhor com os dedos, falanges escrutinando a superfície, fazendo a quiromancia da imagem.

Essa motivação tátil pode ser percebida na visualização do retrato de um ente querido ausente, que ativa o impulso primário de tocar, percorrer a superfície do papel na tentativa de encontrar relevos, o que resulta na frustração, pois a figuração planificada carece de contornos; o que inflama a certeza da ausência e certa resignação diante da incompletude: a pele morta das aparências é tudo o que resta numa fotografia. E a tatilidade da fotografia não se restringe ao desejo de pegar; o que uma fotografia suscita, acomete todo o corpo, até chegar a seus limites: a pele. Se um retrato suscita dor ou alegria, reverbera como impulso nervoso por toda a vastidão da malha de células que nos recobre.

No *Elogio da mão*, Henri Focillon destaca que características atualmente atribuídas aos processos figurativos herdeiros da perspectiva renascentista são características táteis, e não visuais, como se convencionou pensar. “Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem [humano] primeiro os conheceu” (FOCILLON, 2012, p. 11). Esse destaque é importante para compreender que as convenções supostamente visuais da Modernidade não passam de apropriações do sentido considerado menor: o tato – marca de nossa animalidade, que apalpa e sente, do corpo acometido pelas mudanças climáticas – que são atribuídos à visão – sentido de alerta e distância, associado à razão esclarecida, ao pensamento que dissimula ser descorporificado.

São as mãos que fazem da fotografia um artefato relacional, seja passando de mão em mão um retrato impresso no papel ou clicando para compartilhar em qualquer rede da internet, visualizada nas lisas telas *touch screen*. Sem toque, não existe comunicação, em nenhum dos seus sentidos. Retomar o trabalho das mãos como força motriz da ação criadora é fundamental para recobrar o senso de proximidade, da ação comunicante primeira, ligada à transformação da matéria, da corporeidade presente, do humano que se fez por se apossar das substâncias retiradas das entranhas da Terra.

\*\*\*

Após me deter alguns minutos ante a sequência de cinco fotos das mulheres e crianças executadas, passo a observar o restante da exposição com certo torpor silencioso. Os adolescentes da excursão escolar se divertem com os artefatos interativos: telas com

vídeos e fotografias, áudios que podem ser ouvidos em réplicas de telefones antigos, projeções nas paredes com mapas e outros gráficos informativos.

Tento esquecer a sequência das cinco fotografias por um instante. Detenho-me nas telas, observando as fotografias digitais que somem e aparecem. Não é a mesma experiência, os retratos parecem mais fluídos, não causam o mesmo incômodo da fixidez das fotografias impressas.

Os registros das mulheres mortas me obrigam a olhar, fixamente, podendo contemplar cada detalhe. Traz o susto da maldade cotidiana do humano. Os corpos mortos embalsamados pela fotografia, que angustiam pois não é possível qualquer movimento. Apenas eu, corpo ainda vivo, posso me aproxima ou me afastar, mudar o ângulo do olhar para tentar encontrar outros detalhes.

Nas telas, as fotografias parecem fugidias; o tempo de contemplação não é dado pelo *rigor mortis* da fotografia encarnada em uma superfície. Uma imagem logo é substituída por outra, que pode ser ampliada ou diminuída, e são acompanhadas por áudios, que impedem a contemplação em silêncio.

São duas experiências: uma marcada pela inércia da imagem que mobiliza o corpo; outra interativa, de imagens que parecem nunca querer se fixar, e que vagam atrás das telas, trazendo a sensação de serem incapturáveis. Não parece sensato comparar as duas experiências de maneira qualitativa, como melhor ou pior, são distintas: cada uma delas proporciona sensações próprias. Talvez a imagem fotográfica encarnada traga o incômodo da paralisia, o que, nesta sociedade que nega a morte, o descanso e a contemplação, causa repulsa.

Saio do museu com uma certeza: à frente e atrás de cada fotografia há um corpo. Mãos, cabeças, sonhos e medos presos numa carne que se move e produz coisas para tentar, a partir da transformação da matéria, superar a vulnerabilidade da vida.

# A aflição de Mnemosine | 5

## Ou quando muito lembrar é esquecer

Apartamento 702, Edifício Tiradentes, Porto Alegre, 25 de março de 2018.

Ao jogar o lixo, o colega que divide apartamento encontrou fotografias no contêiner. Voltou para casa e perguntou se eu tinha interesse neles: dois retratos 18x24 e dois cadernos de debutantes, um deles de capa aveludada mostarda, o outro encadernado tipo brochura, com a identificação do Petrópole Tênis Clube, ambos de 1981.

Os dois retratos exibem crianças em frente a um boi empalhado, que parece sorrir com parte dos dentes à mostra. Numa das fotografias, uma menina e um menino, estáticos ao lado do boi; no canto superior esquerdo o carimbo da Churrascaria Boi na Brasa. Na outra, as mesmas crianças, um pouco maiores, acompanhadas de um menino que não estava no retrato anterior. O boi continua praticamente o mesmo, com a diferença de ter um sinete no pescoço na primeira fotografia.

Ao observar os retratos de crianças desconhecidas em frente a um boi empalhado, marcando o antes e depois da infância – fase tão efêmera –, vem a estranha sensação da fotografia como técnica de embalsamamento: tanatopraxia que tenta barrar a passagem inevitável do tempo. Por esse motivo, ligada à nossa necessidade enquanto espécie de criar artefatos memoriais.

\*\*\*

No encadernado de capa aveludada, retratos estilo 3x4 das debutantes em frente a um fundo azul celeste. Abaixo da fotografia, o nome das garotas, seguido do nome dos pais. Na brochura, fotografias preto e branco, com poses mais descontraídas, em plano médio, algumas com plantas ao fundo, o que sugere a locação em um parque ou jardim. O mesmo padrão do nome da debutante seguido pelo dos pais se repete.

Em todas as fotografias dos dois álbuns, meninas brancas no auge dos 15 anos, fotografadas para serem expostas à sociedade. Desabrochadas para “ingressarem oficialmente na comunidade social”, como anuncia o texto de apresentação no álbum do Petrópole Tênis Clube.

As páginas finais dos álbuns são dedicadas a anotações, identificadas como Recordações. Estão em branco, o que parece bem sintomático: registros que deveriam se configurar como lembranças, acabaram no lixo, por motivo desconhecido, se pela morte de alguém que cuidava do acervo, ou simplesmente para se livrar do amontoado de papéis acumulados com os anos.

Assim como o álbum comprado na feira dos antiquários, essas fotografias encontradas no lixo seguiram sua trajetória, mas ao contrário do acervo da família, preservado como artefato colecionável, os retratos das crianças e os álbuns de debutantes tiveram como fim o descarte.

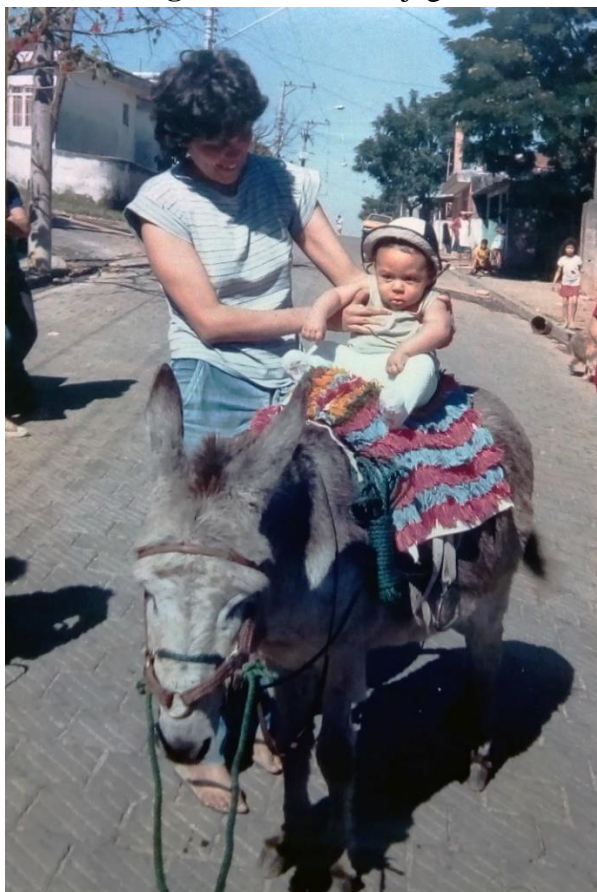
### **O que lembra um retrato?**

Ao observar os retratos, vem a recordação do enunciado de Boris Kossoy (2012, p. 68): “fotografia é memória e com ela se confunde”. Tal afirmação coloca fotografia e memória como sinônimas, existir fotografia é existir memória. Seguindo raciocínio semelhante, Fontcuberta (2012) destaca que a memória, muito mais do que a estética, conduziu o relato dominante da história da fotografia, o que reitera a máxima da fotografia como “espelho com memória”, proferida por Oliver Holmes (2013, p. 90).

No estudo sobre os usos da fotografia entre camponeses na França, na década de 1960, Pierre Bourdieu (2003) identificou que a preservação da memória e a coesão do grupo familiar eram as principais atribuições da fotografia no ambiente doméstico. Mas se fotografia é memória, por que os retratos das crianças em frente ao boi empalhado e das debutantes não suscitam nada além da certeza de que um dia encenaram aquelas poses em frente a uma câmera? Isso basta para ser memória? Que é a memória?

Essas questões me inquietaram a revisitar meu pequeno acervo de fotografias usurpadas do álbum de família. Diante dos retratos dos primeiros anos da infância, posso afirmar: não sei quem sou. Olho especialmente para a fotografia em que minha mãe me segura sobre um jegue (Figura 7). Eu tinha apenas alguns meses, minha mãe estava com o cabelo mais comprido do que usou por todos os anos desde que passei a ter minhas próprias recordações.

**Figura 7:** retrato no jegue



**Fotografia:** autoria desconhecida/acervo do autor

Só posso dizer do meu próprio retrato obviedades. Não sei em que circunstâncias foi produzida a fotografia, e não consigo recordar nada a partir dela. Pelo contrário, tenho mais inquietações que certezas: que rua era essa? Por qual motivo havia um jegue em Guarulhos, cidade em que nasci e da qual nada lembro? Qual o antes e depois do clique? O retrato é só uma peça solta de quebra-cabeça, existe isolada, faltam todas as outras partes para que advenha maior sentido que o de atestado de existência.

O próprio Kossoy (2012, p. 164, grifo do autor) ajuda a criar fissuras na relação entre fotografia e memória quando considera que “apesar de ser a fotografia a própria “memória cristalizada”, sua objetividade reside apenas nas *aparências*”. E complementa: “Ocorre que essas imagens pouco ou nada informam ou emocionam àqueles que nada sabem do contexto histórico particular em que tais documentos se originaram”.

Algumas questões podem ser levantadas a partir disso: a memória pode ser cristalizada? Se as imagens nada informam ou emocionam, elas são memória? Ser memória significaria a totalidade, presença materializada, que se bastaria em si. Essas questões colocam a afirmação de a fotografia ser memória sob suspeita. Parece mais

acertado considerar a relação da fotografia com a memória como atributo, e não como algo intrínseco. Da mesma forma que fotografia não é documento, mas dotada de valor documental, fotografia não é memória, a ela atribuímos um emprego memorial.

A fotografia é artefato e, como tal, se torna auxiliar da memória. Não é memória, mas pode evocá-la. E isso se dá porque, como descreve Dohman (2013, p. 33), “ao proporcionar a conexão com o mundo, os objetos mostram-se como companheiros emocionais e intelectuais que sustentam memórias”. Ulpiano Meneses (1998) contribui para ampliar essa compreensão quando afirma que é necessário levar em conta o contexto performático dos artefatos, assim, “a biografia dos objetos introduz novo problema: a biografia das pessoas nos objetos” (MENESES, 1998, p. 6).

A conceituação apresentada por Jean-Marie Schaeffer (1996) ajuda a compreender a distinção entre a fotografia como artefato da memória da atribuição documental, o que constituiria certa memória coletiva. Ele distingue a foto-recordação – quando o observador se sente de imediato “em casa” ante a imagem – da foto-testemunho – que remete ao que Barthes (1984, p. 110) descreve como uma das “mil representações do ‘qualquer’”. A foto-recordação não é substantiva, portanto, não constitui uma categoria; remete muito mais a uma lógica adjetiva, de atributo dado à fotografia. Assim, a foto-recordação “está de algum modo contida na memória do receptor” (SCHAEFFER, 1996, p. 80), enquanto a foto-testemunho “vem do exterior e liga-se a ele de maneira muito periférica” (SCHAEFFER, 1996, p. 80).

Para minha mãe, o retrato no jégué serviria como disparador do gatilho da memória (TEIXEIRA, 2013; BONI, 2017), seria uma foto-recordação, suscitando a narração oral que faria a fotografia ser lembrança também para mim. Nesse sentido, no reduto doméstico, a fotografia é – era? – utilizada como elemento relacional, intercambiando trocas comunicativas entre as gerações. A recordação não está posta na fotografia, mas é construída a partir das imaginações possíveis, que excedem, e muito, a casca das aparências preservada bidimensionalmente nos retratos.

### **Coisas que não devemos esquecer sobre a memória**

A memória não é estritamente ligada ao passado, pois a rememoração é apenas uma de suas funcionalidades. A memória é regida por um tempo próprio, constituído a partir dos resíduos, dos vestígios, de projeções do futuro que se dão no presente, reunindo as

instâncias da temporalidade. O tempo da memória é o tempo que dura, contínuo, o “intratemporal”, como define Paul Ricoeur (1997): o tempo suspenso, que ata as pontas do passado e do futuro, em um presente no gerúndio, o que aproxima a memória do tempo mítico, em que antes durante e depois não podem ser separados, como convencionou-se com a perspectiva historicista do tempo linear.

Essa noção é importante para compreender que a memória não é uma instância de verdade, que restitui o passado de forma precisa, mas uma potencialidade da imaginação que possibilita ao humano fabular sobre o passado, rememorar, planejar e imaginar o futuro. Segundo Durand (2001, p. 403), mais do que restituir o tempo, a memória o denega: “a memória, como o imaginário, ergue-se contra as faces do tempo e assegura ao ser, contra a dissolução do devir, a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar, de regredir, para além das necessidades do destino”.

Então longe de ser objetiva, a memória é fabular, possibilita ao ser reconstituir a si mesmo. Por isso Joël Candau (2012, p. 18) afirma que “a memória é a identidade em ação”. É por causa da capacidade memorativa que nos constituímos e modelamos como humanos, animal capaz de produzir artefatos, dar a eles simbolismos e elaborar narrativas, em um processo recursivo, pois “a memória, ao mesmo tempo que nos modela, é também por nós modelada” (CANDAU, 2012, p. 16).

A memória, como instância constituinte e modelar da identidade, não se restringe ao nível individual; a estrutura mnésica é, também, social. Como afirma Candau (2012, p. 77), o “trabalho da memória nunca é puramente individual”. Assim, os processos memorativos têm incidência comunicante, estabelecendo a troca de experiências, o intercâmbio remanescente e a elaboração de narrativas, que sustentam estruturas socializantes voltadas para a coletividade, a exemplo dos mitos, da tradição oral, da história e dos mídias. Sem memória não existe comunicação, as elaborações comunicantes, por sua vez, têm influência direta sobre a memória e, portanto, sobre as constituições da sociedade e dos indivíduos.

Memória não é arquivo, os arquivos são produzidos por e para a memória, mas não são sua totalidade. A memória é do corpo, não sua exterioridade. E a memória é corpo e do corpo desde as bases constitutivas: os genes, que carregam informações passadas e as mantêm sempre presentes na gênese embrionária. Corpo-memória ligado à cultura, que o modela e é por ela modelado. Corpo é memória pois é sempre presente como *continnum* da existência. Sem corpo inexistente o ser, e como consequência não há imaginação, tempo, nem memória. É do corpo e para o corpo que se fala quando se trata



de memória. Sem memória não há produção material e simbólica mas, ao mesmo tempo e recursivamente, a memória é afetada pelas criações do humano.

Os artefatos existem porque o corpo não se restringe aos limites da pele. Produções simbólicas, documentos e elaborações imateriais são projeções do corpo, como a sombra. Por isso que é possível atribuir à fotografia empregos memoriais, pois a memória tem vocação transcendente e medial, ou seja, é essencialmente comunicante; seja do indivíduo para si mesmo, ou do si mesmo para o Outro, o que permite falar em memória social (CANDAUI, 2012). Nesse aspecto, artefatos são mediações simbólicas que possibilitam interações conjuntas, estabelecendo pontos de coesão – e também de colisão – que garantem a manutenção da cultura.

A partir dessa capacidade do corpo, são constituídas funções sociais ligadas à memória, a exemplo das que observa Jacques Le Goff (2003): a função identitária, ligada às constituições individuais e sociais; a função narrativa, que mobiliza relatos para garantir o intercâmbio comunicativo e a coesão social; a função de culto, caracterizada pela ritualística, voltada à rememoração litúrgica e comemorativa; a função de dominação, que mobiliza as disputas de poder pelas narrativas e artefatos; e a função imaginativa, pois é graças à memória que podemos criar, inventar e pensar. Na mitologia grega, as Musas são filhas de Mnemosine – entidade que rege a memória – com Zeus. Os dons criativos só existem, portanto, por causa da memória, e não por acaso, além da inspiração, as Musas regiam a lembrança e o esquecimento. Na memória, essas instâncias estão imbrincadas: a motivação criadora – a memória como agente da imaginação –, a rememoração e o esquecimento.

As discussões sobre a memória têm frequentemente relegado o esquecimento. Paul Ricoeur (2007, p. 424) ressalta que “[...] é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido”. Andreas Huyssen (2014, p. 115) comenta que “na cultura contemporânea, obcecada como é pela memória e o trauma, o esquecimento é sistematicamente malvisto”, descrito como falha da memória: “cl clinicamente, como disfunção; socialmente, como distorção; academicamente como uma forma de pecado original; em termos de vivência, como subproduto lamentável do envelhecimento”. O esquecimento não é um defeito ou antagonista da memória, mas um de seus componentes: recordar de tudo seria dos piores castigos. Esquecer, portanto, é necessário para a homeostase da memória.

Lembrança e esquecimento estabelecem uma dialética análoga a do binômio vida e morte: é preciso que algo morra para que a renasça nova vida, e essa vida, por sua vez,

tem como fim a morte. Da mesma forma, é necessário que algo seja esquecido para que algumas lembranças tenham relevo, bem como lembrar tem como consequência o esquecimento de tantas outras coisas. Essa antinomia é o que faz da memória algo dinâmico, ligado à criação, e não estático ou dotado de verdade. O relato da memória é próximo da crônica, hibridiza aspectos ficcionais com rastros dos acontecimentos, por isso para a memória importa muito mais o senso de verossimilhança que de verdade.

### **A ameaça hiperdocumental**

No ensaio *Sobre Fotografia*, Susan Sontag (2004, p. 26) descreve que “a câmera começou a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo de transformação vertiginosa”. Assim a fotografia, devido à capacidade de preservar as aparências, passou a ser usada como artefato para documentar essas transformações, fosse registrando as paisagens urbanas, como o fotógrafo francês Eugène Atget, ou catalogando os tipos humanos comuns da Alemanha nazista, como fez Auguste Sander, ou documentando as mudanças arquitetônicas e urbanas das colônias, a exemplo de Augusto Malta, que fotografou a reurbanização moderna no Rio de Janeiro, ou Guilherme Gaesly, que registrou as transformações da capital paulista.

No reduto doméstico, a fotografia foi utilizada como relicário afetivo, construindo crônicas performatizadas da comunhão familiar, com o registro dos ritos religiosos e civis, como casamentos, batizados, aniversários e até velórios. A primeira era do álbum, como observou Armando Silva (2008), foi marcada pela presença dos velhos em destaque, como figuras de respeito e autoridade. Com as mudanças sociais, a evidência passou a ser dos casais jovens e, posteriormente, os filhos passaram a figurar como centro das atenções e dos retratos.

Como técnica moderna, a fotografia teve usos atrelados aos esfacelamentos provocados pela própria Modernidade. Sempre esteve ligada à ideia de preservar o efêmero e, ao constituir uma segunda realidade figurativa dos acontecimentos, deveria ser preservada, pois de todo o processo, o registro fotográfico é tudo o que resta. Desaparecida essa segunda realidade, “o visível fotográfico ali registrado desmaterializa-se. Extingue-se o documento e a memória”, afirma Kossoy (2012, p. 168). Como discutido, a memória não pode ser extinta porque é uma competência do

corpo. Mas a extinção dos artefatos memoriais tem consequências sociais graves; a posse, preservação e destruição desses artefatos são instâncias de poder e legitimação.

Com o advento das tecnologias digitais, teve início uma série de crises do humano em relação à fotografia, com impactos sobre a supremacia da verdade e a vocação documental, atribuídas aos registros da câmera escura. A fotografia, antes objeto de crença, passou a estar sob suspeita. E dessas rupturas estéticas e conceituais adveio a principal angústia: as fotografias passaram a não ser preservadas, colocando a memória pessoal e social em risco. “Definitivamente, as fotos já não servem tanto para armazenar lembranças, nem são feitas para serem guardadas”, denuncia Fontcuberta (2012, p. 32). Segundo ele, a produção fotográfica rejuvenesceu, passou a não ser produzida por adultos, para os álbuns de família, mas compartilhadas na internet, publicamente ou em grupos fechados, e esses novos registros “não são mais concebidos como ‘documentos’, mas como ‘diversão’” (FONTCUBERTA, 2012, p. 31).

Seremos a geração sem memória, alardeia grande parte da crítica. Os registros fotográficos são descartados, sem qualquer cuidado na preservação, o que amplia os riscos do esquecimento, espectro que assombra a sociedades contemporâneas como a morte. O alarme se fez ainda maior quando as redes sociais na internet, saturadas de arquivos em suas “memórias”, disponibilizaram a função *stories*, que publica registros que somem depois de determinado tempo.

A novidade surgiu com o aplicativo Snapchat, que mostrava fotografias e pequenos vídeos por apenas alguns segundos, sendo apagados sem registro em qualquer arquivo. Essa funcionalidade foi replicada em outras plataformas, a exemplo do Instagram, Facebook e Whatsapp. Para a crítica especializada, incluindo a acadêmica, essa função constitui um acinte à memória e demonstra a desvalorização do passado e o presentismo da sociedade conectada, que não tem qualquer preocupação em preservar arquivos para o futuro.

A função *stories* é um bom exemplo para tirar algumas consequências e questionar: a memória está mesmo em risco? Como observa Huyssen (2014, p. 139), “essa obsessão recente com a memória marca uma necessidade crescente de historicidade num mundo de obsolescência planejada, bem como no presente em eterna expansão da cultura do consumo”. Vivemos uma era de excesso, marcada pela obsolescência da mercadoria, e com a fotografia – que é um produto – não é diferente. O suposto descarte das fotografias em rede contempla duas necessidades: 1) diante da produção excessiva, é impossível preservar todos os registros, então o descarte

controlado é fundamental para a manutenção das próprias redes; 2) nem toda fotografia é registro a ser preservado; ao ser tomada como artefato memorial, a fotografia é regida tanto pela lembrança quanto pelo esquecimento (OLIVEIRA, 2014).

Os próprios aplicativos que disponibilizam a função *stories* mantêm a possibilidade de arquivo, garantindo a preservação do que o usuário queira guardar. Até mesmo o Snapchat, que inicialmente não preservava nenhum registro, criou a opção *memories*, galeria para os usuários preservarem os “*snap*s históricos”. Estamos diante de reconfigurações de usos e de novos fenômenos envolvendo a fotografia – que já é tratada como póstuma –, desconsiderar as rupturas e continuidades insistindo em reflexões canônicas só provocará ainda mais confusão na observação e análise desse artefato tão metamórfico.

Como destacou Pierre Nora (1993), falamos tanto sobre memória porque ela não mais existe enquanto capacidade imaginativa do corpo. Foi suplantada pelos arquivos. As Musas de pedra e ferro soterram Mnemosine, que agoniza. A memória sempre foi algo orgânico para as sociedades tradicionais: os ritos, os mitos, as cantigas, os artefatos, tudo estava permeado por simbolismo, criação e atualização dos sentidos da vida, o que garantia a seguridade da memória. Não era necessário falar sobre memória, pois ela sempre estava, fazia parte da vivência.

Com a Modernidade e seu plano de aniquilamento do “velho”, do “primitivo”, do “mítico”, do “irracional”, do “obsoleto”, a memória se tornou traumática: é preciso lembrar, a todo custo, e não mais daquilo que faz sentido à vida, mas a história oficiosa e documental. A vivência traumática da Modernidade colocou a memória em risco. O louvor à documentação reflete a descrença do corpo, que tem como consequência a inflação de artefatos, que tentam dar conta das necessidades mnemônicas. A memória foi cooptada, não mais como instância ativa do corpo, mas como meio de controle social, tornou-se centro ativo de disputa. E a potência do corpo foi transferida para os artefatos, como mais uma instância de negação do humano. Se os artefatos na Modernidade são memória, cabe questionar: memória de quem?

Ao atrelar a memória ao arquivamento, passou-se a desconsiderar o corpo como instância primeira e última das ações humanas. Valoriza-se os arquivos, pois são considerados perenes, e aqueles que lembram, sujeitos transitórios, são desvalorizados. Isso se tornou ainda mais explícito com a aceleração da obsolescência programada. Se a potência mnemônica é atribuída aos artefatos, não mais aos sujeitos, temos outra reconfiguração dos meios sociais de controle dos corpos com a precibilidade desses

artefatos. O apego aos objetos, a projeção dos afetos nas fotografias, a preservação de pequenas relíquias foram substituídas pela rápida troca e pelo descarte, necessários para que o humano não se aprofunde em si e não enraíze afetos que coloquem em risco o desequilibrado sistema econômico.

Ao estabelecer mudanças irrecuperáveis, o pensamento moderno transformou o esquecimento em temor, não mais uma ação necessária à homeostase da memória. Era preciso juntar os restos e rastros do mundo em transformação, e isso se deu por meio da tecnologia, do acúmulo, da reprodutibilidade. Paradoxalmente, a Modernidade que pisou o arcaico com pés de concreto, é a mesma que deseja preservar em conserva tudo o que está sendo destruído, como corpos mergulhados no formol em laboratórios. A lógica vigente é muito mais próxima do trauma que da rememoração. O trauma é aquilo que não se esquece, que domina todos os sentidos. Vivemos uma experiência traumática da memória, motivada pelo medo paralisante do esquecimento, que só evoca a fobia da morte.

No alvorecer da Era Moderna não houve qualquer preocupação com o velho, considerado obsoleto, primitivo; foi preciso derrubar, soterrar, construir por cima, pois importava o progresso e o futuro. Agora, quando há muito vivemos o cansaço do excesso de Modernidade, é preciso preservar tudo a qualquer custo, manter documentos, atas, artefatos. Não se pode esquecer, pois é preciso preservar o passado, ou seja, a Modernidade. Eis o cinismo da imaginação moderna: não querer ser alvo dos próprios artifícios com que ergueu arranha-céus em cima de cortiços.

A Modernidade, como marca da colonização do imaginário em escala que se pretendia global, foi um projeto de mundo esclarecido, monoteísta e embranquecedor, que aniquilou as pluralidades simbólicas das sociedades além da Europa, e que agora elimina qualquer imaginação de futuro em nome da manutenção dos rudimentos da própria Modernidade. De forma resumida: para se estabelecer, a imaginação moderna vendeu o futuro, o progresso; para se manter destituiu toda a esperança, enfraquecendo as imaginações do futuro em nome de um passado moderno, transformando a memória em trauma.

Como um dos sintomas dessa vivência memorial traumática, temos a exacerbação documental, que encontrou seu ápice com as facilidades da tecnologia digital: tudo precisa ser fotografado, filmado, preservado. Nesse contexto de produção excessiva, a memória está em risco não por causa da precibilidade da fotografia, mas devido à rarefação de apelo narrativo por elas evocadas. Se as fotografias nada contam, para que preservá-las? Só o artefato biográfico, aquele que dá sentido à vida, é que motiva a

imaginação memorial. O produto, da ordem do consumo, desgasta-se em si, surge predestinado a desaparecer.

Nesse contexto, não é o descarte que é perigoso, mas justamente o excesso de arquivamento. Como aconteceu com as fotografias encontradas no lixo, uma hora ou outra acervos podem se tornar imagens errantes. Há, sim, que preservar os arquivos e artefatos, mas é igualmente necessário compreender a memória como vivência ativa do corpo, que constitui nossa característica como espécie e que está envolvida em todos os desdobramentos sociais, da linguagem à identidade, da ciência aos contos de fada. Se o corpo continuar sendo alijado da potência mnésica em nome de arquivos mortos, será mantida a alienação dos corpos, que se mantêm subjugados a quem controla as imagens e, portanto, as instâncias sociais da memória.

### **Paradoxos da arquivística digital**

A facilidade de produção proporcionada pelos artefatos digitais desencadeou no excesso de documentação, fotografam-se as coisas mais banais, gerando infinitos *bytes* de arquivos. A digitalização de todas as instâncias foi propagandeada como a forma mais segura de armazenamento de dados e informações, uma vez que a matéria estaria livre das corrupções do tempo, dos riscos de saque e de outros acidentes possíveis que corromperiam os acervos.

Passados alguns anos da euforia inicial da internet, é possível perceber que a promessa de eternidade dos arquivos digitais não se concretiza. O website *The Million Dollar Homepage* é ilustrativo das questões relacionadas à arquivística digital. Criada em 2005, pelo estudante britânico Alex Tew, a página tem um milhão de *pixels*, arranjados em uma grade de 1000 × 1000. Cada um desses *pixels* foi vendido por um dólar, como espaço permanente para anúncios. A ideia deu tão certo que, ao final, o valor de cada *pixel* estava 40 vezes mais caro. Hoje, ao clicar em alguns anúncios, o redirecionamento acaba em páginas que não existem mais. A ideia de perpétuo não se consolidou e a internet também é acometida pelo esquecimento.

