

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios**

**REFERENTE E IMAGEM NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA
EM FINS DO SÉCULO XX**

Diana de Abreu Dobranszky

Campinas - 2002

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios**

**REFERENTE E IMAGEM NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA
EM FINS DO SÉCULO XX**

Diana de Abreu Dobranszky

**Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Multimeios, do Instituto de
Artes da Unicamp, como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em
Multimeios, sob a orientação do Prof. Dr.
Fernando Cury de Tacca.**

Campinas - 2002

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

D655r Dobranszky, Diana de Abreu.
Referente e imagem na fotografia brasileira em fins do século
XX / Diana de Abreu Dobranszky. – Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Fernando Cury de Tacca.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Fotografia - história. 2. Fotografia artística. 3. Fotógrafos-
Brasil. I. Tacca, Fernando Cury de. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Agradecimentos:

- À Fapesp, pelo auxílio precioso sem o qual a dedicação a dissertação não poderia ter sido tamanha;
- Ao orientador Fernando Cury de Tacca pelo permanente apoio, dedicação, respeito, orientação precisa e essencial e pelo interesse pela minha formação acadêmica;
- À Iara Liz Carvalho Souza, cujas considerações como membro da banca examinadora de qualificação auxiliaram no desenvolvimento da pesquisa;
- À Enid Abreu pelas discussões e apoio incansável, assim como à Marcelo Dídimo pelas dicas e conversas desde o primeiro momento da pesquisa;
- Ao companheiro Eugênio Santiago pelo suporte e estímulo, sem os quais o trabalho teria sido mais difícil;
- A Csaba e István e amigos que de formas diferentes contribuíram para meu trabalho.

Resumo

Através da *câmara obscura*, a fotografia herdou características vindas da pintura quanto a representação tanto em termos estéticos como em relação aos conceitos de realismo. Ao mesmo tempo, seu mecanismo de funcionamento gerou discussões ao longo do tempo sobre sua verosimilhança e sobre sua peculiar ligação com o visível. O que destaca-se na imagem fotográfica é a presença do *referente* necessariamente real, como coloca Roland Barthes. Essa sua condição de ligação com o real evidencia sua natureza diferenciada com relação as demais formas artísticas e, com isso, oferece-lhe novos recursos plásticos que influenciaram a arte principalmente no século XX, da mesma forma como foi influenciada por ela. Essa pesquisa tem como foco principal o *referente* fotográfico que oferece-nos questões e discussões quanto a natureza da imagem fotográfica; que nos orienta no estudo de diferentes momentos da história da fotografia e que, por causa do experimentalismo na fotografia autoral, apresenta-se de inúmeras formas - o que aqui será ilustrado nas obras criadas em fins do século XX por seis fotógrafos brasileiros.

Sumario

Índice de imagens.....	11
Introdução.....	13
1. Da fotografia.....	15
1.1. O surgimento da fotografia.....	15
1.2. O referente e o realismo.....	19
1.3. Características da imagem fotográfica.....	29
1.4. Diante da imagem.....	33
1.5. A fotografia como arte.....	36
2. História do referente.....	43
2.1. A fotografia e o referente no século XIX.....	44
2.2. A multiplicidade do referente no século XX.....	55
3. Na fotografia contemporânea.....	77
3.1. Uma filosofia da imagem fotográfica nas obras de Rosângela Rennó.....	80
3.2. O estranhamento nas obras de Cássio Vasconcellos.....	87
3.3. A arqueologia das obras de Kenji Ota.....	93
3.4. A verdade interna da fotografia nas obras de Juliana Stein.....	96
3.5. O imaginário nas obras de Avani Stein.....	101
3.6. A fotografia como instrumento de intervenção nas obras de Evelyn Ruman.....	105
4. Considerações finais.....	109
5. Referências Bibliográficas.....	111
6. Bibliografia.....	115

Índice de imagens

Oscar Rejlander "Os dois lados da vida", 1857.....	52
Henry Peach Robinson "Desaparecendo", 1858.....	52
Eadweard Muybridge "Mulher levantando toalha", 1887.....	52
Edgar Degas "Bailarina experimentando sapatilha", 1893-98.....	52
Edgar Degas "Absinto", 1876.....	52
Edward Steichen "Nú com gato", 1903.....	52
Alfred Stieglitz "A cidade da ambição", 1910.....	52
Marc Ferrrez "Negras da baía", 1885.....	53
João Goston "Engraxate", 1870.....	53
Marc Ferrez "Álbum obras de canalização provisória do rio S. Pedro", 1889.....	53
Militão Augusto de Azevedo "Rua do rosario", 1862.....	53
Paul Strand "Abstração portão e sombra", 1917.....	53
Berenice Abbot "Nova York a noite", 1933.....	53
Dorothea Lange "Mãe e criança na estrada", 1939.....	72
Edward Weston "Folha de couve", 1931.....	72
Ansel Adams "Monolito", 1927.....	72
Hildegard Rosenthal "Centro da cidade", 1940.....	72
Man Ray, 1923.....	73
Lászlo Moholy-Nagy Fotograma.....	73
André Kertész "Distorção", 1933.....	73
Alexander Rodchenko "Ao telefone", 1928.....	73
John Heartfield "A pan-alemanha", 1933.....	73
Jorge de Lima "Criatura", 1939.....	74
Valério Vieira "30 Valérios", 1901.....	74
Hildegard Rosenthal "Menino jornaleiro", 1940.....	74
Athos Bulcão "A invasão dos marcianos", 1952.....	74
Revista S. Paulo, 1936.....	74
Jean Manzon, 1947.....	75
Geraldo de Barros "Fotoformas", 1946-5.....	75
José Oticeira Filho, 1950s.....	75
Thomas Farkas "Escada ao sol", 1946.....	75
Rosângela Rennó "A mulher que perdeu a memória