Outra questão relacionada à arquivística digital é a obsolescência dos suportes e dos formatos de arquivo, colocando em risco a recuperação futura dos dados, o que tornará necessário uma arqueologia digital. Os atuais formatos de arquivo, a exemplo do usual .jpg, podem simplesmente deixar de ser fabricados, sendo substituídos por outros mais

“avançados”, tornando-os obsoletos e praticamente inacessíveis, como aconteceu com disquetes, fitas K7 e VHS, e como está em curso com suportes como CD, DVD e Blu-ray.

O arquivamento digital difundiu-se socialmente como o mais seguro, mas além das questões apresentadas, é preciso considerar a insegurança provocada pela tutela dos arquivos por empresas. Se antes o álbum pertencia à família, os arquivos em nuvem ou em outras plataformas online são de posse de instâncias empresariais. No entanto, como a internet é considerada a “terra da gratuidade”, as consequências disso ainda são desconsideradas.

Em janeiro de 2016, o Fotolog, primeira rede de compartilhamento de fotografias, saiu do ar sem aviso prévio. O que para muitos usuários foi um alívio, pois não conseguiam apagar fotografias vexatórias da adolescência por terem esquecido a senha, para outros foi uma surpresa ruim, por perderem sem aviso registros que só estavam salvos na plataforma. Devido às queixas, o Fotolog voltou ao ar, por tempo determinado, para que os usuários pudessem salvar as fotografias. A data anunciada para isso era até 20 de fevereiro de 2016, mas, passado o prazo, o site continuou no ar, até ser extinto em 2019.

Outro exemplo de fechamento de plataforma foi o do Orkut, primeira rede social de âmbito mundial, que encerrou as atividades em 30 de setembro de 2014. Ao contrário do Fotolog, foi feito um anúncio prévio para que os usuários pudessem salvar as fotografias. Mesmo depois de descontinuado, o Orkut manteve acesso para quem desejasse fazer o backup do acervo de fotografias publicadas na rede até 2017.

Esses dois exemplos apresentam algumas implicações. A primeira delas é a falsa segurança das redes e plataformas. A extinção do Fotolog sem aviso deixa claro que se trata de empresas que, quando o serviço não for mais rentável, podem tirar do ar, impossibilitando o acesso aos perfis até então considerados pessoais. Se o Flickr, utilizado para arquivar fotografias devido à grande capacidade de armazenamento gratuito, for tirado do ar, fará desaparecer incontáveis *bytes* de fotografias digitais de usuários de todo o globo. O mesmo acontecerá caso haja um pane mundial no sistema de computadores conectados à internet, os arquivos considerados perpétuos podem desaparecer, sem deixar sequer cinzas.

A tutela empresarial tem como consequência, ainda, a impossibilidade de acessar os acervos, seja por um erro do sistema, a perda da senha ou a morte do usuário. Quando a pessoa responsável pelo álbum de família morria, outro membro poderia se tornar responsável pela preservação ou, na pior das hipóteses, acabaria à venda em um

antiquário, tornando-se objeto de colecionador ou de pesquisa. Mas o que acontece se a pessoa responsável pelo armazenamento digital morrer sem repassar a senha? Como recuperar os arquivos em nuvem?

Por fim, todo esse contexto traz a questão do esquecimento impossível. Muitas vezes os acervos digitais se perdem, seja por corromper o suporte de armazenamento, ou por esquecer a senha da plataforma online. Porém, ainda que o usuário esteja impossibilitado de acessar o acervo, os dados podem ser recuperados ou extraídos e, nos casos das plataformas online, o arquivo estará em posse da empresa, ainda que não seja mais possível acessar a conta de uso.

A problemática do esquecimento impossível dos artefatos digitais tornou-se a questão de pesquisa artística do fotógrafo Leandro Caobelli (2017), que passou a garimpar HDs de computadores quebrados, e mídias digitais como pendrives e CDs achados no lixo, para recuperar arquivos. A proposta foi contemplada com a bolsa para desenvolvimento de projeto do Prêmio Brasil de Fotografia, em 2015. A arqueologia de *hard-drives* possibilitou a recuperação de acervos de pessoas desconhecidas, trazendo uma série de implicações, desde a geografia do lixo tecnológico à questão da autoria e do direito de imagem. As fotografias recuperadas foram utilizadas em exposições e montagens fotográficas, entre elas *Fábulas Contínuas* e *Acesso Permitido*.

Se por um lado há o esquecimento involuntário, provocado pela sobrecarga dos arquivos, há o outro lado: o esquecimento impossível, dos armazenamentos desavisadamente autorizados que fazemos ao criar qualquer conta na internet. Assim, mesmo que o usuário apague os dados, alguém estará com ele. Na maior parte do tempo as imagens continuam ordinárias, perdidas em acervos que nunca serão acessados. A questão é que quando ascendem à visibilidade podem provocar estragos nos corpos que ainda são reais e suscetíveis a angústias e dores, a exemplo dos casos em que jovens – principalmente meninas – se suicidam depois de terem *nudes* vazados na internet. Essas questões paradoxais exigem reconfigurações urgentes das discussões jurídicas sobre o direito à não imagem e ao esquecimento.

\*\*\*

2 de abril de 2018. Ao olhar o celular, o Facebook apresenta uma “lembrança”: a fotografia publicada seis anos antes, durante uma visita ao rio São Francisco. Nesta manhã nublada, o retrato posado, fingindo que dormia em um barco na beira do rio, não suscitou nenhuma recordação especial, mas me fez lembrar que o arquivo “original” foi



perdido por causa de um HD – “memória externa” – que deu defeito. Baixo o arquivo no notebook e salvo em um pendrive.

No final da tarde, vou à Print Color, no Centro de Porto Alegre. A atendente informa que são duas as opções para materializar a fotografia no tamanho 10x15: a impressão na máquina expressa, com entrega na mesma hora, ou a revelação no minilab, com entrega em cerca de uma hora, em dias de menor demanda. Opto pela entrega na hora. Antes que eu consiga pagar os R\$ 2,40 no caixa, a atendente já entrega o envelope com a fotografia. A qualidade não ficou das melhores, o arquivo foi reduzido quando publicado no Facebook. Mas qualquer fotografia é melhor que fotografia nenhuma. E a materialização do arquivo digital se deu em segundos, bem adequado às demandas imediatistas contemporâneas. Agora posso guardá-la junto ao pequeno acervo retirado do álbum da infância.

Antes de ir embora, observo a loja. Os mais variados produtos podem ser estampados com fotografias: ímãs de geladeira, canecas, camisetas, *mousepads*, calendários, quebra-cabeças, relógios, chaveiros, cubos de montar, almofadas e potes de pipoca. Há também inúmeros álbuns e porta-retratos nas prateleiras. A loja oferece ainda filmes fotográficos, serviços de revelação analógica, restauração de fotografias e acessórios para câmeras.

No balcão principal, está exposto o mostruário de álbuns, desde os tradicionais, com capa dura e folhas plásticas para separar e proteger as fotografias, até os fotolivros, impressos em material com acabamento emborrachado. Os temas dos álbuns são variados, com destaque para fotografias infantis e de casais. Pergunto à atendente o preço, ela informa que depende da quantidade de fotografias, o mais barato custa R\$ 640,00, incluindo a sessão de fotos e o álbum.

Saio da loja com algumas certezas temporárias: os álbuns continuam a ser produzidos e são produto bastante procurados. A materialização de qualquer arquivo digital pode ser feita em questão de segundos, para quem queira. Caso queira.

# Quando a fotografia aprendeu inglês | 6

## Ou geografias de lugares imaginários

Rua Marechal Floriano Peixoto, Centro Histórico, 22 de setembro de 2017.

Sol ameno, mesmo que seja meio-dia. Retorno ao antiquário *El valor da história* em busca de cartões-postais, que serão usados como material para a aula ministrada naquela tarde. Por sorte, encontro um lote, embrulhado em plástico filme pelo módico valor de R\$ 10,00.

\*\*\*

Apenas hoje, 28 de julho 2018, inverno em Porto Alegre, pego a pilha de postais para uma observação atenta. São 117, todos coloridos, com fotografias variadas: paisagens de praias, monumentos históricos, igrejas, panorâmicas de cidades e enquadramentos com arranha-céus.

As mensagens nos versos de alguns dos postais são remetidas para Francisco Hemer, que se correspondia com pessoas de diversas cidades do Brasil, Argentina e Uruguai. Como denuncia um dos escritos, ele era colecionista de selos e postais:

*Este postal é para disfarçar o volume dos selos (para que ninguém não os roube), e para lhe mostrar a cruz da nova catedral que está sendo construída aqui em Natal*

Além do espaço para o texto e para os dados de postagem, os cartões trazem no verso uma legenda sobre o lugar fotografado, alguns são numerados, indicando que fazem parte de uma série, e muitos deles trazer a tradução da legenda para o inglês, o que denota a possibilidade de circulação para além das fronteiras nacionais.

Esse fragmento da coleção organizada por Francisco suscita algumas questões, ligadas principalmente à circulação da fotografia, que foi fundamental para a surgimento e consolidação do turismo, prática de consumo bastante desejada pelas classes médias do mundo globalizado.

## *Picture is Money*

Não por acaso, o anúncio público da técnica fotográfica – na época ainda não batizada como fotografia – se deu em Paris: Cidade Luz, berço do Iluminismo. Em troca de uma pensão vitalícia paga pelo governo francês, Daguerre disponibilizou a técnica – aprimorada de Niépce, seu sócio já falecido – para o domínio público, sendo ele próprio responsável por elaborar manuais para ensinar a feitura dos daguerreótipos. Ao final da audiência das Academias de Ciências e Belas Artes, os participantes foram em busca do material para reproduzir as “imagens da natureza” na chapa metálica.

O processo de produção dos daguerreótipos exigia expertise, certo conhecimento ótico e de química, sendo destinado aos espíritos elevados, educados sob a égide culta da educação francesa. Mas logo a técnica se difundiu, inclusive para além das fronteiras da Europa, conquistando de forma gradativa novos adeptos, que aperfeiçoavam a técnica. Como observou Walter Benjamin (2013, p. 224), no ensaio *A pequena história da fotografia*, “as coisas desenvolveram-se tão rapidamente que já por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas havia se transformado em fotógrafos profissionais, a princípio apenas de forma esporádica, mas já pouco depois exclusivamente”. Logo estabeleceu-se um mercado fotográfico, que iniciou como artesanato, passou à manufatura e rapidamente consolidou-se como potência mercantil.

Em poucos anos, a fotografia tornou-se produto de grande apelo popular, ainda que de início não fosse acessível para grande parte da população. Os daguerreótipos, pequenos artigos de luxo burguês, suscitavam desejos de consumo. Figurar na chapa polida era encontrar a dignidade de perpetuar a própria imagem, o que antes da invenção da fotografia era possível apenas aos nobres, ao clero e, posteriormente, aos membros da alta burguesia.

Como produto, a fotografia sempre esteve sujeita às movimentações do mercado, cujo público consumidor prioritário, a burguesia, era afeito às novidades e à rápida mudança dos gostos. Nesse sentido, o daguerreótipo, imagem única fixada na chapa de metal, não era o melhor produto, uma vez que a elaboração demandava custos elevados e uma maior expertise do produtor da imagem.

As possibilidades mercadológicas da fotografia foram expandidas quando a técnica do negativo e positivo, patenteado pelo inglês Fox Talbot, em 1841, tornou-se conhecida. Ao contrário do daguerreótipo, que foi oferecido ao domínio público, os calótipos ou talbótipos, como Talbot batizou a técnica, foram mantidos em sigilo

e alvo de rígida patente. Apenas na década de 1850, com a difusão do processo do colódio úmido, desenvolvido pelo inglês Frederick Scott Archer, em 1848, o princípio do negativo e positivo se popularizou. Apesar do pioneirismo francês, foi a iniciativa dos ingleses que transformou a técnica naquilo que foi a existência mais duradoura do processo fotográfico: a feitura de um negativo que possibilitava a reprodução ilimitada de positivos.

Esse processo foi fundamental para o barateamento e a conseqüente popularização da fotografia, difundindo-se pela Europa e pelas colônias como artefato que despertava curiosidade e interesse, fosse como *cartes de visite*, patenteados pelo francês Eugène Disdéri, em 1854, e posteriormente os cartões-postais, que passaram a apresentar vistas, paisagens e personagens de diversas partes do mundo colonizado.

André Rouillé (2009, p. 90) relata que os cinquenta primeiros anos da fotografia foram palco de uma aceleração generalizada: “a da produção, pelo desenvolvimento extraordinário da indústria; a das comunicações, pela expansão do telégrafo elétrico; e também dos transportes, pelo desenvolvimento da ferrovia”. Com todas essas mudanças sociais, a fotografia tornou-se um sucesso comercial, produto sujeito aos regimes econômicos do mercado.

A potência mercadológica tornou-se ainda maior quando atravessou o Atlântico e consolidou-se com o império industrial idealizado pelo ex-banqueiro estadunidense George Eastman, que fundou, em 1879, a *Eastman Dry Plate Co.*, que posteriormente passou a se chamar *Eastman Kodak Company*, popularizada em todo o mundo como *Kodak*, palavra sem significado, que se transformou em uma das marcas mais conhecidas.

A iniciativa de Eastman era motivada pela grandiloqüência empreendedora, característica dos ímpetos estadunidenses. Lívia Aquino (2016) relata que desde o início o objetivo era transformar a Kodak na maior fábrica de materiais fotográficos do mundo, expandindo a atuação para o mercado global, o que de fato aconteceu. Na descrição do próprio Eastman,

Kodak não é nome nem palavra estrangeira; eu o criei com um único propósito em mente. Como nome de marca, tem as seguintes vantagens: primeiro, é curto. Segundo, não há como pronunciá-lo de forma incorreta. Terceiro, não se assemelha a nada relativo à arte e não pode ser associado à nada artístico, só à Kodak (AQUINO, 2016, p. 54).

Motivado por esses ímpetos, o empresário não só criou um império, como também revolucionou a história da fotografia ao estabelecer um novo tipo de produção:

a amadora, longe dos cânones profissionais e da arte. No decorrer do século XX, “a Kodak institui um mercado para a fotografia popular e amadora com câmeras portáteis de fácil manuseio, em um modelo de negócio com base no consumo de filmes e insumos” (AQUINO, p. 59).

A Kodak possibilitou o surgimento do amador, inventou o automático com o famoso slogan “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”, reconfigurou o mercado fotográfico e as formas de consumo imagético. Nos Estados Unidos, a partir do empreendimento de Eastman, a verve elitista da fotografia foi destituída, e essa passou a figurar em circuitos bem menos nobres comparados aos cânones europeus. Fazendo um trocadilho com o chavão capitalista estadunidense, *picture is money*<sup>16</sup>, e dinheiro é poder.

### **Colonialismos fotográficos**

A fotografia, inventada no auge do Positivismo, embasada no pensamento cientificista, serviu como artefato colonizador, reforçando o olhar eurocêntrico. Como pontua Arlindo Machado (2015, p. 91), “o ato puro e simples de intervenção da câmera já é um ato de colonização implícito”, e isso se dá porque o “recorte efetuado pelo quadro da câmera esteve o tempo todo ideologicamente orientado no sentido de prescrever uma “leitura” europeia/ocidental do material registrado”.

Filipa Lowndes Vicente (2012) identifica que, entre os anos de 1850 e os anos de 1950, a fotografia foi o principal modo de tornar o mundo visível, hegemonia da fotografia que correspondeu à hegemonia colonialista. A partir desses apontamento é possível estabelecer conexões para compreender as relações entre a fotografia e o colonialismo, dando a ver – a partir de uma visão de país colonizado – algumas implicações e contrapontos necessários para compreender a circulação das imagens fotográficas, nas décadas anteriores e agora, no mundo globalizado.

Os usos sociais da fotografia e a imaginação que motivou sua criação são frutos dos valores iluminados e racionalistas, relacionados à perspectiva Renascentista: espacialização da imagem possibilitada pela câmera escura. A fotografia não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: “como produto humano, ela cria

---

<sup>16</sup> De maneira proposital, utilizo *picture* em lugar de *photo*, para manter as múltiplas possibilidades de tradução do substantivo, que tanto pode ser fotografia, retrato, cenário, como um sinônimo indireto para imagem.

também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela”, enfatiza Machado (2015, p. 48).

Como artefato colonizador, a câmera, considerada isenta, serviu para reforçar as teorias racistas em voga nas universidades do Velho Mundo, criando estereótipos dos povos tidos pelos europeus como “não civilizados”, que eram fotografados, mensurados, medidos, seguindo os rigorosos padrões científicos, para “comprovar” que negros, asiáticos e povos tradicionais eram inferiores à raça branca. O colonialismo, como destacou Serge Gruzinski (1994) ao descrever a colonização do México, foi uma guerra de imagens, que tentou aniquilar mitos e ritos em nome de outro mito regente: o progresso, que invadiu os lugares sagrados e profanos, fissurando as estruturas sociais dos povos tradicionais.

Por meio de *cartes de visite* e postais, os colonizadores modularam poses, modos de ver, de se portar e de imaginar. Juan Guardiola (2006, p. 11) descreve que a prática fotográfica é colonial, faz o uso funcional da imagem para instrumentalizar uma visão do mundo, quer dizer, de “seu” mundo. Longe de ser isenta, “a fotografia sempre esteve – e sempre estará – à disposição das ideologias, prestando-se aos mais diferentes usos” (KOSSOY, 2009, p. 106). E entre essas ideologias, está a tentativa de espacialização e ordenamento do quadro fotográfico para atender os padrões geométricos estabelecidos pelo Renascimento.

O conceito de segunda realidade, apresentado por Boris Kossoy (2012), ajuda a compreender a espacialização da fotografia como criação cujas implicações não são nada neutras. Ao explicitar que a fotografia modela uma realidade interior, o autor deixa claro que se trata de um processo de criação, que segue regras específicas para estabelecer um espaço imaginativo composto por uma arquitetura própria: as regras clássicas – portanto eurocêntricas – de composição fotográfica, que estabelecem princípios para a criação da segunda realidade da imagem, baseado em padrões geométricos, ou seja, espaciais, formatados por uma visão de mundo de herança renascentista que configurou a imaginação moderna.

Em contraponto, para entender que essas regras não são inerentes à fotografia, mas constructos, cabe pontuar que o arranjo espacial fotográfico muda de acordo com a imaginação vigente. Christopher Pinney (2017) observou que nas práticas vernaculares indianas, africanas, haitianas e chinesas o espaço da fotografia não é tratado como uma janela, em uma realidade marcada por linha de fuga internalizadas, mas como uma superfície, um terreno, no qual presenças que olham em direção ao observador podem

ser construídas. As regras de composição clássicas são impositivas de determinado olhar cultural que se pretende hegemônico: o colonialismo europeu. Os escapes e desarticulações dessas regras mostram as costuras da convenção e que tais regras são imposições extrínsecas e não inerentes ao fazer fotográfico.

Com a colonização e a ocidentalização, os pés de concreto da Modernidade, a fé racionalista, o progresso e a iluminação da verdade fragmentaram as estruturas imaginárias, e mesmo que não tenham aniquilado, provocou danos que se revertem no mundo tido como globalizado. Sobre isso, Marc Augé (2012, p. 87) destaca que foi um processo recursivo: “o choque infligido pelo Ocidente no imaginário dos outros não deixou de ter consequências sobre seu próprio imaginário”, e complementa que “a colonização e a ocidentalização suscitaram uma espécie de *big-bang* ideológico cujas repercussões estão dispersas, em aparente desordem, no mundo mundializado”.

Augé ressalta, ainda, que o processo globalizante é motivado pela imaginação monoteísta, que, em nome de uma verdade única e absoluta, incide contra qualquer outra forma de imaginação plural, uma vez que “os monoteísmos em geral aspiram à universalização de sua mensagem” (AUGÉ, 2012, p. 88). No globalismo ocidentalista, a vocação missionária e colonizadora não é abandonada, mas em vez de se apresentar como princípios religiosos, como fez o catolicismo com as cruzadas evangelísticas, é dissimulado de forma supostamente laica, mas que tem uma incursão ainda mais potente que as imagens religiosas: as imagens midiáticas.

Os mídias, atualmente regidos pela iluminação das telas, são os vetores de um evangelismo protestante velado, que não deixa de apregoar seus valores imaginários, como o desprezo ao corpo orgânico – que paradoxalmente irrompe na formação de um corpo-imagem –, o culto às aparências, a performance social da eficiência, uma vida de desgastes e extenuações no trabalho visando uma redenção futura.

A aproximação entre os valores do protestantismo e os princípios econômicos da Modernidade foi esboçado pela primeira vez por Max Weber (2004), no clássico ensaio *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. As consequências dessa aproximação, no entanto, foram limitadas a um plano sociologizante, sem compreender os efeitos e as implicações simbólicas. Discute-se hoje temas como consumismo, globalização e sociedade em rede considerando a superfície dos fatores econômicos, todavia desconsiderando-os como ingerências de processos de significação do mundo e, portanto, ignorando as potências imaginativas.

Augé (2012) retoma a aproximação proposta por Weber quando, ao analisar a sociedade de consumo e a mercantilização da vida, afirma que “vemos ainda, no próprio plano ideológico, serem esboçadas solidariedades essenciais entre ideologia religiosa e ideologia consumista, mais particularmente no caso do evangelismo de origem norte-americana” (Augé, 2012, p. 12). A partir dessa consideração, é possível expandir a discussão do consumo e da sociedade midiática como ingerências de uma imaginação protestante, de aspecto mercantil e globalizante, que instauram um processo messiânico, chamado de globalização.

Ao discutir sobre a formatação do espectador moderno, Jonathan Crary (2012) apresenta apontamentos que ajudam a compreender como se dá a catequese midiática, direcionada por três valores fundamentais: iluminação, verdade e performance – princípios protestantes –, mobilizados pelo espectador, que observa o cenário moderno. Observar, para o autor, significa “conformar as próprias ações, obedecer a” (CRARY, 2012, p. 15). E a conformação não é impositiva – como advogaram as primeiras teorias da comunicação de massa – é um processo mais lento e voltado aos anseios profundos dos indivíduos, como observa Crary (2012, p. 19-20): “o observador, como sujeito humano, não é exterior a esse processo, mas imanente a ele”.

A catequese midiática é mais sedutora que impositiva, e uma vez conformado, o espectador não questiona, afinal a Modernidade protestante estabelece verdades. No mundo globalizado e capitalista, “por meio das economias do dinheiro e da fotografia – distintas mas que se interpenetram –, um mundo social é representado e construído exclusivamente como signos” (CRARY, 2012, p. 22).

Nesse contexto, a fotografia é dissimulada como vetor do imaginário, apresentada socialmente como produto ordinário, possuidor de certa mensagem cifrada de ordem racional, que pode ser desmascarada com a decupagem dos elementos que constituem a representação: vejam esse vermelho, significa... Ou olha essa composição, quer dizer... E assim a superfície fotográfica se torna ainda mais superficial, por causa dessa significância ingênua, que aponta para o óbvio como se observasse a face do mistério. A consequência dessa racionalização reducionista é que “o mundo percebido deixa de ser julgado digno de interesse, de tanto que é teatralmente exumado, analisado, expurgado pelos ladrões de túmulo” (VIRILIO, 2015, p. 53).

Como primeiro mídia moderno, a fotografia continua a ser vetor do colonialismo, agora considerado globalização. É uma importante ferramenta pedagógica dos valores capitalistas, como a performance e a eficiência, que coopta o tempo livre e transforma o



ócio em instância de produção de imagens. No transcurso de mais de 180 anos desde a apresentação pública, os usos da fotografia foram reconfigurados e o caráter colonialista e imperialista cedeu lugar ao mercantilismo, quando a vocação comercial passou a ser explorada ao máximo.

A fotografia não é uma prática universal, como o colonialismo nos faz levar a crer. Para ser universal teria que surgir entre povos distintos, de diferentes culturas, como a produção de figurações e a linguagem. A fotografia é universalizada, mas não universal, seu surgimento está relacionado à imaginação tecno-científica-protestante, desenvolvida na Europa ocidental e cristã, que se espalhou pelo mundo graças ao messianismo colonial.

Mas, apesar de não ser universal, a fotografia apresenta uma grande potência universalizante, porque mobiliza fatores internos que são comuns à espécie. O mais forte deles, ao que parece, é o fascínio do bicho humano pelas figurações. Assim tornou-se fácil ensinar a ver e consumir fotografias, uma vez que mobilizou o instinto do grande símio, *homo imago*.

### **Para se comunicar em Babel**

Com a invasão das fronteiras para além da Europa, iniciou-se um processo de destituição das línguas nativas com a sobreposição dos idiomas falados pelos colonizadores. Esse processo de imposição teve como consequência o surgimento de variantes nas colônias, a exemplo do português falado no Brasil, que recebeu influência dos povos nativos, dos espanhóis e das diversas etnias africanas, reconfigurando a língua matriz. Isso se deu em distintas localidades e com os diversos idiomas impostos nas colônias.

Como se não bastasse esse entrelaçamento de idiomas dentro dos territórios invadidos, as fronteiras se tornaram permeáveis, com a facilidade dos meios de transporte ágeis, como a locomotiva, as embarcações marítimas e fluviais a vapor. Viajar se tornou mais rápido e, ao longo das décadas, mais barato, o que possibilitou um trânsito maior entre os países. A consolidação dos aparatos de comunicação a distância, como o telégrafo e o rádio, amplificaram a permeabilidade linguística.

Do século XVII até meados do século XX, o francês era a língua proeminente, tanto para as relações internacionais e diplomáticas, quanto como idioma ensinado para

a comunicação interfronteiras. Os filhos da elite eram letrados em francês e Paris era considerada o grande marco da cultura e do conhecimento.

Esse estatuto começou a ser reconfigurado no início do século XX, no período pós-guerra, quando os Estados Unidos se destacaram no cenário internacional como potência econômica e bélica, exemplo para o mundo globalizado. De maneira gradativa, o inglês superou o francês, até se tornar a língua internacional, que rege os tratados democráticos, os sistemas científicos e a comunicação básica do turista. O mundo tido como globalizado se reconfigurou para adotar o inglês, com avanço ainda mais significativo depois da popularização da internet.

Como observa Gumbrecht (2015, p. 46), o que conferiu o estatuto de *koiné* – dialeto comum – à língua inglesa foi o fato de que quem a estuda consegue atingir rapidamente uma competência básica, que lhe permite participar de formas elementares de comunicação, por conta de uma complexidade relativamente baixa dos níveis morfológicos, sintático e da pronúncia. Ao contrário do francês, com toda verve tradicional e elitista, o inglês, que já tinha uma estrutura mais simplificada, foi instrumentalizado de forma a facilitar a difusão.

Muito se fala do inglês como possibilidade de vencer a Babel da globalização, mas foram as imagens produzidas por aparelhos tecnológicos que tiveram maior importância nas investidas que tentaram unificar as formas de comunicação. Como discutido, a fotografia foi importante vetor para transmitir os valores coloniais, e isso não se perdeu na globalização mercantil, que marca a supremacia mundial dos Estados Unidos como potência econômica e imaginária.

A expansão de uma linguagem fotográfica não se deu de maneira espontânea. Como descreve Crary (2012), foi um processo de educação do espectador para o regime de visualidade moderna, modelada pelos aparelhos óticos. E esse processo pedagógico é contínuo, a Kodak, por exemplo, não só produziu câmeras e acessórios, mobilizou também a imaginação social a respeito da fotografia, por meio de uma pedagogia fotográfica que teve na publicidade e na distribuição de manuais a formação de consumidores ensinados aos valores hoje atrelados diretamente à fotografia, como a memória familiar, a preservação do instante, a obrigatoriedade de registrar os momentos felizes e as férias (AQUINO, 2016).

Na Babel do século XXI, a linguagem fotográfica parece ser a forma mais eficiente de interação. Nas redes da internet, fotografias se espalham sem as barreiras ainda encontradas pelas línguas, retomando uma comunicação primal pela figuração. O

colonialismo fotográfico foi tão bem-sucedido que refugiados curdos e adolescentes em uma escola de Cubatão podem compartilhar *selfies* e trocar *likes* mesmo que não consigam trocar uma palavra nas línguas maternas.

### **Viagens fotográficas**

Ainda nesse contexto de trânsitos e geografias, é importante destacar a formação do turista-fotógrafo, denominação apresentada por Livia Aquino (2016) para definir a estreita relação da experiência turística com a fotografia, que se tornou característica da vivência moderna. De acordo com a autora, “o turista-fotógrafo marca sua presença como aquele que carrega uma câmera e está pronto para registrar a viagem em todos os detalhes, como forma de validá-la” (AQUINO, 2016, p. 22).

A relação entre o início da fotografia e as viagens europeias não é acidental: “a fotografia ‘normativa’ codificou uma prática fotográfica, que por sua vez codificou uma prática de viagem” (PINNEY, 2017, p. 315). O turismo conformou modos de experimentar mediados pela câmera fotográfica, a experiência é centrada em uma ocularidade que procura clichês. O turista busca o reconhecimento dos lugares que viu em fotografias e postais, os pontos de referência que possibilitam que se situe no mundo-imagem globalizado. Na França é preciso ir à Torre Eiffel; na China deve-se conhecer a Grande Muralha; no Rio de Janeiro abrir os braços ante o Cristo Redentor, e, como observa Aquino, essa experiência só é legitimada se for fotografada, afinal de que adianta ir a um ponto turístico e não registrar? Como assevera Sontag (2004, p. 35), “ter uma experiência se torna idêntico a tirar uma foto”.

Ao que parece, para lidar com a instabilidade do trânsito e das mudanças proporcionadas pela viagem, os turistas do mundo globalizado buscam pontos de apoio conhecidos, ou ao menos reconhecíveis: os pontos turísticos, lugares formatados para a experiência turístico-fotográfica. Dessa busca de conforto ante do transitório, tem-se a conformação do que Sontag denomina de mundo-imagem, espaço reconhecível, formatado por e para os registros imagéticos. “No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que vai acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira” (SONTAG, 2004, p. 184, grifos da autora).

O mundo-imagem é o mundo do turismo, do roteiro pré-estabelecido, dos horários, escalas e temperaturas controladas. Marc Augé (2012, p. 40) identifica um

efeito perverso dessas mediações, pois “elas nos ensinam a reconhecer, ou seja, a acreditar conhecer, e não a conhecer ou aprender”. Ao contrário dos *flâneurs* do século XIX, que caminhavam errantes para conhecer a cidade, os turistas do século XXI seguem itinerários e fotografam.

Nessa tentativa de reconhecimento dos cartões-postais, Gumbrecht (2015, p. 44) observa que muitos turistas não sabem reagir na verdadeira presença dos monumentos, “por isso acabam fazendo centenas de fotos digitais muito provavelmente inferiores em qualidade às que viram, em casa, nos respectivos *websites* – e é esta uma das muitas razões que provavelmente nunca voltarão a olhar as fotos que fizeram”.

Ao discorrer sobre a influência dos cartões-postais, Nelson Schapochinik (1998) considera que eles corroboram para uma compreensão reduitiva da paisagem. Quando são reconfiguradas nos postais, “as imagens da cidade proporcionam uma percepção afetiva e estética dos monumentos e paisagens, denotando o processo de interiorização e familiaridade com o local” (SCHAPOCHINIK, 1998, p. 426). Aprofundando esse ponto apresentado pelo autor, mais do que estética, a relação estabelecida é estática, fotográfica, pois a transformação de um espaço em lugar exige a supressão do movimento, da possibilidade de mudança. Para ser um ponto turístico, é necessário que se mantenha, sem alterações que comprometam o reconhecimento e a busca de conforto por parte dos turistas.

Lívia Aquino (2016, p. 97) descreve o turista-fotógrafo como predador, “que tem como objetivo consumir lugares, vivências e vistas, uma prática a ser perseguida, na qual a fotografia torna-se parceira constante”. Nessa relação do turista-fotógrafo, há uma simbiose entre o viajar e a câmera. E, ao que parece, essa relação se intensificou a ponto de munido de aparatos capazes de fotografar, os indivíduos se conformam em turistas, mesmo que não saiam da própria casa. Isso se dá porque, mais do que conhecer, viajar em tempos de turismo é uma forma de consumo, e consumir está relacionado a produzir e descartar.

Como a fotografia é produto, está sujeita à obsolescência, assim os registros, que um dia foram perenes, se tornaram cada vez mais perecíveis e substituíveis. Sontag (2004, p. 195) destaca que a necessidade de fotografar tudo repousa na própria lógica do consumo em si. “Consumir significa esgotar – e, portanto, ter que reabastecer. À medida que produzimos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens; e mais ainda”.

Em tempos de hiperconexão e aparente mobilidade proporcionada pela internet, a vida torna-se turística, e turismo é consumo. A experiência torna-se produto conformado a uma lógica de mercado, regida pela efemeridade e obsolescência, e que só se concretiza se mediada pelos aparatos. A vida só existe se fotografada. Como consequência, o corpo é acometido em sua complexidade e passa a ser formatado para atender aos limites fotográficos.

### **A fotografia como lugar**

Ao discorrer sobre o mundo-imagem, Susan Sontag (2004, p. 95) pontua que “a fotografia acarreta, inevitavelmente, certo favorecimento da realidade. O mundo passa de estar ‘lá fora’ para estar ‘dentro’ das fotos”. Esse jogo dentro e fora permite aprofundar a questão da espacialidade fotográfica e tirar algumas consequências para compreender a fotografia além da superfície.

A espacialização da fotografia é motivada pela topofilia, neologismo apresentado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (1980, p. 107) para descrever os laços afetivos do humano com o meio ambiente material. De maneira simplificada, os indivíduos se relacionam com o ambiente que o cerca, seja uma grande metrópole ou uma floresta tropical, simbolizando os espaços e atribuindo sentidos para as coisas que o circundam. O sentimento topofílico é inerente à condição humana, é a mediação entre a existência concreta e material do espaço e os significados transcendentais elaborados pela imaginação. Como resume Tuan (1980, p. 129), “o termo topofilia associa sentimento com lugar”. Esse conceito é importante para compreender que as significações do espaço são constituintes da condição humana, e não se limita – ainda que dele seja dependente – à materialidade do espaço. A partir dessa compreensão, irrompe uma questão: a fotografia pode ser considerada um lugar?

“A construção do mundo ideal é uma questão de remover os defeitos do mundo real”, explica Tuan, o que pode ser relacionado com a fotografia, essa elaboração de um espaço ideal, perene, onde as projeções do corpo podem habitar fora do tempo, na pausa, longe da degradação e das mudanças que causam instabilidade. O lugar é um espaço ordenado e com significado, um mundo fechado e humanizado. Por humanizado compreenda-se formatado imaginativamente pelos humanos, onde pode se situar, sentir-se em segurança e ordenar o caos. Tuan (1983, p. 125), observa que “a natureza é

demasiado difusa, seus estímulos demasiado poderosos e conflitantes, para serem diretamente acessíveis à mente e sensibilidade humanas”, por isso é necessário limitar, enquadrar e ordenar o espaço com a instituição de lugares. Seria a composição fotográfica, então, uma tentativa de ordenar o espaço e atribuir sentido, transformando-o em um lugar simbólico?

De acordo com Tuan (1983), o lugar é uma pausa no movimento. “Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se um lugar” (TUAN, 1983, p. 83). E acrescenta: “o lugar é uma classe especial de objeto. [...] é um objeto no qual se pode morar” (TUAN, 1983, p. 14). Pausa, reconhecimento íntimo, objeto, são todas características atreladas à fotografia, o que leva a considerar a pertinência de pensar a fotografia como um lugar, mas que tipo de lugar?

Pierre Nora (1993), com a definição de lugar de memória, ajuda a complexificar a questão. O lugar de memória nasce “do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos” (NORA, 1993, p. 13). A memória, apresentada pelo historiador, é a memória moderna, arquivística, que nega as potencialidades do corpo e da rememoração espontânea em nome da produção de artefatos memoriais, que prometem dar maior estabilidade à memória e se contrapor ao esquecimento. Antes de tudo, “os lugares de memória são restos” (NORA, 1993, p. 12), afirmação que torna possível compreender a fotografia como lugar de memória, uma vez que a aparência superficial, por mais ordinária que seja, é tudo o que resta do passado.

Para ser lugar de memória, Nora (1993) aponta que são necessários três quesitos: material, simbólico e funcional. A fotografia atende a esses critérios, pois depende da materialidade – mesmo para os arquivos digitais –, a ela são atribuídos simbolismos diversos e tem a existência marcada por distintos usos sociais. O autor insiste que “só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica” (NORA, 1993, p. 21), aura que, para a fotografia, Walter Benjamin (2012) nominou de valor de culto, Jean-Marie Schaeffer (1996) conceituou como foto-recordação e Boris Kossov (2005) chamou de imagem-relicário.

A fotografia foi uma resposta simbólica à rapidez e à voracidade consumista da Modernidade, sendo configurada como lugar de memória, onde os corpos estáticos podiam habitar uma vida perene, do presente eterno, que vencia a velocidade do imediato. Esse lugar simbólico de busca pela segurança foi colonizado pelas demandas do hiperconsumo e o espaço fotográfico passou a ser acometido pela obsolescência.

A produção fotográfica, como tudo no presente, tornou-se excessiva, e o lugar simbólico das imagens se tornou, também, espaço de insegurança e instabilidade, o que remete ao conceito de não-lugar (AUGÉ, 2005). Enquanto o lugar é um espaço simbolizado, de pausa e intimidade; o não-lugar é marcado pelo trânsito constante, pela pressa e pela exibição. No lugar há descanso; no não-lugar, ansiedade. O não-lugar é o espaço desenraizado, onde as necessidades do corpo são sobrepostas por desejos mercantis da sociedade hipermoderna, deixamos de ser sujeito-corpo-memória para existir como indivíduo-aparência-consumo. “O espaço do viajante seria assim o arquétipo do não-lugar” (AUGÉ, 2005, p. 74). O cotidiano do turista-fotógrafo, o espectador-consumidor, passa a ser vivenciado como uma viagem, sem descanso ou pausa, o que torna o próprio ambiente privado um não-lugar.

Quando o lugar se torna não-lugar, o chão se torna movediço, o tempo presente é dissolvido, a imaginação tenta se agarrar no que é fixo, assim a fotografia é tomada como ancoradouro da experiência e da memória, tentativa desesperada de restaurar o lugar, com sua temporalidade duradoura e de repouso. No entanto, esse ancoradouro simbólico também foi destituído, e a produção fotográfica foi acometida pela ansiedade e angústia do perecível, que culmina em excesso: epíteto da sociedade de hiperconsumo. Se a fotografia por algumas décadas aplacou as angústias do mundo esfacelado pela Modernidade, no presente hipermoderno esse lugar simbólico da imagem foi destituído. Na tentativa de habitar o mundo globalizado, passamos a viver em lugar nenhum.

\*\*\*

Nas férias de 2014, a estudante de design gráfico Zilla van den Born, então com 25 anos, decidiu viajar para o sudeste asiático, sozinha. Ela se despediu da família no aeroporto e partiu para a aventura que durou 42 dias. Durante esse período, amigos e familiares puderam acompanhar os mergulhos em praias paradisíacas, a visita a ruínas e a templos budistas, retratos em restaurantes típicos e registros com moradores locais, tudo pelas postagens no *Facebook*. Para matar a saudade, Zilla manteve contato com os pais e alguns amigos via *Skype*, onde mostrava cenários dos locais que visitava.

Não passaria de uma viagem como qualquer outra, se Zilla não tivesse passado as seis semanas de férias trancada no apartamento, em Amsterdã, fazendo montagens no *Photoshop* com seus retratos e fotografias de paisagens asiáticas disponíveis na internet (Figura 7). Quando precisava fazer alguma tomada externa, ela se disfarçava para não ser reconhecida no trajeto.

**Figura 8:** Exemplo das montagens feitas por Zilla



**Disponível em:** <https://www.hypeness.com.br/wp-content/uploads/2014/09/viagem-fake.jpg>  
**Acesso em:** 31 ago. 2018

A viagem fotográfica foi um projeto para o curso de design e teve grande repercussão, pois expôs de maneira irônica como os registros contemporâneos são encenações ficcionais para exposição pública – mesmo aquelas que são encenadas *in loco*.

Quando expôs a farsa, Zilla disponibilizou vídeos<sup>17</sup> de como, com a ajuda de amigos cúmplices, realizou as montagens e arquitetou os cenários de fundo para as chamadas via *Skype*.

Depois dessa viagem fotográfica, a designer passou a trabalhar com manipulação e retoque de fotografias de moda. No perfil profissional do Instagram<sup>18</sup>, ela descreve que gosta de capturar fotografias de lugares perfeitos e que é fascinada por realidades falsas. Seriam essas realidades falsas e os lugares perfeitos sinônimos de fotografia?

Zilla expôs o avesso da fotografia e explicitou nossa profissão de fé no realismo. Os lugares fotográficos, com sua geografia imaginária, podem ser habitados a partir de softwares, atualizando clichês em paisagens de postais, criando um verdadeiro álbum de férias falsas. Se viajar é importante por causa das fotografias, para que sair de casa?

---

<sup>17</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/zvdborn>. Acesso em: 31 ago. 2018.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/insta.byzilla/>. Acesso em: 31 ago. 2018.



# Máquinas fotográficas não sonham | 7

## Ou projeções humanas da tecnologia

Apartamento 702, Edifício Tiradentes, Porto Alegre, 10 de setembro de 2018.

Passa das 10h, o dia está nublado e, apesar de ser final de inverno, a sensação de abafamento faz o dia quente.

Dois homens trabalham em frente à Clínica Veterinária Águia, que funciona 24h na esquina da avenida Protásio Alves com a rua São Manoel. Um deles, aparentando ter cerca de 35 anos, sobe a escada encostada ao poste de metal, enquanto o outro, rapaz de pouco mais de 20 anos, entrega as ferramentas.

Eles instalam câmeras de vigilância. Coincidência ou não, isso aconteceu uma semana depois do tiroteio que culminou na morte de um homem na rua.

Os dois funcionários, vestidos com o uniforme da loja Melhor do Sul, passam a manhã trabalhando. Sobem e descem a escada, puxam rolos de fio, parafusam os equipamentos no poste.

Enquanto assisto à cena da janela do quarto, no 7º andar, o homem mais velho para e enxuga o suor do rosto. Devido à hora, próximo do meio-dia, suponho que o sonho dele seja almoço farto e alguns minutos de descanso antes de começar o segundo turno, à tarde. Mas isso não passa de imaginação.

Mesmo depois que saio da janela, a imagem dos homens trabalhando continua em minha cabeça. O vaivém, o manejo das ferramentas, o suor, parecem dizer algo que não compreendo a princípio.

### **O que não é humano?**

Só depois de alguns minutos os fios do pensamento se conectam, ao lembrar da afirmação de François Soulages (2010, p. 46) quando, comentando os princípios fotográficos de Cartier-Bresson, ressalta que “há um homem [humano] e não uma máquina atrás de cada foto”. Essa máxima parece óbvia, mas ao observar as discussões

contemporâneas acerca da fotografia e da técnica, é possível perceber que o óbvio nem sempre é levado em conta, e que as fabulações da crítica podem mais atrapalhar do que ajudar a compreender os fenômenos.

O debate sobre fotografia não humana, apresentado pela pesquisadora e artista visual Joanna Zylinska, exemplifica essa afirmação. Ela parte de uma visão filosófica, alinhada às discussões do fim do antropoceno, do pós-humanismo e às questões sobre pós-fotografia, para defender os agenciamentos não humanos ligados à produção fotográfica. E isso não se limita aos registros automáticos de câmeras de segurança, *scanners* e satélites, mas, como destaca a autora, toda fotografia é, até certo ponto, não humana (ZYLINSKA, 2015).

Zylinska defende que a fotografia está cada vez mais descolada da interferência e da visão humana. Existe um outro “ser” responsável pela captação, uma máquina que enxerga o que o olho humano não consegue (ZYLINSKA, 2017). Esse argumento reitera a supremacia da visão nas discussões sobre fotografia, embasamento que, como discutido a partir da tatologia, é insuficiente para limitar a experiência fotográfica.

Para intensificar a ironia, Zylinska (2017) busca a potência criativa da fotografia não humana, enfatizando como as imagens criadas de maneira automática podem ser utilizadas para produzir arte. Partindo dessa concepção, em vez de produtos da criatividade humana, fotografias são entidades autocriáveis que se colocam à disposição do humano como matéria-prima.

Nesse pensamento, há uma profunda incompreensão da técnica fotográfica. Os fins são tomados como os meios e, mais uma vez, o fantasma da abiogênese fotográfica se materializa, ressuscitando a velha ideia da gênese automática, que parecia superada nas discussões da teoria da fotografia, mas que reencarna no ambiente informático, com toda a potência de negação do corpo.

Soulages (2010) rebate essa concepção ao afirmar que há sempre um sujeito que fotografa, mesmo que a foto seja feita automaticamente e até de maneira aleatória. E reforça: “um sujeito sempre preside a tomada da foto, podendo essa presidência ser muito anterior à tomada” (SOULAGES, 2010, p. 126).

A partir dessas considerações, é possível perguntar o que, afinal de contas, é o humano? Como essa é uma questão retórica, talvez seja mais apropriado questionar o que não é humano? O que leva a acreditar que os produtos de uma câmera fotográfica ou de gravação de vídeo passam a ser considerados não humanos, se por trás de todo o processo existiram mãos, portanto, corpos?

## **Autômato não é autônomo**

No ensaio *A filosofia da caixa preta*, Vilém Flusser (2009) defende que o jogo estabelecido pelo aparelho fotográfico demanda agentes humanos, que ele define como “funcionários”; no entanto, essa agência deixa de ser efetiva em caso de automação total dos aparelhos. Se o aparato for automático, como no caso das câmeras de vigilância, não há um humano por trás da imagem, argumento que embasa Zylynska nas considerações sobre a fotografia não humana.

Flusser (2009, p. 69) conclui que “como os aparelhos não mais obedecem ao controle humano, a ninguém pertence”, e complementa: “Tudo se passa *automaticamente*, e não serve a nenhum interesse humano” (FLUSSER, 2009, p. 70, grifo do autor). Assim, os humanos ficam refém dos aparelhos, que ganham existência própria, destinada a subjugar os corpos e controlar a imaginação.

O antídoto para isso, segundo o próprio Flusser (2009), é jogar contra o aparelho, resistir diante da automação. Aos críticos, cabe apontar a cretinice infra-humana dos aparelhos, “mostrar que se trata de vassouras invocadas por aprendiz de feiticeiro, que traz, automaticamente, água até afogar a humanidade” (FLUSSER, 2009, p. 69). Quando posta em prática, a sugestão de Flusser resulta na crítica que grita a todo tempo “estamos sendo enganados”. Desloca o jogo alienante do aparelho para o jogo alienante da crítica, que anuncia o óbvio como novidade.

Gilbert Simondon (2007) destaca que a máquina é o artefato externo no qual está aprisionado o humano, desconhecido, materializado, vulto servil, mas que permanece, no entanto, sendo o humano. O que reside nas máquinas é a realidade humana, o gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam. Se os aparelhos automáticos subjagam os corpos, é porque são reflexos do humano. Como observa Virilio (2015, p. 53), o humano “deslumbrado consigo mesmo fabrica seu duplo, seu espectro inteligente, e confia o entesouramento de seu saber a um reflexo”. É nesse processo que as atribuições da vontade humana são transferidas para o aparelho. Assim, a humanização das máquinas pelo humano diz mais sobre o humano do que sobre as máquinas.

Em vez de denunciar a característica infra-humana dos aparelhos, parece mais apropriado compreendê-los como estruturas ultra-humanas, produzidos a imagem e semelhança do criador, o que pode ser percebido na potência de erro instalada em todos os aparelhos. As máquinas falham, e isso acontece porque seu criador é inexo.

Na *Breve história do erro fotográfico*, o historiador e crítico da fotografia Clément Chéroux (2009) apresenta um inventário dos desacertos possíveis ligados ao fazer fotográfico, e identifica três causas principais: falha técnica, má manipulação e acidentes durante as tomadas. Segundo Chéroux (2009), o erro constitui uma extraordinária ferramenta de conhecimento que desnuda os princípios fundamentais da fotografia. Ele não explicita, mas o primeiro desses princípios é que a fotografia é um produto do humano, portanto, falível.

Não evidenciar essa obviedade é uma forma de dissimular que o automático é autônomo; o que, sabemos, é uma fantasia. O automático é só manifestação do humano, que programa aparatos para que funcionem de maneira aparentemente autônoma. Como assevera Lewis Mumford (1992), a máquina é tratada como se fosse uma coisa final e como se fosse algo mais do que uma projeção de um aspecto particular da personalidade humana. Mas o grande mistério da caixa preta é que dentro dela há vazio e sombra, o que acaba por ser projeção do seu criador.

Na proposta de filosofia da fotografia, Flusser (2009), como bom filósofo motivado por uma fantasiosa autonomia do pensamento, nega o sujeito produtor, o que o leva à seguinte consideração: “o aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante” (FLUSSER, 2009, p. 42). Aparelho, produtor do aparelho, que é produto do aparelho. Posto assim, como uma programação autoexecutável, a reprodutibilidade até parece reprodução. Os aparelhos, tal como os sistemas, aparecem como estruturas autônomas.

Mais uma vez, há a confusão entre o autômato e o autônomo. No glossário para a futura filosofia da fotografia, Flusser (2009, p. 77) reitera essa confusão ao definir autômato como “aparelho que obedece ao programa que se desenvolve ao acaso”. No ensaio *O universo das imagens técnicas*, ele reforça esse argumento quando diz que “automação significa processo de acidentes programados do qual a intenção humana foi eliminada (FLUSSER, 2008, p. 33). Não, não é ao acaso, o programa se desenvolve a partir de manifestações conscientes e inconscientes do humano. E a intenção humana não é eliminada da máquina, ao contrário, ela é fixada, para ser repetida e repetida.

Para encontrar novos pontos de reflexão, é necessário inverter o espelho: em vez de questionar a técnica para conhecer o humano, aproximar-se das vísceras do humano para compreender a técnica, o que está posto em Marcel Mauss (2003), quando descreve que os instrumentos e meios técnicos são desdobramentos das técnicas do próprio

corpo. A fotografia é, portanto, uma forma de controle artificial da potencialidade do humano, modo de preservar as aparências do mundo projetadas no fundo da retina e armazenadas na memória.

### **Animismos da técnica**

Do mesmo modo que uma criança pequena não consegue identificar a própria sombra como projeção de si, o humano vê os aparatos que cria como externos e autônomos, e não como produtos e projeções da própria imaginação. Como consequência dessa esquizofrenia técnica, decorrem considerações como a de Zylinska, que enxerga a fotografia, produto humano por excelência, como algo não humano. Ou afirmações como a de Flusser (2009, p. 56), quando considera que “a fotografia está sendo manipulada como em ritual de magia. No fundo, não somos nós que manipulamos, é ela que nos manipula”.

A fotografia, inanimada, considerada imagem técnica, produto de conceitos racionais, é tomada como artefato de magia, capaz de dominar o humano e assombrá-lo. A matéria se anima e o aparato ganha existência supostamente autônoma, mas que não passa de gesto automático, ou seja, de repetir sempre a mesma ação. De acordo com Simondon (2007), essa consciência é decorrente do tecnicismo, que é a idolatria do humano a si mesmo. A máquina é convertida pela imaginação em robô, um duplo do humano desprovido de interioridade.

O humano é um ser relacional. Como mamífero, busca ligar-se a qualquer coisa que lhe dê conforto e segurança, seja o colo da mãe, a fotografia da pessoa amada, o rosto identificado numa tomada, um animal de estimação, ou uma máquina. Em todas essas relações projetivas, busca a si mesmo naquilo que é externo, e nos artefatos ou no Outro tenta encontrar o que falta em si, num processo de projeção-compensação.

O animismo, comum às sociedades tradicionais, considerado superado nas sociedades ditas pós-modernas, reencarna nos artefatos técnicos e nos aparatos digitais. Basta observar a relação dos indivíduos com os produtos imaginativos para perceber como esses duplos ainda são dotados de características humanizadas que lhe confere certa autonomia mágica. Uma fotografia não é vista como produção imaginária, mas como substituto do referente, pulsão metonímica baseada na crença realista devotada às imagens produzidas utilizando máquinas.

Outro exemplo que ilustra a relação esquizofrênica do humano com seus duplos é o fetichismo da internet, além de um lugar imaginário – “na Internet – é também uma entidade personificada – “amo a Internet”. As imagens de autoria desconhecida projetadas pelos múltiplos aparatos são consideradas como frutos de gênese automática dos próprios aparelhos, que alimentam as redes. Fotografias não humanas, como diria Zylinska. Assim, em vez de considerar o corpo que produz a imagem, a capacidade criativa e produtora é transferida para o artefato.

Munford (2010) considera que o enterramento do corpo diz mais sobre a natureza do humano do que a ferramenta com que se cavou a sepultura. O humano só fabrica porque simboliza. Claro que nas dinâmicas culturais os processos simbólicos se confundem com as ações técnicas, estabelecendo uma relação de dupla-troca. Mas antes de tudo está o corpo. O imaterial reside no material – *in* material. Sem corpo, não há criação, de nenhum tipo, portanto, não há imagem. Em algum momento, seja na programação, feitura ou difusão dos conteúdos digitais, há mão, portanto, corpo.

O sonho de todo corpo não é ser máquina, como defendem os tecnoutópicos, mas o de toda máquina, se pudessem sonhar, seria atingir o estatuto de corpo: ter existência autônoma e se autoreproduzir. Não entende o humano que o desejo de imortalidade não se concretiza na vida eterna, mas na efemeridade capaz de gerar outras vidas, continuamente. Falta às máquinas a parte mole que constitui o humano: carnes e vísceras. São como esqueletos, apenas sustentações sólidas, sem carne, incapaz de sentir e simbolizar. Nesse aspecto, a máquina é uma infraestrutura desencarnada, não pode conter qualquer aspecto de vida, compreendida como aquilo que tem movimento interior provocado pelos instintos ou anseios presentes na carne.

A máquina é pura exterioridade, ainda que tenha uma parte de dentro, ela não é maleável, são engrenagens que existem para fazer funcionar o programa, que, como define Munford (2010), é apenas o gesto humano fixado. Em tempos de louvor à inteligência artificial, o corpo é relegado à subserviência da razão, assim o humano é reduzido à máquina, sua criação, e a criatividade se torna uma mera instância técnica. Em vez de expandir, como louvam os missionários da cibercultura, a inteligência maquínica e programática diminui as potências do humano para se enquadrar na limitação dos computadores, tão pobres e binários, aptos a calcular e armazenar infinitos signos, mas incapaz de simbolizar.

A utopia das tecnologias digitais busca a supressão da matéria e a superação do corpo. Isso só tem reverberação por todas as instâncias, da ciência à mídia, negarem

o corpo, mas a matéria é incontornável, sem ela inexistente criação e criatura. A matéria e o corpo vêm antes de tudo, se forem suprimidos, todo o resto desaparece. Então não há qualquer possibilidade de fotografia não humana. Os agentes não humanos considerados por Zylinska (2017) para sustentar sua teoria não passam da matéria manipulada pelo humano.

O que deve ser questionado é quais corpos e quais humanidades estão sendo negadas para ocultar a infraestrutura ordinária da tecnologia digital. A crítica acadêmica ao fim do antropoceno nega a humanidade daqueles que, nas bases da sociedade, fazem funcionar máquinas, sistemas, engrenagens. Atrás das fotografias ditas não humanas existe uma série de corpos negados que produzem os aparatos, que apertam parafusos, que instalam câmeras de segurança, que preparam os estoques das lojas, que dirigem carros de transporte. A crítica à não humanidade das máquinas é um desprezo por todos aqueles invisibilizados pela cegueira das telas e desfocados pela miopia da crítica elitista, que ignora a existência de todos os funcionários que, movidos por sonhos e anseios desconhecidos, são desconsiderados e têm sua humanidade ignorada.

### **Do pó ao pós: humano**

Um desdobramento contemporâneo do animismo da técnica é o medo que o humano seja superado por máquinas e aparatos digitais, receio que motivou muitas histórias de ficção científica. Com o desenvolvimento da tecnociência, nas últimas décadas do século XX, os aparatos digitais se popularizaram, as máquinas e artefatos que povoavam a imaginação, causando espanto nas telas de cinema, passaram a fazer parte do cotidiano. O que antes era recurso ficcional, tornou-se centro de discussões teóricas e, neste alvorecer do século XXI, o conceito de humanidade se vê em crise diante da inteligência artificial, dos recursos informáticos e das possibilidades de transformação do corpo pela bioengenharia, o que leva muitos debatedores a considerar que estamos em um momento pós-humanos, uma vez que as estruturas clássicas estão sendo reformuladas de maneira radical. Será?

Segundo Donna Haraway (2009, p. 42), uma das precursoras do movimento pós-humanista, “nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes”, consideração que mais uma vez se embasa no animismo da técnica para humanizar a máquina e maquinizar o humano. “No final do século XX,

neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues”, defende Haraway (2009, p. 37). Com isso, superamos o humano, somos pós-humanos. Deixamos de ser apenas corpo para fazer parte do universo fantástico da máquina.

Santaella (2007) destaca que a condição pós-humana diz respeito à natureza da virtualidade, genética, vida inorgânica, ciborgues, inteligência distribuída, incorporando biologia, engenharia e sistemas de informação. Essas transformações radicais das vivências humanas são decorrentes dos avanços da tecnociência e, segundo seus defensores, não é mais possível considerar o humano em estado puro, avançamos algumas casas, superando o corpo perecível para dar lugar ao novo humano, cujo corpo é aperfeiçoado por meio da ciência e dos aparatos informáticos.

David Le Breton (2003) destaca que essa lógica tida como pós-humana remete ao imaginário ocidental de que o corpo não é apropriado e que convém endireitá-lo. Isso nada mais é do que uma das muitas manifestações do nosso medo da morte, ou como descrito nas Escrituras: sabemos que somos pó. A consciência da finitude inscrita na perecibilidade da carne faz com que busquemos a salvação. E se no nosso tempo a tecnologia é a manifestação da divindade, nada mais lógico que tecnicizar o corpo para salvá-lo da corrupção.

O pós-humano é uma das muitas manifestações da aversão ao corpo, encabeçada pela filosofia, pela ciência e pela religião. A única forma de salvar-se é transformando-se em máquina, ou digitalizando-se como imagem para habitar o interior da máquina. Essa reação digitalizadora, que elimina o corpo biológico transformando em *bits* informáticos é parte do projeto de afastamento do humano do ambiente natural. A imaginação de transcendência da carne é só uma interface com a rebelião do humano contra o animal, ou seja, o corpo corruptível.

Parte considerável dos estudos contemporâneos sobre tecnologia tem discutido o “como”, levando em conta modos de fazer-usar e suas implicações. Alardeiam como os artefatos tecnológicos reconfiguram o humano, em uma radicalidade jamais vista, dizem. As discussões giram em torno de genes, moléculas, mapeamento de DNA, *nanochips* biotecnológicos capazes de aperfeiçoar o corpo. O muito grande, ou seja, o Universo e o domínio do espaço, foi trocado pelo micro: as ínfimas partes do interior do corpo. O destino já não é traçado pelos astros, mas pelas partículas elementares. Como consequência, o médio, o palpável e o orgânico são desconsiderados, a existência



complexa do corpo é minimizada. A manifestação micro da tecnociência se configura como mais uma instância de negação do corpo.

Em meio a tanta ficcionalização pós-humana, parece útil transferir as bases do “como” para o “por que”, para que se possa compreender a tecnologia e nossa motivação criadora como resposta à consciência da morte, tentativa de superar a perecibilidade da carne por meio da transformação da matéria. E esse processo é, primordialmente, simbólico e recursivo. Ao mesmo tempo em que o humano produz a técnica, é por ela modelado. Mas é importante jamais esquecer que nesse processo o humano vem antes e, sem ele, não existe depois.

Ao contrário do que alardeia Santaella (2007, p. 128), de que a revolução tecnológica que estamos atravessando é “socialmente mais profunda do que foi a invenção do alfabeto, do que foi também a revolução provocada pela invenção de Gutemberg”, é preciso compreender que o uso da pedra polida pelos hominídeos é tão radical e transformador quanto a utilização de um *smartphone* por uma criança contemporânea. Sendo este último evento decorrente do primeiro, vivemos uma série de sucessões que nos transformaram desde que a espécie rompeu com a natureza, ainda que dependamos dela.

As ações contemporâneas são consideradas radicais por um centralismo da imaginação moderna, que, ofuscada diante dos duplos que criou, é incapaz de compreender as ações primeiras. E isso se dá para que aparente ser novidade aquilo que nos constitui. A negação do corpo faz com que pareçamos muito distantes dos animais escos australopitecos que nos antecederam. Distanciamento que se dá, apenas, na imaginação; em termos práticos, eles estão dentro de nós, na sobrevida de nossas células, mesmo que acopladas a próteses e *chips*. Antes de todos os epítetos, primatas: ainda animais.

Frente às imposições da burra inteligência artificial, é fundamental pensar na inteligência natural. E para não entrar em todas as implicações contraditórias do termo natural – visto que jamais alcançamos a natureza do humano –, entenda-se por natural aquilo que morre. A inteligência do que sabe que vai morrer é, por instinto, superior à mais sofisticada das máquinas. Neste tempo, os corpos se fazem burros e limitados para que as máquinas pareçam inteligentes.

Complexificando a discussão acerca das transformações do corpo pela tecnociência, Paula Sibilia (2015) apresenta uma conceituação que parece mais pertinente que o pós-humano: ela discute a noção de pós-orgânico, pois considera que as

transformações do corpo têm por objetivo superar a perecibilidade da carne, num projeto fáustico de aperfeiçoamento da matéria que busca vencer a mortalidade. Assim, em vez de superar o que chamamos humanos, faz apenas com que ele se exacerbe.

O conceito de humano surge em oposição ao animal. E, em sentido *lato*, ao conceito de natureza. Dessa forma, o humano se afirma como o que é artificial por natureza. No entanto, essa diferenciação traz em si incoerência de difícil dissolução: o que é visto de bom no humano nasce por essa oposição ao animal, assim todos os ímpetos negativos são atrelados à animalidade presente no ser. E o que é considerado bom e "evoluído" é dado como referência ao humano. Portanto, cometer qualquer atrocidade é uma animalidade. E agir sem empatia é desumanizar-se.

A desumanização, contudo, não é a perda da humanidade, mas a crise de um conceito simplista, que não dá conta das ambivalências e ambiguidades do que se define como humano. O desumano contém ontologicamente o humano, está em seus limites. Se o humano mata consciente de sua ação, não é essa ação cruel uma animalidade, ou monstruosidade, mas prova da humanidade.

O humano, como conceituador de si próprio, não pode superar o conceito que o define. Nunca seremos pós-humanos. Se o humano produz máquinas, estas são, por consequência, produtos da humanidade e não podem tornar seu produtor menos humano, senão o contrário: ao produzir máquinas, o humano humaniza-se ainda mais, pois torna-se distinto do animal e da natureza, cuja distinção o torna humano.

Fruto da simbolização, o humano produz a técnica, a linguagem e a cultura, cujas motivações advêm da consciência da morte. Toda a organização do humano se coloca como inquietação racional e irracional contra a mortalidade. Ao munir-se da técnica, busca a vida eterna. Diante de tais constatações cabe a conclusão: nunca fomos tão humanos, hiper-humanos. Se algum dia as máquinas se rebelarem contra nós, não passará de suicídio premeditado.

E a fotografia só pode ser humana: é a manipulação artificial da luz e da sombra para reproduzir as aparências do mundo. A interferência maquínica, mesmo que automática, não faz a fotografia não humana, pelo contrário, atesta a humanidade do criador das fotografias, mesmo que ele não esteja de corpo presente. Só existe fotografia porque existe humano, isso deveria ser óbvio, mas neste momento de extrema negação do corpo e da miopia do humano diante dos seus artefatos e de si mesmo, tem sido mais fácil coar o mosquito e engolir o camelo.

\*\*\*

Final da tarde, sopra o vento frio de fim de inverno. Depois do dia inteiro de trabalho, os homens finalizaram a instalação das câmeras. São três, fixadas no poste de metal de maneira estratégica: uma está direcionada para a porta da clínica; as outras duas, uma para cada lado, estão direcionadas para a rua. O trio de câmeras possibilita uma “visão” geral do entorno, o que garante uma segurança eficaz, ainda que devam existir pontos-cegos.

Os fios estão embutidos no cano de metal, as câmeras passarão despercebidas. São pequenas, discretas, se confundem com o refletor também instalado no poste, e as pessoas também não andam prestando muita atenção na rua. Funcionarão automáticas, até que alguma delas apresente defeito e os técnicos voltem para fazer reparos.

# O reencontro de Eco e Narciso na internet | 8

Ou tentativas de habitar o além-tela

Quarto no apartamento 702, Edifício Tiradentes, Porto Alegre, 23 de janeiro de 2019.

Às 19h53, recebi no Whatsapp a seguinte mensagem:

**Figura 9:** Print screen do Whatsapp



**Tirado em:** 20 fev. 2019

Minha mãe, responsável por solicitar a fotografia, continua em Tobias Barreto, cidade em que me criei, enquanto estou a mais de 3.200 km de distância, segundo um site da internet, suando no calor de Porto Alegre.

A pouca exposição de meu rosto nas redes sociais fez com que ela solicitasse uma fotografia, para aplacar a ausência por meio de um retrato. Para minha mãe deve ser estranho ter um filho que estuda fotografia e não estampa a própria cara no Instagram e no Facebook. Por isso o apelo: aprenda a tirar *selfie*, o que é quase uma

atualização dos antigos conselhos para cumprimentar as visitas. Aprenda a socializar na internet, são as entrelinhas.

Fui rebelde, em vez do *selfie* encaminhei a fotografia que uma amiga fez dias antes, durante o lanche da tarde. Além de matar a saudade, veria que estava me alimentando e, como boa mãe nordestina, ficaria feliz por isso.

## **O presente sem presença**

Com o desenvolvimento e difusão das tecnologias digitais, entre um corpo e outro há telas. O contemporâneo, nas sociedades urbanas, é marcado pela midiatização de todas as instâncias: do trabalho ao sexo. E isso é consequência das incansáveis buscas do humano para superar o corpo, projetando para fora de si, por meio de aparatos tecnológicos, suas possibilidades.

Norval Baitello Junior (2014) apresenta o corpo como mídia primária, começo e fim de todo o processo de comunicação. O humano, sempre impelido a ir além da própria carne, passou a materializar projeções imaginárias como artefatos, instituindo mídias secundárias, que dependem da materialidade fixa para intercambiar o processo comunicativo, a exemplo dos livros, quadros, discos de vinil e fotografias analógicas. O advento da eletricidade proporcionou o desenvolvimento do que Baitello Junior (2014) denomina de mídia terciária, regime no qual a matéria é substituída pela informação, projeções nas telas. Em tempos de mídia terciária, a comunicação é marcada pela distância, há a destituição da presença e o estabelecimento de um tempo vertiginoso.

A contemporaneidade é regida pela sensação paradoxal de aceleração, ainda que muitas das atividades sejam caracterizadas pela inércia parcial e pela repetição. O tempo, como todas as instâncias nas sociedades capitalistas, está sujeito ao consumo e às rotinas de produção. Os indivíduos se sentem sem tempo mesmo nas horas livres, é preciso fazer algo útil, produzir. Não há o tempo da vivência, da contemplação, do ócio. As rotinas de vida direcionadas pelo cronômetro e pelas mediações tecnológicas resultaram no que Hans Ulrich Gumbrecht (2015) denomina “amplo presente”: quando os horizontes do futuro e do passado são vivenciados e se relacionam com o presente cada vez mais amplo, dando forma ao cronótopo ainda não nomeado em que decorre a vida globalizada no começo do século XXI.

O cronótopo não nomeado apresentado pelo autor foi batizado pelo historiador François Hartog (2013) de “presentismo”, termo utilizado para indicar o regime de historicidade atual, caracterizado pela tirania do instante e da estagnação em um presente perpétuo. O momento histórico em que “tudo se passa como se não houvesse nada mais do que o presente, espécie de vasta extensão de água agitada por um incessante marulho” (HARTOG, 2013, p. 40). Como consequência direta do presentismo, as imaginações sobre o futuro se tornam obscuras, não é mais percebido como promessa, tornando-se ameaça: “sob a forma de catástrofes, de um tempo de catástrofes que nós mesmos provocamos” (HARTOG, 2013, p. 15).

O suposto centramento no presente leva a questionamentos como os de Marc Augé (2012), no ensaio *Para onde foi o futuro?* o antropólogo destaca que, há algumas décadas, o presente tornou-se hegemônico: já não é oriundo da lenta maturação do passado, não deixa de transparecer os lineamentos de possíveis futuros, mas impõe-se como fato consumado, opressivo, cujo repentino surgimento escamoteia o passado e satura a projeção do futuro (AUGÉ, 2012, p. 27). Assim, a experiência temporal na contemporaneidade estaria presa ao vórtice em que o passado é devorado pelas tiranias do presente e o futuro já não se apresenta como possibilidade, desgasta-se antes mesmo de eclodir, o que resulta em frustração e cansaço.

A velocidade – ou seria voracidade? – é confundida como predomínio do presente e seu domínio sobre as demais formas de experimentação do tempo, ou seja, passado e futuro. No entanto, é necessário distinguir o presentismo do imediatismo. O filósofo André Comte-Sponville (2000) destaca que toda experiência temporal é sempre no presente. O passado é rememorado no agora e o futuro é planejado no hoje. “Nada existe, senão o presente; nada subsiste (do passado ou do futuro), senão no presente” (COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 51).

O imediatismo e não o presentismo parece ser a temporalidade contemporânea. Comte-Sponville (2000, p. 123, grifos do autor) destaca que viver no presente não é viver no instante: “é viver num princípio que dura, e permitir-lhe, tanto quanto depender de nós, durar o melhor possível”. Se o tempo já não dura – é sempre insuficiente –, e tudo parece perecível e descartável, é porque o presente não se concretiza como experiência. O imediatismo, temporalidade do consumo, instantâneo, esse sim, parece dominar, destituindo o presente e a presença.

O imediato, que se esgota em si mesmo, é um tempo em suspenso. Quando nunca há tempo suficiente. Quando tudo é sempre tarde. Quando qualquer ação está

atrasada. É o tempo do instantâneo, do que não pode ser pensado. Em vez de o corpo se fazer presente, está em supressão, pois o que importa está fora do alcance, além, atrás das telas, nas fotografias dos pontos turísticos. O imediato não é presente, impede a experiência da fruição, do corpo se fazer presença e se sentir existindo.

Além de ser anseio não realizado, as críticas ao que se tem chamado de presentismo parecem se basear no que Andreas Huyssen (2014) denomina “cultura do passado-presente”, caracterizada pela sobreposição sufocante do passado em relação ao presente. As idealizações da memória e da História esgarçam as possibilidades de existir no agora, colocando um peso insuperável das ações do passado, concebido como referência. Em vez de oferecer pontos de orientação, “*os passados* inundam o nosso presente”, comenta Gumbrecht (2015, p. 16, grifo do autor), e “entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem”.

O presente não chega de fato a ser vivenciado como experiência. O passado não se apresenta como alicerce, mas como âncora. Os símbolos, vistos agora como signos, têm sentido próprio e esgotam-se em si. Deixam de ser projeções comunicantes para se tornarem mediações interativas, como postulam as principais vertentes semióticas, boa parte da linguística, as teorias da comunicação baseadas nos códigos e nos meios, e as teorias informáticas.

Na era do imediatismo, as imagens figurativas são impelidas por uma dupla pressão e, por isso, se tornam efêmeras e descartáveis. A primeira pressão provém do esgotamento provocado pela cultura do consumo: as imagens digitais, produtos e meios para as trocas simbólicas, estão submetidas às instâncias da obsolescência programada, que a tudo transforma em perecível pelo excesso de produção. A segunda pressão é a do passado-presente, que faz os registros descontextualizados e idealizados do passado se sobreponem às produções contemporâneas. Para que preservar se é sempre a imagem do passado que será referência?

O presente é experienciado como repetição, o amplo presente é o presente do pretérito, do tempo circular dos relógios: vertiginoso. O presente do presente nunca eclode, o corpo não se faz possesso de si mesmo, está sempre em busca das projeções nas telas, de um lugar que nunca é onde se está, em um tempo que não existe: tempo da tecnologia, supostamente eterna, que se faz presente no espaço além-tela. A imaginação do futuro se apresenta como futuro do pretérito.

A lógica do instante é a realização técnica do simbolismo da eternidade. A fixidez da imagem fotográfica transforma o movimento em eterno: o instante em suspensão. Paradoxalmente, a aceleração do tempo na produção das fotografias remete à eternidade. Não é o alargamento da temporalidade que leva ao tempo infinito, eterno, mas a radical diminuição. Na peleja contra o tempo, é a conquista do menor instante que faz surgir a eternidade.

### **Expedições para colonizar o Céu**

A tentativa de controle do tempo no virtual está alinhada ao estabelecimento de um espaço projetivo além das telas. David Noble (1999) oferece embasamentos para compreender esse processo quando descreve os fundamentos imaginários do que denomina de religião da tecnologia, apontando as motivações simbólicas da Modernidade e o fascínio pela tecnologia como a manifestação do imaginário milenarista cristão, marcado por uma lógica de transcendência e perfeição.

A materialização do ideário milenarista se deu nos espaços midiáticos, nos quais as pessoas de renome e destaque podiam figurar, elevando-se acima dos mortais e conquistando o sonho de visibilidade burguesa, ilustrando álbuns e as páginas da imprensa. Com a consolidação do cinema, no começo do século XX, a tela se configurou como limiar entre o espaço material e a morada dos deuses, atrás dela habitavam os olímpianos (MORIN, 1997), a vida parecia importante e extraordinária. Dentro da tela, a vida era real, sonhos e fantasias podiam se concretizar.

A chegada da televisão nos lares burgueses, na segunda metade do século XX, só potencializou o poder simbólico das telas, que passou a ser o centro de atenção, com local privilegiado na sala de estar. Aparecer na televisão se tornou o sonho partilhado por muitos; consolidar-se como celebridade, então, a realização de uma vida. O espaço além-tela era restrito, poucos escolhidos podiam estar lá, aos quais eram devotadas honrarias e glórias.

Com o advento da internet, o espaço virtual torna-se a nova Terra Prometida, que propiciaria o aperfeiçoamento da ordem social, ampliando as potencialidades do humano a um patamar nunca antes estabelecidos. E o sonho partilhado passou a ser um lote nesse não lugar tecnológico, participar da cultura global, com as de promessas de democracia irrestrita e de liberdade de expressão.



A popularização e melhoria no acesso tornou a internet em lugar: na internet, o espaço atrás da tela, sempre iluminado, positivo e divertido, onde a vida acontece, onde tudo se vê, universo de saber irrestrito. Mas o espaço espetacular do além-tela é perfeito, formatado para uma existência superior, ligada ao pensamento, à pureza, à lógica e à razão, por isso, não há espaço para a carne. Como destaca Le Breton (2003, p. 143-144): “o virtual legitima a oposição radical entre espírito e corpo, chegando à fantasia de uma onipotência do espírito”.

Ao discutir o que denominam de “cultura telânica”, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009) analisam a supremacia das telas, ou da Tela, entidade que se afirma junto com a artificialização dos estilos de vida e a hedonização do consumo. “A Tela é o que permite estar conectado a outras telas e em relação imediata com todos os indivíduos que têm acesso a essa mídia” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 260). A tela estabelece uma lógica de comunhão: sozinho, mas conectado com o todo, que reitera a ascese antropocentrada descrita por Jean-Jacques Wunenburger (2017) ao discutir a pujança religiosa da televisão. A conexão online é uma busca incessante pela transcendência, mas sem transformação. O rito midiático não leva além, não presentifica o corpo, se esgota em si mesmo: o rito pelo rito. Por isso deve-se repetir *ad infinitum*, tentativa de compensar a falta com o excesso.

A única possibilidade de o humano habitar as telas é purificando o corpo, isto é, digitalizando-se, para que possa figurar na pureza luminosa do virtual. Por isso, os desenvolvimentos da internet tiveram como desdobramento as mudanças na forma de produzir imagens e novos aparatos surgiram para possibilitar a entrada no além-tela. O processo de digitalização se tornou cada vez mais rápido e facilitado, com câmeras portáteis, de fácil manuseio e automatizadas. Ao contrário do que condena Flusser (2009), o automatismo do aparelho não é um problema para o humano, mas uma solução, afinal, o acesso ao lugar em que se habita deve ser simplificado. Se dependesse da vontade de Jacó, a escada para o Céu seria rolante.

Com as câmeras fotográficas e de gravação de vídeo, é possível transmutar o corpo em códigos informáticos para habitar o universo além-tela. E, como toda ação projetiva humana, ocorre um jogo especular, assim o corpo-imagem se volta contra o corpo-carne: “esse modelo digitalizado – e sobretudo *digitalizante* – hoje extrapola as telas para impregnar os corpos e as subjetividades” (SIBILIA, 2004, p. 75, grifo da autora). O pavor à carne ganha novos contornos, agora é preciso torná-la o mais próximo possível do corpo-imagem, aperfeiçoado pelos softwares de tratamento de

imagem. E essa nova reconfiguração do corpo, como descreve Sibilía (2015), é marcada pela tentativa radical de superar a organicidade, ou seja, mais uma vez o embate contra a morte.

O digital estabeleceu uma radical inversão: a tela se sobrepõe a tudo. Se antes xilogravuras, desenhos, pinturas, fotografias, manuscritos e textos impressos estavam sobre a tela, agora estão sob, atrás dela, intocáveis, para não ser manipulado, ou seja, contaminado pela carne. A utilidade se resume à lisura do vidro, do *touch screen*, sem as rugosidades e texturas; sem cheiros e com temperaturas estáveis. A experiência atinge o ápice da mediação, quase laboratorial, sem o contato com as coisas, sem corromper a matéria.

Essa radical reconfiguração faz retornar, contrariando as divagações sobre a desmaterialização – inclusive da fotografia –, a primazia da matéria, que é intransponível, uma vez que ainda é necessária a materialidade da tela para que a imagem se revele. A diferença é que agora, nesta era de monoteísmo tecnológico, a Tela é considerada a instância suprema.

### **O direito de ter um rosto**

Na tentativa de remontar o corpo digitalmente para habitar as telas, o rosto ganha lugar de destaque, e não podia ser diferente. Como discutido ao tentar compreender as fotografias nas lápides de cemitério, o retrato é sempre resposta ao rosto ausente. Belting (2014, p. 16) destaca que “a medialidade dos retratos é assim o elo perdido entre as imagens e nossos corpos”.

No decorrer da história da humanidade, nobres e poderosos podiam perpetuar seus rostos, preservando a fisionomia em máscaras, esculturas, bustos e pinturas. Com a invenção da fotografia, o daguerreótipo veio suprir o anseio de perpetuação do rosto da burguesia. No começo, a produção de retratos fotográficos era limitada por questões econômicas, classes trabalhadoras e pobres não podiam se dar ao luxo de perpetuar a imagem do próprio rosto. O gradativo barateamento e popularização da fotografia possibilitou que cada vez mais pessoas pudessem ser retratadas. A fundação da Kodak, em 1888, e sua rápida difusão por todos os continentes nas décadas seguintes, estabeleceu um novo regime de visibilidade, baseado nas práticas e estéticas amadoras. Essas transformações permitiram que mesmo as camadas pobres

da sociedade pudessem se representar, encenando os teatros da intimidade e da comunhão doméstica ante as câmeras.

A produção fotográfica analógica ainda era limitada pelas poses dos filmes e o processo de visualização da imagem, por mais que estivesse acelerado, ainda não era instantâneo. O desenvolvimento das tecnologias digitais superou esses impedimentos, principalmente com os *smartphones*, pequenos aparatos conectados à internet que viabilizam todas as etapas do ato fotográfico: produzir, editar e compartilhar, tudo no mesmo aparelho, que também é tela. Superada a limitação técnica, aliada a uma sociedade de consumo em que os aparatos digitais em poucas décadas estavam nas mãos de muitos, inclusive dos mais pobres, consolidaram novas formas de figuração própria, que têm como expoente o *selfie*.

O *selfie* é uma exacerbação do fotográfico, é pose, mas diferentemente da pose dos retratos clássicos, que tentavam dissimular o teatro fotográfico ocultando a câmera, a pose do *selfie* ressalta que a imagem só existe por causa da câmera que, em vez de indesejada, agora se apresenta como protagonista. O *selfie* é uma estética de ruptura, expressão genuína do retrato fotográfico, que pela primeira vez se livra do ranço pictórico, da rigidez burguesa e da pátina artística para assumir um despojamento e despreensão próprios da fotografia, que sempre flertou de maneira muito direta com o cotidiano e com o ordinário.

As acusações feitas a esse modo figurativo, considerado banal, fútil e ostentatório, soam como delação que apresenta as estruturas sociais e as bases do humano. Se deixado de lado o discurso elitista, não poderia ser dito o mesmo da máscara de Tutancâmon ou das pinturas dos nobres e clérigos? O *selfie* denuncia a afetação da alta cúpula fotográfica e, mais que isso, expõe o avesso da sociedade e suas relações. A crítica parece sedimentada em um rancor pelas baixas classes, sempre consideradas ordinárias e vis, que agora podem concretizar o anseio de figurar o próprio rosto, de performatizar máscaras públicas, de almejar a visibilidade.

Se *selfies* são perecíveis e excessivos, são muito mais pelas imposições deste tempo, de uma sociedade de consumo, do que das motivações simbólicas que os fazem existir. A produção exacerbada parece uma resposta ao recalque de séculos em que figurar como rosto era direito de poucos. É bem significativo que neste tempo marcado pela suposta desmaterialização, haja tantos retratos como nunca houve. Além de ser uma forma de o corpo figurar no virtual, parece também uma constante afirmação de existência. Se é a representação que vale, o corpo se afirma no que se mostra.

Soulages (2010, p. 23) apresenta o novo cogito: “sou fotografado; logo, eu existo”. A fotografia se apresenta como atestado de identidade, a ponto de um retrato 3x4 se tornar a representação que comprova a existência dos indivíduos. Para ser eu, preciso ser fotografado. Não figurar nos arquivos constitui uma nova indigência. Quem existe precisa passar pelo batismo fotográfico. Com uma existência que descorporifica e desmaterializa em todos os âmbitos, é necessário provar a própria existência, para isso recorre-se à fotografia, essa profissão de fé na verdade. Para saber que não somos ilusórios, é importante fotografar-se para ser real.

O *selfie* parece motivado pela ânsia desesperada de reconstituir o corpo desprezado, que nunca se faz presente. Como nas lápides de cemitério, o rosto volta, tentando recuperar o corpo desfeito. Se no além-tela volta de maneira excessiva e repetitiva, é porque talvez seja muito o que se perdeu.

### **O reencontro de Eco e Narciso**

A proliferação dos *selfies* desencadeou a discussão a respeito do narcisismo contemporâneo, no qual os indivíduos conectados querem apresentar versões ficcionais de si, produzindo retratos seriais, que seguem o mesmo padrão: todos os *selfies* se parecem com os demais já produzidos, se somando a um arquivo de imagens repetidas.

O narcisismo ultrapassou as fronteiras psicanalíticas delineadas por Sigmund Freud (1977), que definia a perversão sexual na qual o indivíduo só alcança o prazer através da admiração e acariciamento do próprio corpo, para se tornar uma explicação social. Alexandre Lowen (1993) considera que o narcisismo descreve tanto uma condição individual quanto cultural, e Christopher Lasch (1983) avalia que vivemos em uma cultura narcísica, marcada pela ansiedade.

Para Lowen (1993), o narcisismo resulta da negação do sentimento, da perda do *self*, e resulta em distorções do senso de propriocepção, ou seja, a consciência do próprio corpo. Como consequência, o indivíduo se dedica à projeção de uma imagem para compensar essa perda. Ao contrário do que se repete no senso comum, o narcisista não é aquele que se ama em demasia e por isso cultua a própria imagem, é alguém acometido pela crise relacionada aos próprios sentimentos e à consciência profunda de si. Narciso se desconhece tanto que não sabe que o rosto na superfície do lago é a

própria projeção, por isso se encanta com ela, mas é apenas uma superfície que não preenche a falta de interiorização e aprofundamento.

Para compreender essa questão, é importante levar em conta a narrativa completa do mito, que não se refere apenas a Narciso, mas mantém uma relação dialética com Eco, a ninfa condenada por Hera a ser refém das últimas palavras dos outros. Ao encontrar Narciso, apaixonou-se ante tanta beleza, mas devido ao castigo ao qual estava submetida, apenas repetia o que o mais belo dos mortais dizia e foi repelida pela frieza de sentimento de Narciso. Eco se exilou numa caverna até definhir e se transformar em pedra, sobrevivendo como sua lembrança o murmúrio repetitivo.

As ninfas clamaram por justiça diante da maldade de Narciso, que foi castigado por Nêmesis, deusa da justiça, a um amor impossível. A punição se concretizou quando o jovem foi beber água numa fonte translúcida e se deparou com o mais belo ser que havia visto. Não sabendo que era o próprio reflexo, Narciso tentava tocar aquele rosto esplendoroso, porém a água turvava e não conseguia alcançá-lo. Ele se manteve à beira da fonte observando o amor inatingível até que definhou e morreu. Em outras versões, Narciso se atirou na água em busca do objeto do amor e morreu afogado.

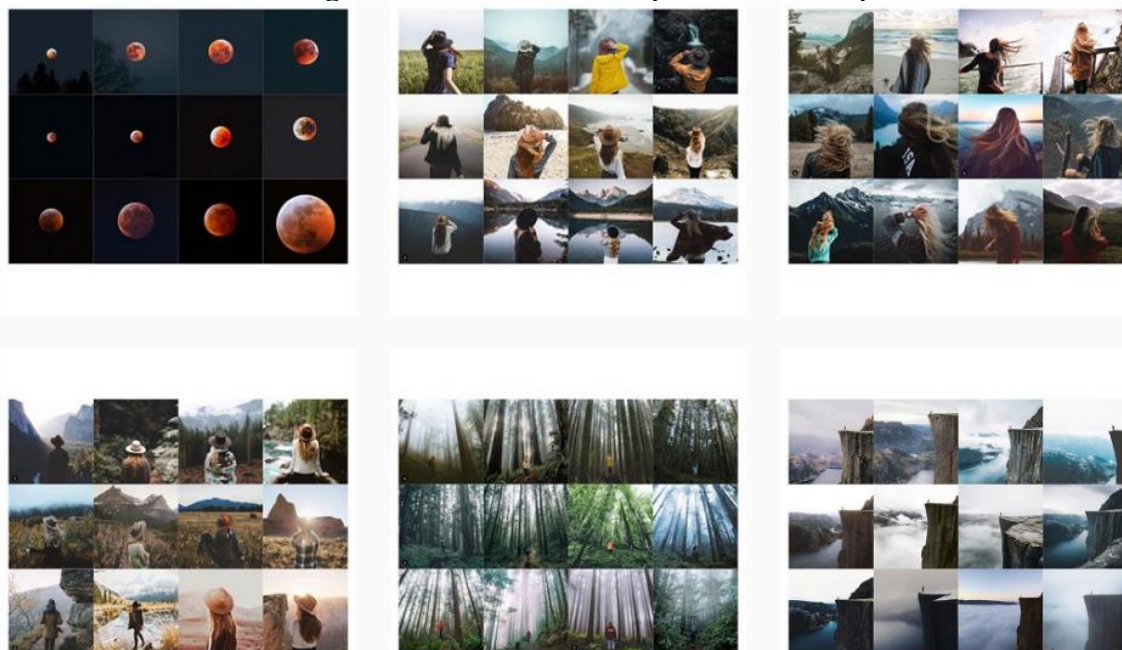
Junito de Souza Brandão (1987) ressalta a ligação do mito de Eco e Narciso com a água. Eco, por ser uma ninfa, nasce das águas, que termina por ser o fim de Narciso. O elemento aquático costuma estar ligado a simbolismo das emoções, o que levou muitos psicanalistas a fazerem a associação entre o mito e a impossibilidade de relação amorosa homem e mulher. Outro ponto destacado pelo mitólogo é a imobilização; Eco paralisou, sendo transformada em pedra, e Narciso morreu inerte na beira do lago.

Como Narciso tem sido evocado com frequência para explicar as relações contemporâneas, é importante observar as nuances da narrativa mítica para que seja possível tirar outras conclusões, não se limitando a apontar Narciso nos *selfies* por causa da suposta vaidade e autoveneração envolvidas no processo. Se observado o atual contexto da internet, é possível concordar que vivemos em um momento de narcisismo, mas as consequências possíveis de dessa constatação precisam ser aprofundadas. Se Narciso está, na busca desesperada pelo Eu, Eco também precisa se fazer presente. Pelos indícios, os dois se reencontraram na internet.

O perfil *Insta Repeat* (Figura 10) tornou-se popular, com mais de 275 mil seguidores, por fazer postagens que ilustram os padrões repetitivos no Instagram. Nas montagens, é possível observar como poses, enquadramentos, cenários e temas

são reproduzidos por diferentes usuários. Nesse exemplo é possível observar a atuação de Eco.

**Figura 10:** *Print screen* do perfil @insta\_repeat



**Disponível em:** [https://www.instagram.com/insta\\_repeat/?hl=pt-br](https://www.instagram.com/insta_repeat/?hl=pt-br)  
**Acesso em:** 22 fev. 2019

O próprio *selfie* é regido pela repetição, são fotografias bastante similares, e os rostos, por mais distintos que sejam, buscam se enquadrar na mesma máscara. O que parece ser uma característica recorrente na sociedade atual é o desgaste pela repetição. Como se tudo o que se destacasse fosse colocado num *repeat* infinito, até consumir por completo.

Essas questões ressaltadas, no entanto, dizem respeito à superfície do mito; por trás da narrativa alegórica, estão os conteúdos simbólicos, que revelam questões da natureza humana. Se Narciso e Eco são imagens regentes da vivência virtual, talvez isso explique os grandes desafios enfrentados. O principal nó desse mito é a impossibilidade de comunicação: Narciso é incapaz de sair de si, Eco está apartada da própria voz, repetindo sempre a voz do outro. Ambos são reduzidos à superfície, ao corpo-imagem. Por isso acabam imobilizados, como muitas vezes fica o corpo diante da tela e dentro das fotografias. E isso gera o estranhamento de si e, como consequência, a aversão ao Outro. Tudo o que não sou Eu, em sua superfície e aparência, torna-se perigoso, impossibilitando a comunicação, que na acepção basilar significa tornar comum.

Tanto Narciso quanto Eco estão isolados, solitários. A reverberação de Eco, em vez de comunicação, é símbolo da impossibilidade de diálogo, é um monólogo, como os comentários em portais de notícia. Ambos são mediados, Eco pelas paredes da caverna que potencializam seus lamentos, Narciso pela superfície do lago. E isso parece ilustrar a forma como a interação se configura no ambiente virtual, marcada pela personalização e pela repetição. Por fim, ambos morrem sozinhos, como consequência da impossibilidade comunicativa.

Dessa constatação, é possível questionar o que essa repetição personalista diz sobre os produtores, a fim de tentar avançar na compreensão do fenômeno não apenas em uma visão sociológica ou filosófica, como fazem Flusser (2009), Baudrillard (1991) e Debord (2002), que denunciam a alienação do humano diante das telas, sendo controlados pelas imagens e vivendo em função delas. E não se trata de negar essas considerações, mas elas não são suficientes para explicar o fenômeno, muito menos de maneira tão determinista. Nesse cenário, cabe questionar o que motiva parte considerável dos sujeitos conectados a relegar o próprio corpo frente às telas para se dedicar à repetição?

A atuação na internet, como todas as produções humanas, é movida por pulsões simbólicas e essas estabelecem modos de agir. Habitar o além-tela exige repetir infinitamente o gesto fotográfico para manter a vida simuladamente eterna, suspensa no instante, o que culmina na profusão excessiva de imagens digitais, que são produtos de uma sociedade capitalista, marcada pelo regime das horas, dos expedientes, do calendário, do tempo que se repete, o que parece ser uma tentativa de recuperar o tempo mítico, como observa Durand (2001, p. 361, grifos do autor), “mais do que contar, como faz a história, o papel do mito parece ser o de repetir”.

De acordo com Eliade (1984), o humano não faz mais do que repetir o ato da Criação, os gestos e ações são respostas a uma simbolização primordial que busca criar a realidade. Ao levar isso em conta, desponta uma questão: que ato criador a figuração, especificamente a fotografia, repete? Considerando o imaginário vigente em que eclodiu a fotografia, marcadamente protestante, ainda que dissimulado como racionalidade científica, é possível inferir que a partir da câmera recria-se o mundo corrompido pelo pecado do tempo.

As fotografias vernaculares contemporâneas são acusadas de padronizadas, cópias de cópias, esvaziadas, estética do igual (FONTCUBERTA, 2016). Mas quando não foi assim? Das poses burguesas dos álbuns de família, dos retratos nas lápides de cemitério,

dos clichês da imprensa, da padronização do 3x4 dos documentos, das poses da publicidade e da moda, na maior parte da história da fotografia o que temos é a repetição de padrões.

As rupturas estéticas ou tecnológicas, ovacionadas como vanguardas, logo são absorvidas e se tornam também padrão. Como destaca Andy Grundberg (2012), a fotografia repete a si mesma, de maneira inconsciente e inevitável, produzindo estereótipos que são repetidos *ad infinitum*. E isso não se limita à fotografia, mas ao comportamento do humano, a cultura depende da reiteração constante para existir, reconfigurada sempre a partir das mesmas imagens básicas. Assim, a crítica à repetição dos *selfies* torna-se tão repetitiva quanto aquilo que critica. Isso mostra como é impossível fugir do “espírito do tempo” e, mais ainda, como o humano não consegue escapar de si mesmo. Seja o cão ou a serpente, sempre acaba por morder o próprio rabo.

Se na narrativa bíblica o humano foi feito à imagem e semelhança de Deus, ao produzir imagens o humano se torna criador. Ao fotografar-se, o corpo recria-se, dá-se um sentido. E, também, salva-se, perpetuado na eternidade simulada da imagem fotográfica. A fotografia refaz o ato da criação negando a ação humana, mesmo que seja um dedo a apertar um botão ou a programar os comandos automáticos do equipamento, e ainda que a câmera seja só um produto do corpo.

Por isso é tão importante animar a técnica, dar a ela existência supostamente autônoma, não queremos ser responsáveis por nossas próprias escolhas, individuais e coletivas. E até mesmo a crítica, elaborada a partir de princípios considerados racionais, se mobiliza para dissimular a criação humana da fotografia e considerá-la como produto dos aparelhos. Então é necessário defender que a fotografia é não humana, fruto da técnica, que a imagem fotográfica, verdadeira e intocável, só pode ser um presente do Céu, ainda que muitas vezes revele o inferno que o próprio humano criou.

\*\*\*

Desbloqueio a tela do *smartphone* e clico no aplicativo da câmera. O olho mecânico se abre e projeta o que está à frente. Mudo para a câmera frontal, estico o braço, tento achar um bom ângulo. É difícil coordenar a direção da lente e a posição do rosto, a grande angular aumenta as distorções dos contornos. Repito para mim mesmo, como consolo, que fotografia é uma forma de ficção, a projeção na tela não é real.

Disparo a primeira vez. Analiso, péssimo. Tento outras vezes, o resultado é igualmente ruim. Não sei me posicionar, nem qual o melhor ângulo, nem a distância do



braço, nem qual expressão fazer. Justo eu, que ganhei condecoração acadêmica por um autorretrato intitulado *Lágrima de Narciso*, será que não sou tão narcísico assim para saber fazer um *selfie* que preste? Os críticos dizem que é um gesto automático, destituído de expressividade, sem domínio técnico, mas eu, especialista em fotografia – práxis e discurso, diz no diploma –, não consigo fazer um *selfie*? Essa imagem tão clichê e carente de estética. Sei da regra de ouro, da composição renascentista, do instante decisivo, porém incapaz de produzir um *selfie* decente.

Posso tentar no espelho, mas isso acrescenta o problema: o reflexo do fundo. Se fizer no espelho do guarda-roupa, aparecerá o caos em cima da cama. Se fizer no espelho do banheiro... Melhor não, pouco adequado ter como fundo um pedaço da privada e os azulejos amarelos.

Tento outra vez, perto da espada-de-são-jorge da sala, um fundo mais conceitual. Faço uma sequência de seis *selfies*. Abro a galeria, observo incrédulo, nenhum se salva. Ou ficaram sem foco, ou saí com expressão pouco apresentável. Será que o problema é meu rosto? Minha mãe tem razão, preciso aprender a fazer *selfie*. Talvez eu deva assistir tutoriais no YouTube.

# Cruzamentos da imagem com o texto | 9

## Ou por uma lógica da mestiçagem

Quarto no apartamento 702, Edifício Tiradentes, Porto Alegre, 23 de julho de 2018.

Quase meia-noite, o frio impede de viver. Debaixo do edredom, repito o ritual do ócio: vaguear pelas fotos e vídeos do Instagram. *Selfies*, *memes*, vídeos de bichinhos, *prints* do Whatsapp e do Twitter, corpos sarados, alguma tragédia, fofoca dos famosos.

Em meio às postagens, um *print* chama a atenção: “Não basta a foto perfeita, sites oferecem legendas “bonitas” para Instagram”, anunciam as letras rosas. Procuo a postagem no Google, é o primeiro link.

Publicado no blog da colunista Nina Lemos<sup>19</sup>, no portal UOL, o texto aborda dois pontos principais: a falta de conexão aparente das fotos publicadas nas redes sociais com a legenda, como postar uma fotografia na praia com uma citação “existencialista” atribuída à Clarice Lispector, Caio F. ou Augusto Cury; ou o *selfie* no espelho da academia com legenda motivacional atribuída a Confúcio ou com os clássicos versículos bíblicos.

O segundo ponto destacado é a padronização de pegar uma frase pronta, copiar e colar como legenda. O texto é finalizado com uma dica: “você é capaz de escrever uma frase. E, se não tem ideia, não precisa escrever também. Nem postar”.

### **Imposições textuais**

O conselho da colunista parece uma trivialidade, no entanto, pode ser desdobrado em uma discussão mais ampla, relacionada às imposições do texto para controle das imagens. Como observa Roland Barthes (1990, p. 32), na *Retórica da imagem*, “somos, ainda, e mais do que nunca, uma civilização da escrita”. Essa afirmação contraria a lógica iconoclasta do pensamento ocidental, alardeador da proliferação das imagens

---

<sup>19</sup> Disponível em: <https://ninalemos.blogosfera.uol.com.br/2018/07/11/nao-basta-foto-perfeita-sites-oferecem-legendas-bonitas-para-instagram/>. Acesso em: 14 mar. 2019.

digitais, que ameaça a cultura letrada com a vulgaridade da imagem, colocando a humanidade à beira de um colapso. As imagens prenunciam o apocalipse.

Afastando-se desse burburinho, é possível perceber como a afirmação de Barthes se manifesta, nos mais diversos níveis, da universidade ao senso comum, fazendo necessário colocar legenda mesmo no espaço considerado o templo da imagem: o Instagram. Os usos da fotografia na imprensa também são marcados pela imposição do texto, com legendas para “insuflar” significados segundos à imagem (BARTHES, 1990, p. 20).

Ao contrário do discurso convencionado da crítica, “a imagem já não vem esclarecer ou “realizar” a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem” (BARTHES, 1990, p. 20). O texto precisa salvar a imagem da loucura, sedimentar significados precisos, para que o espectador não se perca no vórtice imagético. Assim, o “texto tem um valor *repressivo* em relação à liberdade dos significados da imagem” (BARTHES, 1990, p. 33, grifo do autor).

Em uma sociedade textual e discursiva, imagens são sempre compelidas a falar. Como destaca Sylvain Maresca (2012, p. 37), “não nos satisfazemos de olhar as imagens”. A fotografia não pode representar a si própria, sempre tem que vir acompanhada da legenda, porta-voz do significado. Uma tese sobre fotografia, por exemplo, poderia ser um ensaio fotográfico, uma vez que as imagens carregam em si os conceitos que as geraram; mas como a diretriz acadêmica só considera válido o pensamento linear, as fotografias devem ser salvas pelo discurso.

Para figurar no *hall* acadêmico, fotografias são tomadas como ilustrações de si próprias, em vez de manifestação do pensamento, ou seja, da imaginação. A imagem é sempre tida como falseadora da verdade – verdade que a imagem nunca se propôs a apregoar, como o texto com sua promessa de salvação. Os pesquisadores costumam ser inquisidores, torturam as imagens até confessarem que são dissimuladas e pouco confiáveis. O que leva sempre à mesma consideração: as imagens, como a serpente do Éden, são enganadoras, homem e mulher caem em suas tentações.

Durand (1993) aponta o dogmatismo da escrita como uma das manifestações dos iconoclastos ocidentais, alinhadas ao empirismo do pensamento direto e ao cientificismo semiológico, que se manifestam como “uma extinção progressiva do poder humano de relação com a transcendência, do poder de mediação natural do símbolo” (DURAND, 1993, p. 25). Arlindo Machado (2001, p. 12) explicita que o “iconoclasto se baseia numa retomada da crítica platônica dos simulacros”,

considerando as imagens como trapaça enganadora, que precisa ser desmascarada e combatida, como apregoam autores afamados da crítica das imagens, a exemplo de Flusser (2009, 2008), Baudrillard (1991), Debord (2002) e Baitello Junior (2014). Machado (2001) enfatiza que os movimentos iconoclastas se ancoram numa crença inabalável no poder, na superioridade e na transcendência da palavra, sobretudo a escrita. É a manifestação do dogma protestante *Sola Scriptura*, a imagem é transfigurada como Verbo, investindo poder ao texto.

O pensamento iconoclasta se desdobra na culpabilização da imagem, como quando Baitello Junior (2010) afirma que a perda progressiva da capacidade de ler é provocada pela crescente proliferação das imagens. Ou quando Flusser (2010, p. 46) defende que o “alfabeto foi inventado para substituir o falar mítico pelo falar lógico”, pois “somente quando se escrevem linhas é que se pode pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar – e, de maneira análoga, agir” (FLUSSER, 2010, p. 22), como se o pensamento mítico fosse alógico e irracional, e o pensamento lógico, linear, não apresentasse fissuras e vãos que contrariam a suposta racionalidade.

### **A delação do texto pela imagem**

O pensamento em linha da escrita tentou sobrepujar o pensamento em superfície das imagens (FLUSSER, 2007). Como destaca Belting (2011, p. 143), “a hodierna compreensão das imagens reside no facto de se dar valor às imagens como simples portadoras de informações, equiparando-as assim aos signos”. No âmbito do racionalismo cartesiano, as imagens foram textualizadas, delas buscam-se leituras, apreender os signos, encarcerar sentidos.

A imagem é velha, fêmea, fecunda e sábia. O texto é jovem, másculo, limitador e inteligível. O texto é uma tentativa de domar a imagem, desbastando as ambivalências, limitando a imaginação. Mas, como descreve Durand (1998), as imagens expulsas pela porta da frente voltam pela janela, e, de pés descalços, denunciam que o texto é seu filho.

A escrita é desdobramento dos processos de simbolização ligados à imagem icônica. Teve como princípio a escrita pictográfica, na qual cada símbolo representa um conceito ou palavra sob a forma de desenho ou diagrama; passando pela escrita ideográfica, em que cada sinal constitui a notação de uma palavra, a exemplo da escrita chinesa; até chegar aos sistemas de escrita fonética, desenvolvidos a partir do alfabeto (SAMPAIO, 2009).

O ato de escrever é motivado pela necessidade humana de simbolização. Como observa Adovaldo Fernandes Sampaio (2009, p. 35), a escrita possibilitou “classificar e ordenar, por meio da linguagem, o caos visível”. Escrever é uma forma de alinhar as imagens, colocando-as lado a lado para elaborar sentidos. Charles Higounet (2003) comenta que a escrita é, acima de tudo, um procedimento para imobilizar, fixar a linguagem. Não por acaso, esse é o mesmo ímpeto que levou a criação das imagens fixas, apreender as aparências fugidias do mundo. A escrita e a imagem iconizada, a exemplo da fotografia, são frutos da tentativa de o humano controlar o destino, criar um mundo apartado da natureza, ainda que dentro dela.

Como as imagens, sua antecessora e genitora, os textos nasceram com vocação ritualística, ligados ao sagrado, à magia e à transcendência. Foram as imposições racionalistas da ciência e da verdade protestante que tentaram limpar o texto do passado terreno, apartando-o do universo das imagens e encastelando no domínio dos signos. Ao discutir a origem mórbida da imagem, ligado aos ritos de preservação do corpo, Debray (1993, p. 24) questiona: “Será que, para se compreender, a semiologia ver-se-á, um dia, constrangida a voltar dos fatos de língua aos fatos de imagem e, portanto, à carniça humana?” A provocação do midiólogo destaca a anterioridade da imagem, o que leva a uma inversão da lógica corrente: não tratar a imagem como texto, mas o texto como imagem.

Flusser (2010, p. 28) considera quem escreve como “um tigre dilacerador: ele esfarrapa imagens”, e complementa: “inscrições são cadáveres de imagens esfarrapadas e rasgadas”. A linha que compõe a escrita é feita do desfiamento das imagens, mas, ao contrário do que considera Flusser, a imagem não desaparece: o pedaço de uma imagem ainda é imagem. Se desfiada ou esfacelada, uma imagem se multiplica em muitas outras. Por mais que seja renegado, o cerne do texto é a imagem, e não somente por causa da necessidade gráfica, ou seja, visual; mas por causa da motivação simbólica, de mobilizar a significação e a ordenação do caos que cerca o humano, vocação primeira da imagem, no sentido simbólico.

No iconoclasmo da textualidade sígnica e racionalista, as imagens são acusadas de empobrecer o texto. O processo, contudo, é o contrário: a textualização das imagens, obrigando-as a serem *dicendi*, a contar coisas, é que se apresenta como problema. Da imagem é retirada a evocação de completude para se tornar megafone da palavra. É preciso decupar os signos para extrair um caldo de palavras que salvem a imagem do primarismo: o silêncio. A pluralidade das imagens, com suas incógnitas, ambivalências e dicotomias, é podada em nome do monoteísmo textual. Nesse sentido, não há muito

motivo para acusar as imagens, os textos são pobres porque deles tentam expurgar as imagens. Em nome de uma objetividade que está aliada à pobreza de pensamento, o texto se torna superficial e estéril pela incapacidade de suscitar a imaginação, ou seja, de evocar imagens. Começa e termina na casca do signo.

### **Imagens não podem ser lidas**

Considerar a fotografia como texto foi o pretexto para inseri-la nas discussões acadêmicas. Considerá-la documento foi a desculpa para conseguir discuti-la no âmbito dos limites racionalistas. O problema é que a deixa para discutir e pensar a fotografia cristalizou um discurso que impede a ampliação das compreensões.

Uma das consequências das imposições textuais sobre a imagem é não compreender os fenômenos a partir de suas especificidades, o que resulta em aberrações como a leitura de imagens, atribuindo uma “natureza linguística” à imagem (BARHTES, 1990, p. 27), que é consequência de uma limitação do pensamento ocidental que considera que “a ordem da razão linguística determina, assim, a ordem das coisas” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 24).

Se não compreendemos a dinâmica e as especificidades das imagens, é porque não aprendemos a lê-las, como conclui Flusser (2007, p. 108): “não aprendemos ainda como ler filmes e programas de TV”. Não fomos “letrados” nem mesmo na “leitura” de imagens paradas, com sua aparente simplicidade. Flusser (2007) questiona: qual a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura? Segundo o filósofo, precisamos seguir as linhas para compreender a mensagem do texto, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la, ou seja, não há um processo de leitura, ou de decodificação, apesar de Flusser insistir nisso.

Se considerada a afirmação de Barthes (1990), que a imagem apresenta signos descontínuos, não é possível ler imagens, pois leitura exige ordenamento, colocar em linha. Uma imagem invertida é ainda uma imagem e dela é possível apreender sentidos. Mas basta subverter a imposição da linha para que o texto se torne ilegível:

¿op!rɛlu! oɪxə! o op!rɛns zɪj

ou

?retrevni es rednetne arp ád

A imposição do termo leitura se dá pela valorização dos conteúdos textuais e desprezo à dinâmica das imagens, que rompem com a linha, com a perspectiva historicista de começo, meio e fim. A imagem iconicizada se pretende totalidade, é circular, não demanda uma coerência linear.

Debray (1993, p. 49) ressalta que pensar a imagem pressupõe não confundir pensamento e linguagem, “já que a imagem faz pensar por meios diferentes de uma combinatória de signos”. Enfatiza ainda que o visível não é legível, uma imagem “pode e deve ser interpretada, mas não pode ser lida” (DEBRAY, 1993, p. 59). Maresca (2012, p. 37) contribui para a recusa da leitura de imagens quando conclui que “as fotografias não dizem nada já que não recorrem nem à palavra nem à escrita. Nós as vemos, olhamos para elas, mas não as ouvimos, da mesma maneira que não podemos lê-las”. E se as fotografias nada dizem, não é pela ausência de sentidos, mas porque são para “serem contempladas em silêncio” (MARESCA, 2012, p. 39).

Um equívoco das ciências da linguagem é considerar o signo como a totalidade do sentido, ou seja, como estrutura significante, à espera de decifração. No entanto, o processo de significação é interior, não exterior. A linguagem e o signos significam porque o humano atribui, ou melhor, apreende sentidos. Esse deslocamento compreensivo é necessário para não fazer inversões anacrônicas e conceituais, como a que advoga em defesa da imagem como texto. As imagens vieram primeiro, possuíam sentidos antes de existir a organização formal da linguagem. Avaliar imagens como textos provoca distorções no entendimento, pois atribui características do texto à imagem, limitando-a.

Se os signos são ordenados e, a partir da justaposição, apresentam significações, não é por uma característica intrínseca à linguagem. Como Durand (2001, 1998) demonstrou de maneira detalhada, as imagens apresentam uma ordenação que constitui o imaginário. As imagens não apresentam uma dinâmica aleatória, estabelecem relações ora harmônicas, ora conflituosas, mas que seguem princípios próprios, que Durand (1998, p. 88), apropriando-se de um termo linguístico, nomina de “gramática do imaginário”. O ordenamento da linguagem tem um antecedente, é próprio da nossa formação basilar, ou seja, do imaginário.

Para aprofundar a compreensão, é necessário fazer um movimento contrário, de entender o texto como imagem, a fim de reestabelecer a ordem e de tirar consequências mais embasadas, que respeitem as características dos fenômenos analisados, e não restringindo a um espectro secundário na ordem das coisas.

O que chamam de leitura de imagens não passa de mera descrição do visível, ou uma atribuição de sentido que diz: esse verde significa isso ou aquilo. A imagem é esquartejada em partes, e alguns fragmentos que podem ser utilizados como signos são adotados para ancorar um sentido que é sempre empobrecedor da imagem, pois esta não se limita à lógica discursiva. E nesse processo há uma grande confusão: considerar a leitura como processo de interpretação. No entanto, leitura é apenas a decifração de signos convencionados, que pode ser acompanhado da apreensão dos sentidos, ou não. Para exemplificar isso, leia o texto abaixo:

Fame coatca, vulpes alta in vinea uvam appetebat;  
summis saliens viribus, quam tangere ut non potuit, descendens ait:  
"Nondum matura est, nolo acerbam sumere."  
Qui, facere quæ non possunt, verbis elevant,  
adscribere hoc debebunt exemplum sibi.

Falantes de português e de outras línguas de raiz latina conseguem ler o texto, inclusive em voz alta, reproduzindo os fonemas. Lemos, mas conseguimos interpretá-lo? Compreender que se trata da clássica fábula da raposa e as uvas em latim? A interpretação não é uma consequência da leitura, mas uma ação secundária – ou seria primária? – decorrente do domínio da simbolização. É por isso que existem analfabetos funcionais, capazes de ler, ou seja, decodificar os signos, mas incapazes de apreender seus sentidos.

Ainda que o termo leitura pudesse ser atribuído às imagens, seria insuficiente para explicar o processo de significação, pois ele ocorre em outro nível que não o da decodificação. Ao se referir às imagens, e inclusive aos textos, é mais adequado falar em interpretação, pois a imagem tem sentidos, vários; ou decifração, uma vez que a imagem apresenta mistérios.

### **O texto na era da reprodutibilidade técnica**

No clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (2012) avalia o impacto da reprodução mecânica de imagens sobre o estatuto da obra de arte. A experiência do aqui e agora diante de um quadro foi substituída pela rápida visualização de reproduções de baixa qualidade, o valor de culto foi suplantado



pelo valor de exposição, as imagens passam a ser valoradas e se tornam significativas quando atingem milhões de visualizadores.

Nesse ensaio, Benjamin se volta para a fotografia, responsável por profanar o valor de culto, dando início a uma civilização espetacular e imagética. Essas considerações estão na mesma esteira iconoclastas do pensamento filosófico ocidental, que, novamente, em vez de tentar compreender as imagens, as colocam sob suspeita e acusação. Em um dos trechos mais conhecidos, descreve:

*Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Antes, ele habita uma última trincheira: o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da rememoração, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. Nas antigas fotos, a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o ser humano se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto (BENJAMIN, 2012, p. 188-189, grifos do autor).*

A escrita, como esperado, ficou de fora da análise crítica de Benjamin, motivo pelo qual propõe-se uma paráfrase, para tentar, ao inverter o espelho, buscar outras compreensões:

*Com a tipografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Antes, ele habita uma última trincheira: a mão humana. Não é por acaso que a carta era o principal tema dos primeiros escritos. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da rememoração, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. Nas antigas cartas, a aura acena pela última vez na expressão fugaz da caligrafia. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o ser humano se retira da escrita, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto.*

A partir desse jogo de inversões, é possível perceber como a mesma crítica atribuída à reprodutibilidade técnica das imagens pode ser aplicada ao texto. Sempre se fala das imagens como artefatos alienadores, enganadores, simulacros que suprimem a experiência e superficializam a vida. Mas, como aponta Debray (1993, p. 53), “o conceito de cão não late”, e Machado (2001), ao rebater a crítica platônica dos simulacros, lembra que a palavra flauta não é capaz de tocar uma música, sendo, como a figuração, uma substituta. “Por que o filósofo não seria também um charlatão?” (MACHADO, 2001, p. 10).

Muito se comenta sobre a crise provocada pela imagem, sobre o excesso, a banalidade, a vulgarização, a perecibilidade, a inutilidade dos registos (FONTCUBERTA, 2016; BAITELLO JUNIOR, 2014; BAUDILLARD, 1991). O que

não se fala é que o mesmo acontece com o texto. Se nunca se produziu tanta imagem, com a internet, desde o surgimento dos *blogs* confessionais até os comentários de portais de notícias e postagem nas redes sociais, nunca se escreveu ou se leu tanto. O que demonstra, inclusive, os sérios problemas envolvendo produção e interpretação de texto em todas as camadas sociais.

Imagens e textos sempre foram modos de fazer, diretrizes que articulavam ordens internas e sociais. Direcionavam ações e comportamentos, mas deixavam espaço para o lúdico, a magia, a imaginação. O iconoclasmo protestante da Modernidade tenta expurgar a imagem em nome da verdade, do real, ficções monoteístas e castradoras. As formas expressivas modernas, da imprensa às imagens produzidas por aparelhos, são motivadas por esses ideais realistas, decodificáveis, lineares.

A linguagem foi empobrecida em nome da objetividade, de um racionalismo simplista que não dá conta da complexidade humana, de construções textuais que não desafiam a interpretação, que tenta expurgar as imagens dos textos, deixando-os diretos, “técnicos”, racionais. Se existe um processo de superficialização da cultura, os textos, inclusive os ditos científicos, fazem parte disso. E, ao que parece, o empobrecimento da experiência vem justamente da negação daquilo que nos constitui: a imagem. Frente a ícones e textos, os humanos já não se reconhecem, ou não se instigam, ou não se excitam, ou não se estranham.

Se a imagem se tornou precíval, o texto acompanha o mesmo trajeto. Se a imagem se apresenta como superficial, com o texto não acontece diferente. Se fazer fotografia se tornou um gesto automático, escrever também. Com os processos de automatização da escrita, todos escrevem em times New Roman 12 ou outra fonte padrão, e os teclados dos dispositivos móveis completam as palavras automaticamente.

Se *selfies* são clichês e repetitivos, do mesmo modo o são as legendas e as citações de autores nos trabalhos acadêmicos. Se acusamos as imagens de excessivas, esse julgamento cabe à inflação de escritos, dos comentários descartáveis das redes sociais ao exagero de artigos científicos. Se atribuímos uma crise à imagem, o mesmo se dá com o texto, crise esta que é do humano produtor, não dos produtos, que parecem muito bem na reprodutibilidade excessiva.

Como figura masculina, ao texto não é atrelada uma crítica ferrenha; se vai mal, é por culpa das imagens, esta potência feminina enlouquecedora, a quem são atribuídos todos os males que a humanidade não quer arcar. Em vez de ler imagens, é necessário imaginar com textos.

## A interação dos híbridos

Essas distinções são necessárias para ultrapassar o anacronismo conceitual que tentou sujeitar as imagens aos limites do texto. Colocar as coisas em ordem ajuda a compreender que texto e imagem são de espécies diferentes, mas pertencem à mesma linhagem; por isso, as formas híbridas são muito mais comuns que os estados puros. Contrariando a lógica eugênica atribuída ao texto racionalista, que busca expurgar as imagens, parece fecundo seguir o conselho de Belting (2011, p. 144), quando assevera que hoje tem “mais sentido estudar as imagens e os signos no seu cruzamento em formas híbridas”.

Dentro de uma lógica linguística, o que não é estritamente textual, é imagem, no sentido figurativo do termo. Assim, cinema, vídeo, *gifs*, *memes* de internet, fotografias publicadas na imprensa, *selfies* compartilhados nas redes sociais, são colocados no mesmo balaio, o que é compreensível pela amplitude do conceito de imagem. Mas essas produções nunca são puras, mas híbridas, como os audiovisuais, resultado da junção da figuração, da imagem sonora e do texto.

Os *memes* de internet, por vezes considerados como imagens digeridas e de fácil consumo, são motivados pela imbricação de texto e figura, que se hibridizam na construção de sentidos. Até mesmo a linha textual, que sempre foi pouco solidária à imagem, se hibridizou. Ao digitar fogo no teclado do *smartphone*, o corretor automático sugere o ícone de uma chama, há a possibilidade de optar pela palavra ou por 🔥.

Em um primeiro momento, considerando o eco da crise da imagem e do texto, seria credível dizer que essa junção imago-textual é reflexo do empobrecimento dos significados, da superficialidade dos artefatos comunicacionais contemporâneos. Que a legenda no *selfie* é uma forma de dar sentido que a imagem não tem, tentando dignificá-la por meio do texto, que é socialmente valorizado. Mas se buscarmos ampliar a compreensão, indo a contrapelo dos discursos e considerando as dinâmicas da significação ao longo da história, é possível compreender que a junção das imagens figurativas com as textualidades é encontro de instâncias que, de fato, nunca estiveram separadas. A racionalidade iluminada e dicotômica que separa o que, por natureza ontogênica, tem a mesma origem: a imaginação humana.

A partir da compreensão dos híbridos, é possível questionar a propalada "sociedade da imagem", conceito que visa dar conta das mudanças tecnológicas proporcionadas pelos meios eletrônicos, mas que só atualiza o iconoclasmo. Como

vimos, a imagem é a base constituinte da espécie, portanto, sem imagem não há sociedade. Como destacado por Durand (2001), a imagem sempre vem antes, e acompanhado por autores como Eliade (1998), discutiu como a sociedade se estabelece a partir de mitos e arquétipos, ou seja, da organização de imagens. Portanto, dizer sociedade da imagem é redundante e tratar como um fenômeno contemporâneo é um anacronismo aos moldes do dita Pós-Modernidade, que se fixa à casca dos fenômenos, encobrando as raízes que vêm de muito antes.

Isso não significa, no entanto, que os fenômenos atuais não tenham especificidades. Entender as nuances do que acontece no contemporâneo deveria ser o papel do pesquisador, mas para isso é necessário ter bases bem assentadas para não se debater com pseudoconceitos que mais confundem que esclarecem. Neste momento histórico, vivenciamos a possibilidade de analisar as formas de organização social e de comportamento humano de maneira ilustrada. Mas, para isso, seria necessário compreender os fenômenos em vez de repetir ladainhas, e compreender exige investigar como processo, identificando as bases – não somente históricas, mas antropológicas.

Se isso estivesse sendo feito, no que diz respeito à imagem, seria superada a crítica platônica dos simulacros retomada por Baudrillard (1991), e não seria necessário espanto diante dos aforismos de Debord (2002), quando afirma que as imagens se tornaram autorreferentes, e já não vivenciamos o mundo, experimentamos representações. Mesmo que não haja representação, a experiência humana é mediada pela imagem, é isso o que nos difere dos outros animais. O que a figuração apresenta é uma alegoria fixada do funcionamento psíquico, como um espelho inerte que ilustra aquilo que não queremos ver. Os pensadores do simulacro e do espetáculo ficariam chocados se compreendessem que a máscara é o verdadeiro rosto.

Os críticos das figurações midiáticas se manifestam por meio impressos, que hoje figuram nos sites de download pirata. A mesma crítica ferrenha apresentada por eles não valeria para o livro? Afinal são instâncias para além do vivido, que também estão fora da experiência sensível “direta”. Os livros seriam então alienantes? Os textos impressos devem ser denunciados como simulacros que destroem a sociedade transformando tudo em produto? Mais uma vez estamos diante do iconoclasmo do pensamento ocidental, que faz a delação das imagens figurativas por meio de textos, que também são imagens figurativas.

Contrariando essas compreensões, não estaríamos em um estágio muito mais complexo com as possibilidades audiovisuais? Que expõem o humano às dinâmicas

multissensoriais da comunicação, suprimidas pela alienação e limitação dos textos? Se essa hipótese puder ser considerada, é necessário então uma translação do pensamento, para compreender a formatação atual da sociedade como uma resposta à reprimenda das imagens ante o pensamento iconoclasta e textual. E esse retorno se dá em uma sociedade de consumo, de ordem protestante, na qual a vocação e a profissão de fé no trabalho são a tônica principal. Nesse contexto, o excesso é muito mais uma consequência que uma causa provocada pelas figurações.

Ao contrário do empobrecimento e superficialização do qual o meio virtual é acusado – isso sempre em comparação à limitação do texto –, é possível vislumbrar a complexidade das interações em uma conversa trivial no Whatsapp: textos, imagens figurativas, áudios, *gifs*, vídeos, todas as possibilidades expressivas utilizadas na comunicação trivial, como sempre foi. A diferença é que agora, com os rastros deixados na internet, tem-se uma noção ilustrada de como funciona a comunicação humana, com os vários híbridos interagindo para dar sentido à existência.

\*\*\*

Noite de 15 de março de 2019. Acesso o site *Frases para Insta*, apresentado pela colunista Nina Lemos. Mais organizado do que previsto, tudo está ordenado por categorias, como “legendas para foto sozinha”, “frases para foto de grávida”, “indiretas”, “legendas para foto com prima”, “frases para foto masculina”, “top frases bonitas para foto”, entre outras. Além de conteúdos específicos para datas comemorativas, como “Legendas para Carnaval” e “31 frases para o Dia da Mulher”.

Clico em “Frases para fotos pensativa”, abre-se uma lista com várias sugestões, entre elas:

No fim encontrei um recomeço! ✨🍀

Sabedoria não é raciocinar, é sentir. ✨

Não pensou no seu futuro, ela era um momento ✨🎵

Sem meia palavra, semeia o amor por inteiro. ❤️❤️

Decifra-me, mas não me conclus!! 😊

O padrão é sempre o mesmo: o texto e um *emoticon* no final, que não tem relação direta com o que está escrito.

Para testar a potencialidades do site, pego a última fotografia armazenada na galeria do *smartphone*; não é das mais adequadas para postar no Instagram e está fora dos temas organizados no menu. Clico no genérico “Frases para fotos”, que tem como descrição:

As **Frases para fotos** perfeitas devem combinar com o momento registrado. Aqui você encontra legenda para foto sozinha, sorrindo, legenda para foto com namorado, tumblr, legenda para fotos com seus amigos e amigas, para fotos masculinas e muito mais. As melhores frases para fotos estão aqui! Confira!

Segundo o texto de abertura, a legenda deve combinar com o momento registrado, não vai ser fácil achar.

O mundo é teu e é só você quem o conduz. 🌀

Não tem mal algum ser feliz sozinho. Inclusive, recomendo! 🌸🍃

Esse mundo é enorme, não tenha pressa pra se encontrar! 🍃🌟

Nenhuma parece adequada para a fotografia. Desço a lista de frases até encontrar a frase perfeita. Posto no Instagram, com filtro, claro:

**Figura 11:** *Print screen* da postagem no Instagram



**Disponível em:** <https://www.instagram.com/p/BvDRJ0vgbHt/>

**Acesso em:** 15 mar. 2019

# A fotografia além do quadro | 10

Ou o mundo como cenário

Quarto do apartamento 302, Edifício Lia, 6 de abril de 2019.

No ócio pós-almoço de sábado, a vontade de uma sobremesa. Abro o Google e digito: sorveteria. As primeiras opções são conhecidas, vejo se há outro lugar perto que apresente algum diferencial. Miski Sorveteria & Cafeteria tem uma boa avaliação: 4,6 de 5. Clico em ver fotos. Na galeria (Figura 12), taças de sorvetes, sanduíches, drinques, sucos e brownies postados na internet e referenciados pelos usuários.

**Figura 12:** *Print screen* imagens da Miski no Google



Tirado em: 6 abr. 2019

O GPS acusa 1,8 quilômetros de distância, 26 minutos de caminhada. Decido ir.

O céu está encoberto e o cinza das ruas ficou mais intenso por causa da chuva recente. A voz do GPS ecoa do bolso indicando em qual esquina virar. No meio do trajeto, começa a chover, sou obrigado a pegar o guarda-chuva na mochila.

Seu destino está à direita, anuncia a voz do GPS. O letreiro colorido indica que estou no lugar certo. Em vão esfrego os sapatos no tapete, estão encharcados.

O espaço é bem contemporâneo: design clean, de revista, com iluminação estratégica sobre cada mesa. Uma família está sentada em uma das mesas maiores, são os únicos clientes quando chego.

Sento em uma mesa no canto, disponível para duas pessoas, tentando me equilibrar na alta cadeira de metal. No centro da mesa, o cardápio. A atendente se aproxima, informa que para fazer o pedido é só apertar o botão do dispositivo sobre a mesa.

As opções são variadas: hambúrgueres, cafés, sucos, sorvetes e outras sobremesas. Decido pela opção personalizada. Taça: grande, borda: ganache meio amargo, guarnição: pedaços de Oreo, acompanhamento: chantilly, sorvete: creme, preço: R\$ 25,00.

Enquanto espero, chegam novos clientes. Depois de alguns minutos, a atendente se aproxima com a taça, a borda toda besuntada de chocolate com biscoito e o *twist* gigante de chantilly, bem semelhante à foto no cardápio.

Começo a expedição. Impossível comer a borda de ganache, o chocolate congelou por causa do sorvete. Se passo a colher, os farelos de Oreo caem pela mesa. Em nome da civilidade, entendo que é apenas enfeite. Resigno-me à grossa camada de chantilly e ao sorvete. Depois de algumas colheradas, percebo o exagero de pedir o grande. Ainda bem que não faz calor, o sorvete não é nada refrescante, uma bomba calórica de açúcar e gordura hidrogenada. As duas últimas colheradas são acompanhadas pelo enjoo e pelo arrependimento: por que fiz isso?

### **Para alimentar as redes**

Nas mesas ao redor, a chegada dos pedidos é acompanhada de exclamações, por causa da beleza dos pratos, seguidas pelo clique no aplicativo da câmera do *smartphone* e a busca pelo melhor ângulo. As fotografias logo são postadas nas redes sociais da internet ou compartilhadas com os grupos de amigos no Whatsapp.



Tudo parece pensado para favorecer o ato fotográfico, desde a aparência dos pratos até a iluminação que incide em cada mesa. As fotografias precisam ser atrativas para impressionar os amigos. Além disso, estão inseridas em um processo de retroalimentação publicitária: as fotografias divulgadas na internet passam a fazer parte da galeria do estabelecimento, e acabam servindo de iscas para novos clientes que, além do sorvete, poderão consumir a experiências fotográfica.

Ao comentar sobre as primeiras publicações impressas relacionadas à confeitaria, Lauren Shakely (2012) explica como a fotografia mudou nossa percepção a respeito da comida, processo que denomina de “sensualização dos alimentos”. Para serem reproduzidos nas páginas dos livros e revistas, bolos, tortas e sobremesas precisam ser atrativos, para sair bem na fotografia, provocando o desejo de quem folhear a publicação. Shakely (2012) descreve que não se pode olhar para a fotografia sem querer comer o bolo, e ainda mais: sem querer aquele dia e tudo o que isso implica. Quem observa a fotografia do bolo não quer apenas o tempo que leva para comê-lo em uma tarde preguiçosa de verão, mas o tempo que levou para assar, arrumar a mesa e arrumar as flores, quer amigos e familiares que seriam dignos de tal bolo, quer que a avó exclame que é melhor que o dela, quer que todos conhecidos digam que se parece com a imagem.

As considerações apresentadas pela autora ajudam a compreender que o processo não se limita à fotografia enquanto produto final, perpassa todo o contexto do ato fotográfico e vai além, chegando ao momento de produção do bolo e o depois, com os comentários e elogios. Uma mera fotografia de comida – que na maioria das vezes foi produzida de forma nada simples, envolvendo sofisticados equipamentos de iluminação e de tratamento de imagem – mobiliza imaginações de antes, durante e depois. Quando o consumidor vai a um estabelecimento, ele busca uma experiência que se aproxime da imaginação suscitada pela fotografia, por isso não são mais aceitáveis imagens meramente ilustrativas, a comida não deve ser apenas saborosa e bem preparada, precisa vir apresentável para que o cliente faça seu próprio registro.

A gourmetização da comida tem relação direta com a popularização dos dispositivos portáteis munidos de câmera fotográfica e conectados à internet. Com eles, tornou-se possível registrar cenas ordinárias, cotidianas e consideradas banais, resultando em uma nova estética do amador, não mais ligada ao regime mnemônico dos álbuns de família, mas bastante influenciada por uma lógica publicitária e de exibição. O conceito de *gourmet* foi reconfigurado, deixando de significar uma expressão de alta gastronomia para designar as comidas maquiadas para fotografias.

## Projeções fotográficas

No estudo sobre a estética fotográfica, Soulages (2010) identifica que de simples instrumento, a fotografia tornou-se o lugar da criação: “de meio, ela pode então se tornar um fim” (SOULAGES, 2010, p. 320). Essa consideração ajuda a compreender como a fotografia se consolida como meio de dar forma ao mundo, a ponto de se apresentar como uma autorreferência, que não tem impacto somente dentro do quadro fotográfico, mas no extraquadro.

A fotografia é produto criativo e produtora de criações: “nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar” (ROUILLÉ, 2009, p. 77). Em vez de técnica isenta de registro, a fotografia se apresenta como artefato dinâmico, que evidencia os processos da imaginação humana. Como observa Rouillé (2009, p. 18), “o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos”, e complementa: “o importante é explorar como a imagem produz o real”.

Na discussão sobre a formação do espectador, Jonathan Crary (2012) ajuda a compreender essa produção do real fotográfico. Por meio de uma pedagogia do olhar, foram estabelecidos e perpetuados os dogmas imaginativos modernos, em especial a racionalização científica e econômica. Nesse contexto, Crary (2012, p. 22) considera a fotografia como “elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação, no qual se aloja o observador”, estabelecendo um “efeito fotografia”: as imagens produzidas pela câmera motivam uma nova economia cultural de valor e troca.

Um desses valores, que Rouillé (2009) defende como a função mais importante atribuída à fotografia-documento, é o de informar. Uma interpretação primeira faz compreender a fotografia como vetor de informação em um sentido midiático, mas se considerado o radical da palavra informar, que vem do vocábulo latino *informare*, referente a dar forma, é possível compreender a fotografia como um meio disciplinar, que estabelece formas de comportamento, de pensamento e de ordenação do mundo. Consideração que está alinhada ao comentário de Crary (2012, p. 15), quando ressalta que observar significa “conformar as próprias ações, obedecer a”.

Como artefato moderno, a fotografia traz no cerne essa demanda disciplinar de informar, e isso não se dá em termos abstratos, mas de forma concreta. Com a consolidação da fotografia, foram estabelecidas novas formas de comportamento, que vão da pose, passando pelo vestuário e pelo cenário, até a imposição de expressões,

como o sorriso instituído pelas propagandas da Kodak. Vale lembrar também como a fotografia teve influência direta na organização urbana, com cartões-postais servindo de modelo para a difusão do conceito de cidade moderna, em especial nas colônias que copiavam o modelo do “Primeiro Mundo”.

Sempre se analisa o que de fora se projeta dentro da câmera escura, mas considerando a recursividade dos processos especulares, é possível questionar o que de dentro dela é projetado fora. A câmera, como a tela, é medial: um espaço entre. Atrás e à frente estabelecem um jogo projetivo. Para constituir o “dentro” da fotografia é necessário ordenar o espaço fora. Como consequência, a instância material passou a ser reordenada para atender às demandas do espaço imaginativo formatado pela fotografia. “As fotos não se limitam a apresentar a realidade – realisticamente. A realidade é que é examinada, e avaliada em função de sua fidelidade às fotos” (SONTAG, 2004, p. 104).

Ao fotografar, o humano quer preservar as sensações causadas pelas aparências do mundo, o impacto do ambiente no corpo. Mas a câmera não enxerga, muito menos reage às aparências como nossos glóbulos oculares, gelatinosos e orgânicos. Quem ao fotografar algo, fosse a lua, o pôr-do-sol ou uma flor, não foi tomado pela frustração? Cores aberrantes, o achatamento da imagem, a distorção provocada pelo ângulo de tomada, que fazem o registro da câmera ser bem distinto do que se passa nos olhos.

Como descreveu Kossoy (2009), a fotografia cria uma segunda realidade, produzida e limitada às possibilidades do quadro fotográfico. Para diminuir a frustração, é necessário achatar a primeira realidade para que se encaixem na métrica da câmera. Quanto mais fotogênico for o mundo visível, maior a sensação de satisfação ao tomar fotografias. E se há algo que o humano não quer é se frustrar. Esse parece ser um dos motivos para a visualidade já ser mediada pela câmera, quando um espectador vai a um show, por exemplo, e assiste direto da tela, evita a frustração de contrapor a imagem “real” da imagem figurada.

Cabe ressaltar que esse processo projetivo não é restrito à fotografia, por meio do artefato fotográfico podemos observá-lo de forma ilustrada, mas não é uma dinâmica própria do fotográfico. Friedrich Kittler (2016) descreve como a arquitetura influenciou na adoção da perspectiva linear na pintura e como isso teve consequências diretas na própria arquitetura, em um processo recursivo que evidencia o jogo de dupla-troca entre o humano e as figurações e artefatos que produz.

O que é necessário compreender é quais são as especificidades dessa projeção relacionada ao lugar fotográfico. Mais uma vez a Modernidade é o signo que se inscreve na fotografia, estabelecendo a lógica de imagem produzida sem a intervenção do humano, isenta, credível, fidedigna e real. Kittler (2016) relata como o “modelo metafórico da fotografia” teve influência direta no surgimento das estéticas realistas da literatura, com descrições precisas do espaço e a ênfase nas ações exteriores das personagens.

Esse é um dos exemplos da informação estabelecida pela fotografia, mas as projeções da câmera escura influenciaram todas as instâncias, da vida privada às encenações públicas, do conhecimento ao senso comum, do interior do corpo à natureza, do mundo microscópico à imensidão do espaço. Das invenções modernas, nenhuma foi tão eficaz na informação do mundo quanto a fotografia, se fazendo presente do nascimento à morte.

Ao se dar conta da potência projetiva da fotografia e da influência sobre a vida, Marvin Heiferman (2012) convidou fotógrafos, críticos, artistas, professores, pesquisadores e aficionados para pensar em quais foram as mudanças por ela provocadas. Essa iniciativa resultou na coletânea que apresenta um ambicioso título: *Photography Changes Everything* [Fotografia muda tudo]. As seis seções da obra discutem como a fotografia mudou o que queremos, o que vemos, quem somos, o que fazemos, aonde vamos e o que lembramos.

Nos 78 ensaios que compõem o livro, autoras e autores descrevem as mudanças provocadas pela fotografia, que vão das mais óbvias, como as transformações na forma de preservar lembranças, o modo como nos comunicamos ou os desejos suscitados ao ver fotografias publicitárias; até implicações pouco consideradas, como as mudanças no conhecimento que temos do espaço, na relação com jardins e plantas, na maneira como percebemos a nós mesmos e como contamos nossa história de vida.

### **Um mundo cenográfico**

As mudanças implicadas pela fotografia têm influência direta no modo como passamos a nos relacionar com as instâncias materiais, o que se convencionou chamar de “mundo real”. Heiferman (2012) observa que para experienciar o mundo, não apenas vemos imagens; nós as tiramos, e com frequência, assim o espectador precisa

da mediação tecnológica e o ato fotográfico precisa ser repetido sempre para que a experiência seja efetivada. Flusser (2009) também explicita essa relação quando afirma que estar no universo fotográfico implica viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias.

A partir dessas considerações é possível perceber como a fotografia ultrapassa os limites bidimensionais, estabelecendo rotinas e padrões fotográficos na vida cotidiana. Isso reforça o entendimento da lógica informativa da fotografia, no sentido de apresentar modelos de conduta e formas de pensamento a serem seguidos. Soulagès (2010, p. 176) assevera que “o inconsciente torna possível a imagem fotográfica”, assim os padrões são inscritos no aparato tecnológico pelo humano, e sua manifestação se concretiza de maneira consciente ou inconsciente nos usos sociais da fotografia.

Sontag (2004, p. 22) ajuda a compreender esse fenômeno ao discutir a questão do mundo-imagem: “o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós”. Assim, a fotografia não é um processo de reprodução, mas de criação, mobilizado por nossa angústia constante da finitude. Ao reduzir as aparências ao modelo bidimensional da fotografia, buscamos construir um universo simbólico que visa aperfeiçoar o mundo material corrompido pelo tempo.

O indivíduo munido com uma câmera observa o mundo de maneira cenográfica, como cenário para fotografias. Tal qual o turista, transita em busca de cenas fotografáveis, que serão partilhadas como atestado de que a vida está acontecendo. Como observa Sontag (2004, p. 35), “ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto”.

Fontcuberta (2014) observa que tirar uma foto não é mais um registro de acontecimentos, mas parte substancial do acontecimento em si: acontecimento e registro fotográfico se fundem. Isso obriga a reconsiderar a máxima barthesiana de que algo do referente se inscreve na fotografia, “agora devemos pensar o contrário: é algo da fotografia que se incrusta no referente” (FONTCUBERTA, 2014, p.30), ou ainda melhor é compreender que toda projeção é mútua, dentro e fora da imagem estão interagindo de maneira recíproca todo o tempo.

Por isso não é possível concordar com Ritchin (2010), quando afirma que uma vez que as imagens começam a substituir o mundo, a fotografia perde muito da razão de existir. O processo é o contrário, no que dizem “sociedade da imagem” a fotografia

ganha ainda mais importância, é principalmente por meio dela que se constrói o mundo-imagem, então como perderia razão de existir?

Um dos conceitos resultantes da fotografia é o de fotogenia, ou seja, aquilo que fica bem quando fotografado. Para que isso aconteça, é preciso se adequar às normas estabelecidas pelo dispositivo fotográfico. Para figurar de maneira adequada no quadro, é preciso fazer mudanças no extraquadro. Assim, no jogo projetivo, quanto mais fotogênicos estiverem as personagens e os cenários, melhor serão registrados pela câmera.

Todas as aparências, da comida aos corpos, precisaram se adaptar a fim de figurar bem em fotografias e vídeos. A vida parece melhor dentro das fotografias, só há sorrisos, lugares paradisíacos, comidas de aparência deliciosa, roupas sempre impecáveis. A imagem fotográfica se configura como a evasão para um mundo onírico de uma fantasia que se realiza tecnicamente.

Para Sontag (2004), a lógica do mundo como cenário é motivada pelo princípio de que tudo pode se tornar interessante por meio da câmera. “Aprendemos a nos ver fotograficamente: ver a si mesmo como uma pessoa atraente é, a rigor, julgar que se ficaria bem numa fotografia” (SONTAG, 2004, p. 101). A fotografia, como toda imaginação dominante, se consolida como sistema de referência, o que leva a olhar um rosto ou uma paisagem e dizer que parece uma fotografia.

Como modelo disciplinar, a fotografia também é uma tentativa de controle, o que é sintomático neste momento histórico em que a noção de mundo globalista amplia as fronteiras, ultrapassando, inclusive, os limites do próprio planeta, indo além da atmosfera, para o vazio-escuro e sem gravidade do Universo. Isso tudo parece trazer novos temores para os humanos. Sem raízes, com as tradições esfaceladas, a visão de futuro ameaçada pela ausência de presente, torna-se necessário ter algum ponto de segurança, e a fotografia se apresenta como esse ponto fixo, no qual a vida não muda nem sucumbe à velocidade.

Fotografar se constitui como um gesto simbólico de dominação: do tempo, do destino da própria vida, da superação da morte. Mais do que uma causa, o excesso de fotografias é um sintoma, que possibilita questionar: que tipo de vida constituímos a ponto de precisarmos ativar todo o tempo a reconstrução simbólica do mundo?

\*\*\*

Como é natural, toda a comida que alimenta as redes passa por um processo “digestivo”. Perfis como @instabosta\_ofc, @caca\_astral, @50shadesofturd e @lord\_of\_montaigne, além das fotografias tagueadas com #merda, #shit, #poop, #cocô, #instashit, #shitoftheday, até o irônico #poopart, apresentam o fim da bela comida gourmet.

**Figura 13:** Antes e depois do gourmet



**Disponível em:** <https://www.instagram.com/p/BH7MW0oBrDm/>  
**Acesso em:** 07 abr. 2019

Apesar de o digital não ter mais a alquimia de reveladores e fixadores, nem a transição do negativo para o positivo, a fotografia, como todo ato criativo, ainda é marcada por processos de transformação. Neste caso, é possível chamar de foto-síntese.

# Testamento de uma genealogia imprecisa | 11

Ou fotografia é sobrenome

Esquina Democrática, Centro Histórico de Porto Alegre, 30 de maio de 2019.

Dia de outono: calor na parte ensolarada, frio na sombra. Meio-dia, vendedores ambulantes dos mais variados produtos tentam atrair as pessoas que caminham apressadas, muitas delas aproveitando a folga do almoço para resolver alguma pendência. Em meio ao burburinho, uma voz grave e forte ecoa: “Foootôôs... Foootôôs... Foootôôs...”

Conduzido pelo chamado fotográfico, visualizo a dona da voz em frente à farmácia na esquina da avenida Borges de Medeiros com a rua dos Andradas. Veste um colete amarelo, escrito “3X4 NA HORA” em grandes letras pretas, logo abaixo a linha fina: “todos os tamanhos”, em vermelho.

Ela se chama Beatriz Alves e há três anos e meio chama clientes para o estúdio Elite Fotos. “Reclamam que incomodo, mas estou ganhando a vida. Por causa dos gritos consigo muito cliente, principalmente foto pra documento, passaporte, visto”. Depois de atraídos pela porta-voz da fotografia, alguns viram fregueses e acabam conhecendo os outros serviços, como restauração e *books*.

De pé na esquina, Beatriz viu cenas de todos os tipos, desde flagrantes de traição a batidas policiais. “A gente ganha pouco, mas se diverte”, sorri. Para ela, que viu tantas histórias de desconhecidos, fotografia é recordação, uma forma de não esquecer. Mas depois de pensar um pouco, acrescenta: “São vários os significados da fotografia”.

## Uma questão sem resposta

Ao afirmar que são vários os significados, Beatriz toca num ponto crucial: que é a fotografia? Questão sem consenso nem solução. Na obra *Que é fotografia*, Cláudio Kubrusly (1991) se debruça sobre esse questionamento, mas em vez ensaiar respostas, apresenta mais perguntas: fotografia seria a possibilidade de parar o tempo retendo para



sempre uma imagem que jamais se repetirá? O processo capaz de gravar e produzir com perfeição imagens de tudo que nos cerca? Um documento histórico, prova irrefutável de uma verdade qualquer? A possibilidade mágica de preservar a fisionomia de quem gostamos? Ou apenas uma ilusão?

“Fotografia é tudo isso e mais um monte de coisas também”, afirma Kubrusly (1991, p. 9), como aparente resposta às inúmeras questões que apresenta. O autor relata que fez a mesma pergunta a várias pessoas, incluindo alguns fotógrafos, e não houve sequer duas respostas iguais. Isso demonstra não só a complexidade do que é denominado fotografia, mas também a falta de reflexão sobre seu conceito.

Na clássica conceituação sobre o ato fotográfico, Dubois (1993) orienta que para compreender a fotografia é obrigatório ver o processo bem mais que o produto. Soulages (2010, p. 51-52) repete esse ensinamento com outras palavras: “a fotografia desenvolve-se, de fato, em três tempos: antes, durante e depois da tomada da imagem. Não se deve negligenciar nenhuma etapa para compreender o processo criativo”. Isso tem como consequência compreender a fotografia em sua ambivalência, “nessa lógica do ‘ao mesmo tempo’” (SOULAGES, 2010, p. 92-93).

Ao descrever as motivações para esboçar *A câmara clara*, Barthes (1984) explicita que era tomado pelo desejo ontológico de saber o que distinguia a fotografia das demais imagens. Sem chegar a uma resposta, o semiólogo comenta que a fotografia se esquivava a qualquer tentativa de conceituação, e acaba por considerar que “a fotografia é inclassificável” (BARTHES, 1984, p. 13).

Essas considerações ajudam a compreender a complexidade da fotografia, mas ainda não resolvem a questão essencial: que é a fotografia? Não fará muita diferença perguntar a uma pessoa em meio ao Calçadão, como Beatriz, ou procurar um especialista, a resposta será tão vaga e genérica, variando entre: registro do real, documento, meio de preservar a memória, recorte congelado do tempo-espço. Respostas que oscilam entre os usos sociais, referenciais estéticos, comentários históricos e de desenvolvimento técnico, ou a obra de algum fotógrafo de renome. Mas nada que esboce uma compreensão conceitual da ontologia fotográfica. Afinal, o que há de comum a todas as fotografias?

Kubrusly (1991) destaca que os argumentos da fotografia como obra da natureza, obtida automaticamente, sem a intervenção humana, fez a imagem fotográfica surgir envolvida em uma confusão, cujas marcas persistem até hoje. A abiogênese técnica resulta na ausência de um conceito: a fotografia é, não precisa de definição.

## **Para repensar a gênese**

São dois os principais caminhos de quem se debruça mais a fundo sobre a questão fotográfica: a gênese fisicalista ou a gênese técnica. Frizot (2009) defende que a ontologia fotográfica é o fóton e os domínios das leis da física. Segundo ele, tal compreensão é necessária para assentar a fotografia em bases sólidas. Essa explicação fisicalista, no entanto, não dá conta da complexidade da fotografia, considerar a origem físico-química da fotografia não acrescenta à compreensão, é o mesmo que descrever a pintura a partir da composição química dos pigmentos e explicar a teoria das cores para justificar sua existência.

O que Frizot (2009) apresenta como solução para a questão fotográfica mais uma vez reitera a abiogênese da imagem fotográfica. Para Frizot (2009, p. 68-69), a fotografia é uma imagem que rompe com a tradição ocidental de imagem feita pelas mãos humanas: trata-se de uma imagem gerada pelas leis da física. Como visto, ao tratar da ontologia fotográfica, a mão não deixou de fazer parte do ato fotográfico. O que temos é a manipulação dos princípios físicos para a produção de imagens, não uma ação autônoma dos princípios físicos, como acontece na natureza. As leis físicas são um dos princípios da imagem fotográfica, mas não suas causas ou fins, como tenta convencer Frizot (2009). Os humanos delas se apropriaram para colocar em prática a criatividade e a imaginação.

No caminho paralelo da defesa tecnicista, Bazin (2013) se destaca como principal expoente, ele considera que a solução para o problema da fotografia está na forma de obtenção, assim a essência e a definição do fotográfico estão na origem técnica: entre o objeto inicial e a representação apenas se interpõe um outro objeto, a câmera. “Pela primeira vez, forma-se automaticamente uma imagem do mundo exterior sem intervenção criadora do homem [humano], de acordo com um determinismo rigoroso” (BAZIN, 2013, p. 264). Bazin (2013) ressalta que essa gênese automática e objetiva revolucionou a psicologia da imagem, uma vez que a objetividade da fotografia lhe confere poder de credibilidade que está ausente em qualquer outra forma de representação figurativa.

Essa visão tecnicista encabeçada por Bazin (2013) se consolidou com Flusser (2008, 2009), a partir dele fotografia tornou-se sinônimo de imagem técnica: “imagens produzidas por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado” (FLUSSER, 2009, p. 13). A fotografia inaugura o que Flusser

(2009) denomina de universo das imagens técnicas, seguida pelo cinema, televisão e imagens informáticas. Na proposta de uma filosofia da fotografia, Flusser (2009) reduz o sujeito a mero funcionário, que existe para cumprir os desígnios do aparelho, ou seja, da câmera. O dever do crítico é, então, o de mostrar a cretinice dos aparelhos, como se a cretinice não fosse justamente a marca do humano inscrita no programa.

As considerações apresentadas por Flusser (2009) são sempre comparativas entre imagens técnicas *versus* imagens tradicionais, aquelas feitas pela mão humana, sem o intermédio da máquina. “Pois é isto a imagem técnica: virtualidades concretizadas e tornadas visíveis”, afirma Flusser (2009, p. 29). Mas o que o filósofo chama de imagem tradicional também não é a materialização de uma virtualidade? Sabemos que a imagem não é o meio, mas uma projeção sempre virtual que o humano tenta fixar como figuração. Nesse ponto, não há distinção entre as chamadas imagens tradicionais e o que Flusser (2009) tenta diferenciar como imagem técnica.

No *Glossário para uma futura filosofia da fotografia*, Flusser (2008, p. 77-78) apresenta os termos utilizados no decorrer da obra, define imagem como “superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente”, mas não define técnica, que é um dos pilares do conceito de imagem técnica. O termo aparece de maneira difusa, como sinônimo de artefato tecnológico, algo dado, sem maior complexificação.

Para aprofundar a compreensão, é necessário desdobrar o conceito de técnica. Álvaro Vieira Pinto (2005, p. 59) define técnica como a práxis de todo o desempenho humano, ligado à necessidade criativa desenvolvida quando a espécie se rebelou contra a natureza e passou a se autoproduzir. Assim, toda ação humana tem caráter necessariamente técnico, e técnica não se restringe a produção de artefatos, mas determina também a produção ideal, artística, filosófica e mitopoética.

O humano, “tornando-se o ser que se produz a si mesmo, constituiu-se simultaneamente em animal técnico. A técnica está presente por definição em todo o ato humano” (PINTO, 2005, p. 62). Por esse motivo, não faz sentido classificar o presente como “era tecnológica”, uma vez que esse conceito “refere-se a qualquer época da história, desde que o homem [humano] se constituiu capaz de elaborar projetos e de realizar os objetos ou as ações que concretizam” (PINTO, 2005, p. 63). E o principal resultado da técnica não é produzir artefatos, mas o humano produzir a si mesmo.

Dizer que a ontologia fotográfica é a questão técnica não acrescenta nada de novo à discussão. Como destacou Marcel Mauss (2003), técnica é, antes de tudo, corpo. A

fotografia, do ponto de vista da ontogênese técnica, não se distingue da escrita, da culinária, do automobilismo, da moda e das demais ações humanas, uma vez que qualquer ação humana resulta e é resultante de técnicas.

Antes de ser usada para produzir fotografias, a câmera escura foi utilizada na criação de pinturas. Por que então não se considera que a questão da pintura renascentista é a gênese técnica? Dizer que a ontologia da fotografia é a técnica exige reconfigurar o lugar da técnica, e compreender que a fotografia é técnica por ser humana. Qualquer tentativa de materialização da imagem resulta em técnicas. Assim, toda imagem é técnica, não pelo aparato tecnológico utilizado, mas porque a técnica é manifestação do humano. Inclusive a imagem não materializada, que é a técnica do imaginário. Portanto, é redundante falar em imagem técnica; mais que redundante, impreciso, por equiparar o conceito de técnica como sinônimo de maquínico. Com a noção de imagem técnica a questão da fotografia continua não resolvida, encoberta por uma falsa compreensão.

### **A primazia da matéria**

Mais uma vez, retorna-se ao começo: que é a fotografia, já que dizer ser imagem técnica não a difere em nada de qualquer outra produção humana? Todas as outras formas de materialização da imagem também têm sua alquimia, mobilizam princípios físicos e alguma mecânica, mesmo que seja a do movimento das mãos. Então qual é o diferencial da fotografia em relação às outras formas de produção figurativa? O que configura a fotografia?

A câmera escura não determina o surgimento da fotografia, tanto que é possível criar fotografias sem ela e por muitos séculos esse aparelho foi utilizado para fazer pinturas. Se a câmera foi ressignificada para a produção de figurações fotográficas, não foi por uma “evolução natural” das imagens, como prega certo darwinismo técnico, mas porque o humano que manejava a câmera escura imaginou que poderia fixar as imagens efêmeras. É certo que a técnica tem impacto direto nas ações humanas, mas é sempre importante lembrar que antes das figuras vieram os sonhos e são sempre as imagens, esses fantasmas que assombra a mente humana, que mobilizam ações exteriores.

Antes de existir, a fotografia foi imaginada por seus criadores, homens da ciência, que queriam fixar a aparência das coisas sem a suposta intervenção humana – o que

seria irônico, se não fossem as considerações aberrantes decorrentes desse pensamento. Em termos práticos, uma máquina é intervenção humana muito mais incisiva que um traço de lápis no papel ou na pincelada de tinta numa tela. No entanto, na esquizofrenia do pensamento racional-científico, a máquina não é produto do humano, mas criação de si mesma.

É preciso considerar que a invenção da fotografia foi um processo mais complexo que a simples consequência direta dos avanços científicos, como se narra na história da fotografia. Os procedimentos que possibilitaram fixar a projeção da câmera escura já existiam separados, com outros fins, alguns deles conhecidos há séculos. Que faltavam então para a fotografia ser inventada? Ser imaginada. Longe de ser um produto casuístico das descobertas científicas, a fotografia é, antes de tudo, criação do gênio humano. Essa é sua ontologia, por isso que não é possível considerar nenhum tipo de fotografia não humana. Lógico que os processos são recursivos, e que as descobertas científicas mobilizaram a imaginação que culminou na ideia de fixar as imagens da câmera, mas a gênese só é técnica e científica por ser humana.

Geoffrey Batchen (2004, p. 29), comenta que a pergunta acerca do que é a fotografia se transforma facilmente em: onde e quando começou a fotografia. Assim a história da técnica fotográfica é apresentada como resposta, ainda que não seja satisfatória para a questão. Em contraposição a essa vertente, Batchen (2004) propõe investigar a fotografia a partir do desejo de fotografar, e esse desejo não é decorrente de um gênio individual, mas produto da cultura ocidental, manifestação da imaginação moderna, motivado por princípios como a verdade, a objetividade e a natureza automanifesta a partir das “leis” físico-químicas.

Os pioneiros da fotografia queriam registrar as cenas da natureza, mas, como observa Batchen (2004), o conceito de natureza no início do século XIX não é a limitação terra-árvore-rio dos espaços não urbanos da imaginação contemporânea. A natureza era a própria manifestação do Criador, o que buscavam os pioneiros era a perfeição da natureza divina, a essência de Deus, invertendo o espelho: procurando a semelhança de Deus a partir da criação. Por isso a essência realista atrelada à fotografia não se dá pela analogia índice-ícone, como advogam os semiólogos, mas por seu princípio simbólico: a fotografia repete o gesto primordial de Deus, numa autodivinização do humano.

O pincel da natureza, metáfora que Fox Talbot se valeu para descrever a fotografia, não era senão a ação das leis científicas, ou seja, ação da mão de Deus. E no

que Deus age, o humano não deve pôr a mão, por isso o esforço para repetir e institucionalizar a imaginação da fotografia como imagem sem mão, feita pelo olho de vidro que a tudo vê: a câmera. Se num piscar do olho de Deus o mundo se fez, no fechar do obturador tornou-se possível refazê-lo, sem a aparente corrupção das mãos humanas.

A fotografia se constitui e se sustenta por sua vocação imaginária. Se acreditamos em realismo e verdade, não é por características ontológicas da fotografia, mas por atribuições adjetivas. Da mesma forma que uma pedra é transformada em divindade, a fotografia só se torna real e verdadeira por uma questão de fé, isto é, por atribuição simbólica. As propriedades físico-químicas são apenas o pretexto para tentar explicar a crença em tempos de imaginação racionalista e cientificista. Só mesmo uma questão de fé explica como uma representação bidimensional do tridimensional, numa escala reduzida e sem cores, tenha sido – e seja – considerada realista.

Ao descrever a Modernidade, Paul Strand (2013) considera que foi consumado um novo ato criativo, baseado no que ele denomina de nova Trindade: A Máquina, Deus; o Empirismo Materialista, o Filho; e a Ciência, o Espírito Santo. Nesse contexto de um imaginário religioso racionalista e maquínico, a fotografia é criada como *médium*, manifestação desse novo Deus. No comentário sobre a difusão da fotografia, Lady Elizabeth Eastlake (2013, p. 59) afirma que “as grandes cidades de província estão repletas de adoradores do Sol”. A mesma metáfora foi repetida por Baudelaire (2013, p. 102), no rixoso ensaio *O público moderno e a fotografia*: “[...] a sociedade imunda lançou-se, como Narciso, na contemplação de sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do Sol”.

As motivações simbólicas que levaram à criação da fotografia e à rápida difusão social foram mobilizadas por um culto solar, de iluminação racional em busca da verdade. Princípios religiosos, mas inseridos em um contexto científico, no qual o resultado foi um dogma luminoso: a fotografia, técnica disciplinar da luz.

A questão ontológica da fotografia não é a gênese técnica, mas a matéria-prima, e é por isso que as discussões sobre suporte sempre esbarram no mesmo erro: de considerar a fotografia “morta” por se tornar obsoleto um uso ou um suporte privilegiado em determinado período histórico. Os suportes mudam, mas a base geradora não: os raios luminosos, com as impressões de claro e escuro. Um conceito possível de fotografia é: figurações humanamente produzidas a partir das emanações luminosas, em geral por meio de aparatos tecnológicos, que possibilitam o controle da luz.

Por mais que pareça óbvio, uma vez que a etimologia fotográfica como escrita da luz é bastante repetida, as consequências disso não foram devidamente apresentadas porque a discussão em torno da fotografia se debruça sobre a tecnologia. Mas é preciso considerar que só existe uma tecnologia porque a técnica vem antes. No caso da fotografia, a técnica de produção de figurações por meio da luz. Isso justifica, inclusive, as práticas fotográficas sem câmera, o que não cabe no conceito tecnicista de que o comum da fotografia é o aparato tecnológico. A câmera é a tecnologia pela qual a técnica fotográfica pode ser operacionalizada, mas não é sua matéria-prima.

### **Sobre nomes**

O suporte nunca foi uma questão definidora da fotografia, tanto que a matéria-prima mudou sempre, acompanhando o desenvolvimento de cada época. Passou pelo cobre, alumínio, vidro, celulose, vários tipos de papel, até migrar do grão argênteo para o *pixel*, tendo como suporte os CCDs digitais e as telas informáticas.

Se levada em conta a querela de que a fotografia acabou por causa das mudanças no suporte, como defende Fontcuberta (2016), é preciso considerar que a fotografia nunca foi, pois o que seria mais fotografia: o daguerreótipo ou um *slide*, que existia para ser projetado na parede? O suporte sempre foi necessário para que a imagem, virtual por essência, pudesse incorporar em alguma matéria. O suporte é indiferente para a existência da fotografia, seja o papel de algodão alcalino das galerias de arte ou a tela de vidro do *smartphone*. Claro que para cada material foi estabelecido um uso, levando em conta as potencialidades físicas e simbólicas.

Na tentativa de justificar o conceito de pós-fotografia, Fontcuberta (2016) diz que as imagens mudaram de natureza, já não funcionam como estávamos habituados. Como vimos, a imagem é sempre uma virtualidade impalpável, que mobiliza a criação figurativa; dessa maneira, não é possível mudar sua natureza, ou seja, a natureza do humano, uma vez que a imagem é a técnica primeira que nos constitui. E mesmo se imagem for tomada como sinônimo de fotografia, essa consideração ainda assim se apresenta equivocada, uma vez que a natureza fotográfica, ou seja, a matéria-prima, continua a ser a luz, portanto não houve qualquer mudança nesse sentido.

Essa confusão apresentada por Fontcuberta (2016) é decorrente do equívoco ontogênico da fotografia, que confunde os usos sociais e as mudanças de suporte como

uma mudança em sua natureza. Mas porventura mudou-se a luz? Se não, a fotografia continua com a mesma natureza, no entanto, com usos distintos e com adaptações tecnológicas, que é a forma como as técnicas se perpetuam socialmente.

Para ter um paralelo de como não houve nenhuma mudança na natureza ontológica da fotografia, tomemos como exemplo outra técnica: a cerâmica. A argila é utilizada como matéria-prima desde os nossos ancestrais mais remotos. Primeiro modelada com as mãos, depois com o auxílio de artefatos, até chegar às cerâmicas de alta tecnologia, produzidas a partir das pesquisas científicas. Os usos sociais também se diversificaram: indo do piso das casas, às xícaras e privadas, até o uso em componentes eletrônicos. Mas a matéria base é sempre a mesma, a argila, e o processo, por mais que tenha se alterado – do forno de lenha aos avançados fornos elétricos –, ainda é a queima da argila em alta temperatura para se transformar em cerâmica: uma forma fixa.

Foram várias as transformações tecnológicas ligadas à cerâmica, mas a técnica continua a mesma, e em nenhum momento se cogita dizer pós-cerâmica. O mesmo acontece com a fotografia, os artefatos tecnológicos mudaram, os usos sociais se diversificaram, a técnica se adaptou ao seu tempo histórico, mas a matéria-prima e a técnica básica da criação de imagens a partir da ação da luz se mantêm.

Fontcuberta (2016) afirma que a pós-fotografia é o que supera e transcende a fotografia, mas essa superação e transcendência não pode se dar dentro da mesma natureza. Não se chama iogurte de pós-leite, nem areia de pós-pedra. As técnicas que superam a fotografia já são outra coisa que não fotográficas. E Fontcuberta (2016, p. 39) apresenta a fragilidade de seu conceito quando considera que a pós-fotografia não é mais que a fotografia adaptada à vida online, ou seja, não há qualquer superação ou transcendência, mas adaptação, como sempre houve em toda a história da fotografia e da humanidade.

A fotografia é metamórfica, nunca foi uma coisa só, os meios em que as imagens encarnaram foram os mais diversos, os usos são os mais distintos, reconfigurando-se a cada mudança social. Não foi por acaso que McLuhan (2011, p. 215) definiu a fotografia como o bordel sem paredes, uma vez que “o bordel sempre resiste em meio às mais violentas mudanças”.

Como destaca Frizot (2009, p. 91), a palavra “fotografia” se usa ao mesmo tempo para referir-se ao método, ao conjunto de procedimentos e à prova de impressão, ou seja: ao princípio, à ação e ao produto ou objeto resultante. E esse objeto resultante, em muitos momentos da história, inclusive na gênese, não se chamou fotografia, mas



daguerreótipo, passando por calótipo, ambrótipo, afitipo, ferrótipo, cianótipo, *carte de visite*, *polaroid*, agora *selfie*. A própria técnica não foi nominada fotografia, mas heliografia, a escrita do Sol, nome que perdurou nas primeiras décadas depois do anúncio público da técnica fotográfica em 1839.

Então é pertinente pensar na fotografia não como nome próprio, mas como sobrenome da família das figurações produzidas a partir da ação da luz. Alcunha que reúne as herdeiras do velho daguerreótipo, que se reproduziram e formaram família, casando, inclusive, como outras formas, criando subfamílias híbridas que preservam características também da fotografia, mas mestiças com outras técnicas. Na sociedade contemporânea, temos várias gerações dessa mesma família, com empregos distintos e presentes em várias instâncias sociais.

\*\*\*

Apesar de tirar o sustento da fotografia, Beatriz não gosta de ser fotografada, nem mesmo com câmera de celular. “Me assustaram quando eu era pequena, com a câmera, nem sei explicar direito, não gosto de sair em foto”, revela. Mas gosta do que faz, por causa do trabalho conhece pessoas, conversa. “A fotografia tem sido um bom negócio, por enquanto”.

Após a breve conversa, me despeço e caminho pelo calçadão, até ser mais um entre tantos. A voz de Beatriz continua a ecoar alto e forte: “Foootô... Foootô...”

Por enquanto, mas ainda.

O percurso trilhado – tanto teórico quando da observação dos usos vernaculares da fotografia – ajudou a repensar algumas afirmações recorrentes. Analisar o fotográfico a partir da complexidade, com auxílio das teorias da imagem e do imaginário, com vistas a compreender a antropologia fotográfica, trouxe alguns pontos de virada fundamentais para a discussão de uma teoria da fotografia.

A principal delas foi identificar a fragilidade ontológica do que é fotografia, uma vez que, pela suposta autogênese, não seria necessário pensar sua episteme. E como o eco sempre ressoa pelo vazio, da ausência de conceituação reverberou outro não conceito: a pós-fotografia. Se nem mesmo foi elucidado um conceito de fotografia, como é possível superá-lo?

Foi importante compreender que fotografia não é memória, nem documento, tampouco arte. São atribuições externas que fazem as imagens produzidas a partir da ação da luz serem tratadas como artefatos mnemônicos, por vezes imbuídas de valor documental e utilizadas como suporte para criação artística. Essas são características do humano, apresentadas como potência no produto fotográfico, mas não são imanentes a ele, pois a atribuição se dá por processos simbólicos, que só acontecem pelas motivações de um corpo imaginante.

Isso ajuda a reconfigurar a questão técnica, apresentada como o diferencial que distingue a fotografia das demais formas figurativas. Como foi possível apreender, técnica não é sinônimo de artefato, muito menos de máquina – ainda que esses sejam produtos da técnica. É técnica toda ação humana para simbolizar o mundo, do pensamento à pintura, da produção religiosa à ciência. Então não há qualquer diferencial em dizer que a fotografia é imagem técnica, uma vez que todas são. O que é necessário compreender é quais os princípios simbólicos as técnicas mobilizam; no caso da fotografia, estão ligados às imaginações em torno da luz.

Os atributos dados à fotografia, como objetividade, verdade, racionalidade e realidade, são decorrentes da imaginação moderna, que mobilizou sua criação. E esses princípios simbólicos, aliados à crença na geração espontânea – o pincel da Natureza, de

Fox Talbot – são tão potentes que ainda hoje marcam o pensamento e as teorizações, a ponto de se considerar uma fotografia não humana, retornando aos primórdios, quando Niépce, Daguerre e Talbot anunciaram a fotografia como a reprodução espontânea das imagens da natureza, desconsiderando a expertise humana envolvida para que isso pudesse ocorrer.

A fotografia nunca foi, nem será, espontânea. É produto da imaginação humana e, como tal, marcada pelas ambivalências do sujeito criador. A fotografia existe à imagem e semelhança do humano. Agora, quando o conceito de humanidade e as propostas modernas sobre os sujeitos estão desgastadas, é anunciada a falência do mundo: a crise, de tudo, da economia, da sociedade, da política. A fotografia está em crise, dizem, não considerando que a fotografia, se pudesse ser personificada, nunca esteve tão bem, reproduzindo-se e aumentando a família.

Fontcuberta (2016) afirma que na era dos *smartphones* as fotografias amadoras são produzidas por um disparo sem pensar, a depredação visual prevalece sobre o propósito da experiência, são isentas de ambições expressivas e marcadas por uma total orfandade estética. Mais uma vez a crítica expõe o elitismo e se torna incapaz de refletir sobre os novos usos fotográficos. Uma fotografia feita para partilhar nas redes sociais da internet não pode ser julgada pela métrica das fotografias dos museus ou das revistas de moda. São outros usos, adaptados às mudanças sociais, às novas demandas de circulação e que proporcionam outras formas de experienciar e, por consequência, desencadeiam novos dilemas de ordem ética e estética.

Sobre as acusações de que são isentas de ambições expressivas, é um julgamento autocentrado. A suposta orfandade estética só existe em comparação com um “cânone fotográfico”, o que não é o caso dos *snapshots* feitos com *smartphones*. Os objetivos são outros, as motivações idem. Olhando por outro ponto de vista, as fotografias das redes sociais provocaram uma importante ruptura estética, promovendo um uso pouco formal da fotografia, explorando as potencialidades comunicacionais e diversionais. Por isso, cabe um questionamento: são mesmo isentas de expressividade? Ou apenas apresentam outras expressividades, que revelam características deste tempo e das imaginações vigentes?

A pesada crítica sobre a suposta banalidade dos registros contemporâneos se dá porque a mais importante ruptura estética da fotografia no século XXI veio dos leigos usuários da sociedade de consumo. Isso demonstra a profunda crise do sistema da arte, que sem conseguir produzir efeitos que mobilizem a imaginação

social, precisa se apropriar daquilo que finge desprezar para ter alguma relevância, levando *selfies* para museus, produzindo obras a partir daquilo que os artistas dizem ser descartado, dando “sentido”. O sistema de arte se tornou dependente do que critica, e isso é bastante sintomático.

Com relação à malfadada imperícia técnica, basta um exercício simples para derrubar esse argumento: solicitar a um fotógrafo profissional não familiarizado com a *smart fotografia* que faça um *selfie*. É provável que tenha muito menos perícia que uma criança acostumada a manejar o *smartphone*. Se as práticas amadoras são tão sem perícia técnica e sem estética, por que um fotógrafo profissional não consegue fazer um *selfie* tão bom quanto uma criança? Será porque manejar um *smartphone* exige outro tipo de perícia e resulte em outra estética?

Sem compreender a própria criação, o humano anuncia o apocalipse, como se o fim estivesse às portas. As imagens, tidas técnicas, estão acabando com o humano, anunciam os novos iconoclastas. Não compreendem que imagens figurativas são sintomas, se há excesso e descontrole na produção o ponto de partida não foi das imagens, mas do corpo produtor. E menos ainda compreendem que as produções técnicas, portanto humanas, não podem desumanizar o criador, ao contrário, é por meio delas que se humaniza. A questão não considerada é que a humanidade não é um conceito de empatia, fraternidade e amor, como costumamos pensar. É isso, mas também cinismo, sordidez, violência, mesquinha e tantos atributos “desumanos”.

A fotografia é especialmente acusada da ruína humana. Vejam a banalidade dos *selfies*, que além de destruir a cultura superior, ainda acomete o cânone fotográfico. Tudo isso professado a partir de uma textolatria que considera a letra como instância de salvação, desconsiderando que a leitura, mesmo de clássicos, pode ser tão alienante quando o uso do Instagram – tudo é uma questão de ignorar outros pontos de vista. Então seus discípulos antigos, no final da vida, anunciam o fim: a pós-fotografia. Projetam o medo da própria finitude nos artefatos, que continuarão aí, adaptando-se às mudanças.

Os prenúncios do fim da fotografia existem desde a criação. Em toda sua história cada mudança era considerada a derrocada, que nunca aconteceu, e a fotografia continua, agora como protagonista na sociedade de consumo. Não acabou e se manterá enquanto vigorar as ruínas da imaginação moderna – o que não há indícios de que será reconfigurado tão cedo.

## O ápice fotográfico

Apocalipse não é sinônimo de fim, a palavra tem origem no grego: *αποκάλυψε* – *apokálypse* – junção de *kalýpto*, verbo que significa cobrir, esconder, velar; e da preposição *apo*, que indica afastar, retirar. Em uma tradução mais direta, apocalipse significa algo como retirar o véu, revelar – essa palavra tão fotográfica.

É possível considerar que vivenciamos o apocalipse fotográfico, e isso não configura o fim, mas o desvelar do que é a fotografia. O que vemos, com a massificação, é a descoberta do avesso. Entendemos que a estrutura secular canônica não passava de uma construção, ou em termos mais diretos, de uma farsa. Com o excesso, a produção descartável, a efemeridade e a banalização, compreendemos que a fotografia é infraestrutura ordinária, nada tão séria quando se fez pensar ao longo de mais de um século. O amador desmascara o elitismo do cânone, mostra as costuras frouxas. E isso gera crise, não da fotografia, que nada sofre, mas do humano ante as próprias produções.

Esse desmascaramento, no entanto, tem como rebote o fortalecimento da crença no realismo: no lugar de uma farsa, outra farsa, agora ligada aos regimes midiáticos e do consumo, que já estavam presentes desde o surgimento da fotografia, mas que era dissimulado nos usos formais. E isso se dá porque o fazer fotográfico ainda é incógnito por quem opera o automatismo da câmera, o que gera uma magia de segunda ordem, como descreve Flusser (2009). Nesse aspecto, a fotografia não deixa de operar como artefato de fabulação, mas uma fábula que se dissimula, apresentando características esquizofrênicas.

Ao longo da história da fotografia, tentou-se a todo custo ocultar o lado ficcional das figurações produzidas pela câmera. Mas neste momento de exacerbação, é possível analisar o avesso e as costuras do ato fotográfico. E não que as fotografias de agora sejam encenações, falsas realidades ou simulacros, o que não é mais possível esconder – ainda que se tente, a exemplo do uso da *hashtag #nofilter* – é o verdadeiro cerne da fotografia: uma produção humana, portanto projeção imaginativa e ficcional. Ficção tida como realista, afinal se trata de uma síntese do pensamento moderno.

Uma das constatações insistentes e repetitivas relacionadas à imagem fotográfica é o excesso: nunca antes tantas fotografias. Ora, fotografia é excesso, imagem produzida por máquina, serial e sequencial, feita justamente para produzir em

larga escala, afinal, somos sociedade de consumo, e imagens foram transformadas em produto, pois nós somos produtos.

Não se pode falar em fotografia sem falar em excesso. Em comparação a todas as formas de produção figurativa, a fotografia sempre foi excessiva. Pierre Jean Amar (2011, p. 50) relata que em apenas dois anos, de 1864 a 1866, foram vendidos na Inglaterra entre 300 e 400 milhões de cartões de visita, e destaca que o retratista sueco Oscar Rejlander chegou a vender até 60 mil cópias tamanho 24x30 e mais de 250 mil cartões de visita de algumas de suas obras (AMAR, 2011, p. 74). Falar de excesso das imagens fotográficas é tão contemporâneo dos indivíduos do século XXI com *smartphone* na mão quanto de um cidadão europeu do século XIX.

Outra acusação frequente, como se fosse novidade, é a da perecibilidade fotográfica. No entanto, maior parte das fotografias produzidas sempre foi descartada. Dos profissionais aos amadores, mesmo os jornais de renome não possuíam arquivos adequados e muitos negativos se perderam. Quantos foram os negativos destruídos sem nunca serem revelados? Quantas fotos rasgadas? Quantas foram esquecidas nas gavetas? Quantas guardadas e nunca lembradas? Mesmo os álbuns de família, considerados o relicário da vida, uma hora acaba numa loja de antiquário, ou pior: no lixo. Agora, acusam as fotografias descarregadas em rede daquilo que a fotografia sempre foi, como se essa fosse uma questão atual.

A propalada crise da fotografia, como toda crise, é só a concretização de um sonho. O ato fotográfico ordinário, rápido e sem complicações, avacalhado pelos críticos e teóricos, é tudo o que os inventores da fotografia queriam. A meta de George Eastman era “construir uma máquina fotográfica tão fácil de usar como um lápis” (AMAR, 2011, p. 33). Hercules Florence, na descoberta isolada no Brasil, escreveu que os avanços da técnica fotográfica poderiam se generalizar de forma tão simples quanto a escrita, para que o viajante, o comerciante, o poeta, o pintor e a pessoa sem talento se utilizasse dela (BATCHEN, 2004, p. 50). Não é isso o que vemos se realizar com os *smartphones*?

A comparação com a escrita é bastante pertinente. Este momento de possibilidade ainda mais massiva de produzir fotografias – e não só de ser fotografado ou ser espectador delas – é equivalente à popularização da escrita, que causou furor na elite letrada, pois a plebe acabaria com as belas-letas, com seus barbarismos, erros gramaticais e linguagem considerada chula. O mesmo acontece, agora, com os críticos das belas-fotografias, que acusam os fazedores de *selfies* de

profanarem a “gramática fotográfica”. Como rico decadente que morre asfixiado pelo mofo no veludo roto que veste, os críticos anunciam o fim da fotografia: a pós-fotografia, este momento póstumo, sem a pompa da afetação e da artificação que, como qualquer pós-tudo, nega afirmando.

Uma das preocupações dos críticos é com a figura dos fotógrafos. Que será feito deles? Ainda levando em conta o processo histórico de vulgarização da escrita, a literatura resiste – mesmo que para muitos alarmistas sempre à beira da “morte” – como domínio das belas-lettras, então o espaço das belas-fotografias está garantido, para isso basta que o aspirante a fotógrafo desenvolva estilo próprio e estética pessoal, afinal estamos no regime da expressão, como destacou Rouillé (2009). Quem quiser levar o nome de fotógrafo, que se desenvolva como autor, assim como aconteceu com os escritores nas sociedades em que maior parte da população é letrada.

Além das especializações autorais, sempre resistem os trabalhos protocolares dos escrivães e escreventes, assim se manterá a função de registo, com os fotógrafos de documentos, os legistas, os fotojornalistas – ao menos enquanto o jornalismo insistir em se dissimular realista e objetivo. Aos demais, munidos com uma câmera como quem carrega lápis ou caneta na bolsa, o interesse não é expressivo no sentido estético, mas comunicativo. Nas teias da sociedade em rede, a fotografia se soma ao texto, ao áudio e ao vídeo, na complexidade do ato comunicativo, retornando ao hibridismo “natural” que o pensamento cartesiano e a noção acadêmica de comunicação como interação midiática tentou suplantar.

E ao contrário do que tem sido alardeado, os profissionais da fotografia têm muito mais possibilidades de atuação na “sociedade da imagem”, com um número muito maior de ritos a serem fotografados: em vez de apenas o aniversário, mensários do bebê; além das fotografia do casamento, os ensaios *pré-wedding*; e mais *books*, *newborns*, *smash the cake*, *trash the dress*, vários novos eventos midiáticos contemporâneos que continuam empregando fotógrafos profissionais, muitas vezes cobrando preços exorbitantes.

O apocalipse não é pós-fotográfico, mas hiperfotográfico, não no sentido apresentado por Fred Ritchin (2010), de hiperfotografia como equivalente a hipertexto – a fotografia adaptada ao ambiente digital. Hiperfotográfico por ser uma exacerbação do fotográfico, o que permite perceber quais são as estruturas que sustentam a fotografia, denunciando o humano por trás dela. E em face dessa revelação, há as novas tentativas de invelação: a pós-fotografia, o pós-humano, a fotografia não humana – negativas que só afirmam.

Com o ápice fotográfico, dá-se a perceber o teatro social criado em torno da fotografia: a verdade não passa de profissão de fé, o realismo é só um gênero ficcional. O hiperfotográfico permite compreender que não se trata de pós-fotografia, mas do pós-fotográfico, entendimento do que está por trás dos usos sociais, que a manipulação sempre existiu, que a fotografia está longe de ser uma prática isenta. O apocalipse hiperfotográfico é um chamado à compreensão, é preciso abandonar as ladainhas para entender a fotografia conceitualmente, explicitando seu caráter de artefato criado.

Nesse contexto, é importante considerar que o que temos estampado em jornais, revistas ou qualquer superfície não são fotografias, mas reproduções a partir de fotografias, impressas por outros meios que não fotográficos, como a autotipia e o *halftone*. Uma impressão fotográfica não é uma fotografia. O mesmo se dá com apresentações de *slides* projetados na parede ou numa tela de vinil. Trata-se de uma projeção fotográfica, impalpável.

O fotográfico do analógico é a imagem latente, que pode ou não ser revelada. E quanto revelada, se apresenta como película transparente que se torna opaca quando materializada. A imagem fotográfica, mesmo no período analógico, é sempre virtual. Ao contrário de todas as críticas da suposta pós-fotografia, de que a imagem se reconfigurou a ponto de se tornar outra coisa, o digital apresenta a fotografia na “verdadeira forma”: fantasma de luz e sombra que se torna aparição quando mediado por alguma superfície.

### **A sedução da luz**

A fotografia nunca foi tão fotografia quanto agora. Isso significa que os princípios simbólicos ligados à sua gênese também foram exacerbados, culminando numa imaginação hiperluminosa. A fotografia é a tecnologia disciplinar da luz, ligada às normas modernas de controle e ordenamento, que no âmbito simbólico está ligado à imaginação diurna, de um culto solar tardio. É decorrente do processo de iluminação, que encontrou no racionalismo positivista o esclarecimento necessário para eclodir e se difundir.

A primeira forma fotográfica, o daguerreótipo, era imagem em positivo direto, que tinha como limitação a não reprodutibilidade. Ao longo da história da fotografia, o desafio foi a reprodução, para isso, difundiu-se a técnica do positivo e negativo de Fox



Talbot, que dominou a produção fotográfica por muitas décadas, até que a tecnologia pudesse avançar a ponto de termos imagens positivas e reproduzíveis, isso foi alcançado pelo digital. Esse processo de positivação da fotografia, ou de negação do negativo, é uma volta às origens, colocando em prática o plano inicial que, por limitação técnica, só pode ser concretizado mais de um século e meio depois.

As transformações da tecnologia fotográfica foram marcadas pela negação das trevas. As pesquisas se desenvolveram como forma de positivar a fotografia, livrando-a do negativo. Um processo que consolida a câmara clara de Barthes (1984), com a miniaturização da câmara escura e a positividade da imagem. O digital consolida, então, o imaginário luminoso da fotografia, que por sua vez é a manifestação figurativa do imaginário moderno, com sua razão iluminada e racional.

Nesse processo de positivação, o *darkroom* – quarto escuro do laboratório – deu lugar ao *Lightroom* – a casa da luz do além-tela. A imagem fotográfica digital surge revelada, luminosa, na verdadeira forma: virtual. A imagem que nasce da luz para a luz, expurgada das trevas. Todo o processo fotográfico sempre foi uma luta contra a própria luz, que se não for controlada revela trevas. Antes do desenvolvimento da fixação, logo os contrastes se esvaíam, escurecendo. Trevas, no entanto, provocada pelo excesso de luz. A própria luz que fazia surgir a imagem a destruía. Nesta fase de hiperluminosidade simbólica das telas, com as iniciativas de extinção de toda sombra e de qualquer negatividade, as fotografias ainda padecem acometidas pelo excesso de luz. Em face da hipervisibilidade, não dão a ver, ofuscam e ocultam.

Álvaro Pinto (2005, p. 63) orienta que não se deve definir as técnicas como pertencentes a certa cultura, mas a cultura que é uma expressão das técnicas mobilizadas pelo humano. Pensando a partir dessa consideração, é possível compreender como a cultura atual é decorrente da técnica fotográfica, não restrita à produção de imagens, mas fotográfico no sentido de luminoso, de controle e operação da luz. Aqui, envolvendo conceitos que vão desde a eletricidade à iluminação racional.

Fomos seduzidos pela luz e, como mariposas ou Narciso ante o próprio reflexo, padecemos exaustos e desorientados por causa dela. A consolidação desse imaginário fotográfico ordenou as formas de imaginação, que parecem direcionadas pela promessa milenarista da Nova Jerusalém, cidade do eterno-meio dia, onde não há sombra e a luz jamais se apaga. Como Cristo nunca retorna, os próprios humanos se mobilizaram para colocar em prática a imaginação milenarista, mobilizando esforços individuais e coletivos para construir a Nova Jerusalém no além-tela.

Construir os grandes monumentos exige dos humanos sacrifícios, mesmo que seja do próprio corpo. Foi assim com a Torre de Babel, pirâmides egípcias, zigurates, templos e santuários. A construção do lugar sagrado sempre deixa vítimas, como aconteceu em Brasília, sonhada por Dom Bosco e materializada por Juscelino Kubistchek, que tem nos alicerces corpos dos operários que caíram no concreto e não puderam ser resgatados. Mas o mártir, como o herói, está disposto a sacrificar a própria vida em nome da divindade, de quem espera glória e salvação.

Em tempos de construção da Nova Jerusalém internética, é crescente o número de mártires, que se arriscam em poses para *selfies* e tomadas de vídeos perigosos. Como os gladiadores, entretêm a horda dos trabalhadores, do povo, oferecendo o sacrifício como espetáculo para ocupar os dias ordinários. O galardão desses mártires é a visibilidade, os 15 minutos de fama profetizados por Andy Warhol. Nesse contexto, os aparelhos são as ferramentas para ascender aos Céus. A porta é estreita como o obturador dos nossos dispositivos ópticos. E nessa Nova Jerusalém há o galardão para os perfeitos, as beldades, os modelos, os ricos, os que se destacam. Estes recebem o melhor lugar na Cidade de Luz.

É preciso muito esforço nessa construção, e os fiéis estão dispostos a dormir cada vez menos para digitalizar, fotografar e filmar tudo o que há na Primeira Terra, tornando incorruptível a matéria. Os fiéis, incluindo os críticos, são ávidos e trabalham com paixão. Pena que, mais uma vez, a busca pela salvação resulte em corrupção e ruína. Essa reação digitalizadora, que elimina o corpo biológico transformando em *bits* digitais é parte do projeto de afastamento do humano do ambiente natural.

A imaginação de uma transcendência da carne é só uma interface com a rebelião do humano contra o animal, ou seja, o corpo corruptível. O digital é o auge da assepsia, promessa de manter as mãos limpas, os narizes alérgicos longe dos espirros provocados pela poeira, o sexo sem fluidos e sem corpo. Não mais a cor pigmento, a desbotar nas mãos, mas a emanção luminosa, aparição angelical expurgada de trevas e do corpo. O Céu da imaginação luminosa é feito de códigos binários.

Como consequência direta dessa pulsão imaginativa, as sociedades urbanas apresentam fobia à noite, à escuridão, ao repouso e ao descanso. E a ciência, a grande iluminação racional, empreende inúmeros esforços para consolidar o dia que nunca acaba, da luz eterna, como detalhado por Jonathan Crary (2014), no ensaio sobre o capitalismo tardio e os fins do sono. É o aproveitamento do corpo para a máxima eficiência no trabalho, consolidando o que o autor resume como 24/7, ou seja, 24 horas

por dia, sete dias por semana. Não é necessário dormir. O domínio do sono se tornou um dos grandes projetos da ciência. Como resultado, o mundo 24/7 é “desencantado, sem sombra nem obscuridade ou temporalidades alternativas” (CRARY, 2014, p. 29).

De tanto expurgar as sombras, a fotografia evoca Lúcifer, o anjo de luz, símbolo da perfeição corrompida que se tornou o príncipe da enganação. O Diabo vem para matar, roubar e destruir. Neste caso, acometendo a própria realidade que a fotografia pretende oferecer. Nessa briga entre Deus e o Diabo, no trânsito entre o céu e o inferno, a fotografia estabelece uma imaginação aérea, marcada pelo incorpóreo, pela leveza, pela disseminação rápida e volátil. Em todos os casos, entre Deus e o Diabo, os extremos são só a face da mesma medalha: a negação da terra, da corrupção, do humano.

Os sujeitos hipermodernos, motivados por um hedonismo agônico e pela sensação de imortalidade balizada na racionalidade fáustica – que busca a todo custo concretizar o ideal de vida eterna –, travam uma briga inconsciente com os artefatos técnicos, e se esses eram perenes e tomados como a rebelião do humano contra o tempo, agora passam a ser cada vez mais precíveis, para que os produtores sintam que vencem o tempo, tornando-se mais duradouros que as próprias produções.

Para se sentirem eternos, os humanos contemporâneos transformaram as imagens em efêmeras, o que resulta na grande angústia de saber que os signos não os salvarão da morte, pois esses, como a carne, não duram mais. A aceleração das temporalidades, a precibilidade das produções e artefatos, a hiperdocumentação, parecem sintomas da recusa ferrenha à morte, o humano se entrega ao excesso e ao imediato para sentir que estão vivendo mais. As iluminações das muitas telas vêm nessa esteira, pois o sono é a pequena morte de todos os dias, e conquistar a noite com a iluminação é vencer a morte e se sentir eterno.

Essas motivações, longe de aproximar o humano da plenitude de existir, provocam exaustão, fadiga, ansiedade, pânico e depressão. O tempo precisa de descansos, o dia precisa da noite, a vida precisa da morte. A cisão desses paradoxos provoca desequilíbrios que desarranjam não só as organizações sociais, mas o próprio corpo, que passa a ter as necessidades animais relegadas. A carne, matéria em que habitamos, não sai ileso desses desajustes.

## **Por um pensamento contraluz**

A hiperfotografia, o universo luminoso do além-tela, a iluminação do pensamento dito racional, são todas manifestações da mesma imaginação luminosa de horror às trevas e pavor da morte. O imaginário moderno se tornou tão limitado à luz que é comum acusar as consequências da imaginação luminosa de obscurantismo. E assim busca-se combater a luz com mais luz. O escuro não está fora, como na noite e na sombra, mas no corpo. Os olhos são ofuscados por causa do excesso de luz, o que provoca a profunda desorientação dos indivíduos da sociedade dita da informação.

No decorrer da história humana, foram desenvolvidas várias técnicas de dominação da noite, como tentativa simbólica de driblar a morte. Primeiro o fogo, a espantar os males noturnos. Depois a eletricidade, a transformar noite em dia. As cidades se tornam redutos anti-morte, sempre acesas. Dormir torna-se um problema, pois é necessário sempre manter-se vivo. O sono passa a ser visto como perda de tempo – cuja passagem irremediável está ligada à morte. Sem o contato do indivíduo com o sono, em seu torpor mórbido, é necessário encontrar as imagens fora do sonho. Talvez um dos motivos que justifiquem a profusão de imagens produzidas maquinalmente, fotográficas, projeções supostamente controladas pelo humano que quer ser imortal.

Na Modernidade, a imaginação luminosa, a qual é possível chamar de fotográfica, tornou-se dominante, contrapondo qualquer movimento que evocasse a Idades das Trevas. Isso provocou uma fissura nas possibilidades imaginativas de pensar para além das imposições modernas. Assim como a pós-fotografia, a Pós-Modernidade é só a exacerbação da Modernidade, que na prática se configura como Hipermodernidade (LIPOVETSKY, 2004).

Vivemos em constante vigilância, numa sensação esquizofrênica e de embate, no qual tudo se torna uma ameaça. Para se contrapor às imposições luminosas é necessário elaborar um pensamento em contraluz, imaginação das sombras, em que as formas ganhem contornos mais definidos e precisos, com a matéria se colocando como anteparo de tanta luz.

A própria fotografia traz em si ensinamentos para encontrar a equilíbrio desse desajuste. Para que exista, a imagem fotográfica precisa da ambivalência da luz e da sombra. A sombra já está, ainda que na dicotomia binária do pensamento racional, separatista, seja desprezada. É necessário evocar outras imagens que não a da iluminação total, para que assim haja o equilíbrio entre luz e sombra, revelando a imagem.

Como consequência, a fotografia será compreendida em sua ambivalência, que resultará em uma abertura para o fantástico, e não para a esquizofrenia do real. Será um símbolo que mobiliza a imaginação, e não que apresenta verdades. Se isso acontecer, compreenderemos, enfim, que a fotografia é um gênero ficcional, capaz de fazer pensar sobre a condição humana e nosso estar no mundo. E talvez consigamos aproveitar as potencialidades diversionais para dar qualquer sentido lúdico à banalidade dos dias.

Nesse contexto hiperiluminado e de ambições de eternidade, é importante aprender a morrer. Isso implica na reconstituição do sono, das formas de sonhar e ordenar as imagens vitais, no respeito às temporalidades do corpo, na aceitação das diferenças e na compreensão profunda da imaginação como potência do humano. Enquanto isso não acontecer, viveremos em uma sociedade de violência, medo e cansaço, pois quem não aprende a morrer, mata; na verve heroica, invoca a morte violenta: em nome da glória o fim como suicídio.

É preciso recobrar a poética das imagens e aceitar o corpo, compreender o pensamento como ação da carne, e não de um espírito desencarnado. Relembrar a profusão de sentidos da primeira infância e adormecer. É a canção de ninar que faz fechar os olhos, juntamente com o afago da mãe, o gosto do leite, o cheiro e o calor da pele. Os olhos, por natureza, são inquietos. Quando se fecham, o corpo descansa e a imaginação pode enfim se projetar nas paredes do inconsciente como sonhos. Paredes como as que os nossos antepassados perpetuaram suas imagens mágicas, sem saber que resistiriam a tantos milênios e que chegariam até nós, como figurações ou sonhos. Imagens que nos assombrarão e animarão enquanto estivermos por aqui.

**Figura 14:** Sem título



**Fotógrafo:** Michel de Oliveira

**Figura 15:** Sem título



**Fotógrafo:** Michel de Oliveira

**Figura 16:** Sem título



**Fotógrafo:** Michel de Oliveira



## REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

\_\_\_\_\_. **Fotoetnografia**: um estudo de antropologia visual sobre o cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

AMAR, Pierre-Jean. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2011.

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia**: olhares fora-dentro, São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. As dimensões materiais da fotografia: cultura material e retratos de família. **História e Cultura**, v. 5, n. 2, p. 205-227, 2016. Disponível em: <https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/1549/1747>. Acesso em: 12 maio 2018.

AQUINO, Lívia. **Picture ahead**: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo. São Paulo: Edição do Autor, 2016.

ARAGO, François Dominique. Relatório. In TRACHTEMBERG, Alan (Org.). **Ensaio sobre fotografia**: de Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 35-44.

ARBUS, Diane. **Diane Arbus**: An Aperture Monograph. Nova York: Aperture Foundation, 1973.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

AUGÉ, Marc. **Para onde foi o futuro?** Campinas: Papirus, 2012.

\_\_\_\_\_. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: 90 Graus, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. Matéria e mão. In BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 52-54.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**. São Paulo: Paulus, 2014.

\_\_\_\_\_. A alquimia da escrita: a passagem obrigatória das coisas para as não-coisas. In FLUSSER, Vilém. **A escrita** – Há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia. In TRACHTEMBERG, Alan (Org.). **Ensaio sobre fotografia**: de Niépce a Kraus. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 99-104.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos. São Leopoldo, v. 11, n. 3, p. 185-191, 2009. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5054>. Acesso em: 29 maio 2017.

BARTHES, Roland. **O óbvio e obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- \_\_\_\_\_. **A câmara clara:** notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. **Arder em desejos:** la concepción de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In TRACHTEMBERG, Alan (Org.). **Ensaio sobre fotografia:** de Niépce a Kraus. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 261-266.
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem.** KKYK: Lisboa, 2014.
- \_\_\_\_\_. **A verdadeira imagem.** Porto: Dafne, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. In TRACHTEMBERG, Alan (Org.). **Ensaio sobre fotografia:** de Niépce a Kraus. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 219-238.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-212.
- \_\_\_\_\_. O Flâneur. In BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III.** São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BÍBLIA SAGRADA: revisada e atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BONI, Paulo César. A fotografia como ferramenta para a recuperação da história e da memória. In 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 2017. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2067-1.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2018.
- BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio:** ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega.** vol. II. Petrópolis: Vozes, 1987.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2012.
- CAOBELLI, Leandro Fontoura. **Algum pequeno oásis de fatalidade perdido num deserto de erros.** 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- CASEY, Edward. Toward an archetypal imagination. **Journal of the British Society for Phenomenology.** vol. 5, n. 1, p. 1-19, 1974.
- CHÉROUX, Clément. **La fotografía vernácula.** Oaxaca: Ediciones Ve, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Breve historia del error fotográfico.** Oaxaca: Ediciones Ve, 2009.
- CHIOZZI, Paolo et al. (Ed.). **Obiettivo uomo:** l'antropologia fotografica di Paolo Mantegazza. Florença: Masso delle Fate, 2010.
- CRARY, Jonathan. **24/7:** capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

COLLIER JR, John. **Antropologia visual**: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo: EPU/Edusp, 1973.

COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo**: algumas reflexões sobre o tempo da consciência. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DAGUERRE, Louis Jacques Mandé. Daguerreótipo. In TRACHTEMBERG, Alan (Org.). **Ensaio sobre fotografia**: de Niépce a Kraus. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 31-34.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DE CARLI, Anelise Angeli. **Imagens entre a fotografia e o jornalismo**: uma leitura simbólica do fotojornalismo premiado. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, 1998, p. 61-82. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751/16351>. Acesso em: 15 ago. 2017.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 13. ed. Campinas: Papirus, 1993.

DOHMANN, Marcus. A experiência material: a cultura do objeto. In \_\_\_\_\_. (Org.). **A experiência material**: a cultura do objeto. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013, p. 31-46.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

EASTLAKE, Lady Elizabeth. Fotografia. In TRACHTEMBERG, Alan (Org.). **Ensaio sobre fotografia**: de Niépce a Kraus. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 57-84.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. **Mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1984.

ENTLER, Ronaldo. Um pensamento e lacunas, sobreposições e silêncios. In SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

\_\_\_\_\_. A fotografia e as representações do tempo. **Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29-46, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1485/956>. Acesso em: 23 ago. 2017.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira. **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus Editora, 1998.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In \_\_\_\_\_. **Obras Completas de Sigmund Freud**. vol VII. Rio de Janeiro: Delta, 1977.

FRIZOT, Michel. **El imaginario fotografico**. Oaxaca: Ediciones Ve, 2009

FOCILLON, Henri. **Elogio da mão** (Livro eletrônico). São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010. Disponível em: [https://www.revistaserrote.com.br/wp-content/uploads/2012/03/elogiodamao\\_07.pdf](https://www.revistaserrote.com.br/wp-content/uploads/2012/03/elogiodamao_07.pdf). Acesso em: 12 maio 2018.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes**: notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2016.

\_\_\_\_\_. Por um manifesto pós-fotográfico. In **Revista Studium**. Campinas, v. 36, 2014. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/>. Acesso em: 10 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. **A câmera de Pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2012.

FLUSSER, Vilém. **A escrita** – Há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

\_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

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

GISÈLE, Freund. **La fotografía como documento social**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

GATTO, Patrícia Souza. **Fotografia e pensamento complexo**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

GRUNDBERG, Andy. Photography changes photography. In HEIFERMAN, Marvin (Ed.). **Photography changes everything**. Nova York: Aperture, 2012.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes**: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GUARDIOLA, Juan. **El imaginario colonial**: fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1898. Madri: Ministério de Cultura/Seacex/Casa Ásia, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HEIFERMAN, Marvin. Photography changes everything. In HEIFERMAN, Marvin (Ed.). **Photography changes everything**. Nova York: Aperture, 2012.

- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HIGOUNET, Charles. **História concisa da escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- HOLMES, Oliver Wendell. O estereoscópio e o estereógrafo. In TRACHTENBERG, Alan (Org.). **Ensaio sobre fotografia**: de Niépce a Kraus. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 87-98.
- HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- KITLLER, Friedrich. **Mídias ópticas**: curso em Berlin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In \_\_\_\_\_. **O ornamento da massa**: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 63-80.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- \_\_\_\_\_. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In.: ETIENNE, S. (Org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Senac, 2005, p. 39-46.
- KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é fotografia**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- LISSOVSKY, Maurício. Os fotógrafos do futuro e o futuro da fotografia. In MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana (Orgs.). **Impacto das novas mídias no estatuto da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 13-28.
- LOWEN, Alexandre. **Narcisismo**: negação do verdadeiro self. São Paulo: Cultrix, 1993.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2015.
- \_\_\_\_\_. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- McLuhan, Marshall. Fotografia: o bordel sem paredes. In \_\_\_\_\_. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2011.
- MALDONATO, Mauro. Consciência da temporalidade e temporalidade da consciência. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**. v. 11, n. 1, São Paulo, 2008, p. 39-54. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142008000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142008000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 23 ago. 2017.

MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. In SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Ed. Unicamp, 2012, p. 37-40.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In \_\_\_\_\_. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEDINA, Cremilda. **O signo da relação**: comunicação e pedagogia dos afetos. São Paulo: Paulus, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 89-104. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view%20File/2067/1206>. Acesso em: 15 jul. 2018.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MILLS, C. WRIGHT. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MITCHELL, William. **The reconfigured eye**: visual truth in the Post-Photographic Era. Cambridge: Mit Press, 1992.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 5. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ciência com consciência**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2005.

\_\_\_\_\_. **Cultura de massas no século XX**: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. **O homem diante da morte**. Lisboa: Biblioteca Universitária, 1970.

MUNFORD, Lewis. **El mito de la máquina**. La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2010.

\_\_\_\_\_. **Técnica y civilización**. Madri: Alianza Editorial, 1992.

NARANJO, Juan (Ed.). **Fotografia, antropologia y colonialismo (1945-2006)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

NIÉPCE, Joseph Nicéphore. Acerca da heliografia. In TRACHTEMBERG, Alan (Org.). **Ensaio sobre fotografia**: de Niépce a Kraus. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 25-30.

NOBLE, David F. **La religión de la tecnología**: la divinidad del hombre y el espíritu de invención. Barcelona: Paidós, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 10, 1993, p. 7-28. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 31 ago. 2018.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Senac/Hucitec, 2005, p. 113-119.

OLIVEIRA, Michel de. Foto-ostentação: um novo paradigma fotográfico? **Rumores**, vol. 12, n. 23, p. 319-337, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/136933/140927>. Acesso em: 8 maio 2019.

\_\_\_\_\_. A dicotomia fotográfica: imagens para lembrar; imagens para esquecer. In XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Foz do Iguaçu, 2014. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0563-2.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2018.

PINNEY, Christopher. Notas da superfície da imagem: fotografia, pós-colonialismo e modernismo vernacular. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, v. 2, n. 1, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/129731/129253>. Acesso em: 31 ago. 2018.

PINTO, Álvaro Vieira. **O conceito de tecnologia**. vol. 1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 4, n. 1, p. 265-282, 1996. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5343>. Acesso: 12 maio. 2018.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa** – Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.

RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é Positivismo?** São Paulo: Brasiliense, 1987.

RITCHIN, Fred. **Después de la fotografía**. Oaxaca: Ediciones Ve, 2010.

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

SAMAIN, Etienne. O que vem a ser portanto um olhar? In ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre o cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

SAMPAIO, Adovaldo Fernandes. **Letras e memória: uma breve história da escrita**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. Pós-humano: por quê? **Revista USP**, n. 74, p. 126-137, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13607/15425>. Acesso em: 25 ago. 2017.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANZ, Cláudia Linhares. **Fotografia e tempo: vertigem e paradoxo**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, 2010.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1996.

SCHAPOCHINIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 423-513.

SHAKELY, Lauren. Photography changes the food we craves. In HEIFERMAN, Marvin (Ed.). **Photography changes everything**. Nova York: Aperture, 2012, p. 183-185.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? **Sociedade e estado**, v. 22, n. 1, p. 135-151, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v22n1/v22n1a06.pdf>. Acesso em: 12 maio 2018.

SHINER, Larry. **La invención del arte**: una historia cultural. Barcelona: Paidós, 2004.

SERRES, E. R. A. Fotografia antropológica. In NARANJO, Juan (Ed.). **Fotografía, antropología y colonialismo** (1945-2006). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 31-32.

SHORE, Robert. **Post-Photography**: the artist with a camera. Londres: Elephant Book, 2014.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais. 2 ed. Rio de Janeiro: Contraponto: 2015.

\_\_\_\_\_. O pavor da carne: riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 25, p. 68-84, 2004. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3286/2544>. Acesso em: 22 fev. 2018.

SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac, 2008.

SILVA, Michel de Oliveira. **Saudades eternas**: a fotografia no limiar entre a morte e a eternidade. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, 2016.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

SOARES, Bruno C. Brulon. O rapto das musas: apropriações do mundo clássico na invenção dos museus. **Anais do Museu Histórico Nacional**, p. 41-65, 2011. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/WebIndex/WIPagina/MHN/27571>. Acesso em: 12 de maio 2018.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

STRAND, Paul. Fotografia e o Novo Deus. In **Ensaio sobre fotografia**: de Niépce a Kraus. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 87-98.

TEIXEIRA, Juliana de Oliveira. **A proposta metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória**: aplicação à história de Telêmaco Borba - PR (1950-1969). Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

\_\_\_\_\_. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. **ARS**, v. 6, n. 12, p. 31-34, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n12/v6n12a03.pdf>. Acesso em: 12 maio 2018.

VICENTE, Filipa Lowndes. Fotografia e colonialismo: para lá do visível. In JERÓNIMO, Miguel Bandeira (Org.). **O império colonial em questão (Sécs. XIX-XX)**: poderes, saberes e instituições. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 423-453.

VIEIRA, Nancely Humnhick. **A Fotografia Cultural e a religião das culturas**: um estudo sob o prisma do pensamento complexo. 2012. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2012.



VIEIRA, Nancely Cândida. **A estética do olhar**: o ensino da fotografia sob o prisma do pensamento complexo. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2006.

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WHITROW, Gerald James. **O que é o tempo?**: uma visão clássica sobre a natureza do tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. As telas do sagrado ou o imaginário religioso da televisão. **Intexto**, set.-dez. p. 23-35, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/72403>. Acesso em 10 abr. 2019.

ZYLINSKA, Joanna. Entrevista: pesquisadora da fotografia não humana, Joanna Zylinska destaca o valor da criatividade na interação homem e máquina. **Revista Zum**, São Paulo, 19 de junho de 2017. Disponível em: <http://revistazum.com.br/radar/fotografia-nao-humana/>. Acesso em 3 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. The Creative Power of Nonhuman Photography. In ELO, Mika; KARO, Marko; Goodwin, Marc (eds.). **Photographic Powers**. Helsinki: Aalto University, 2015.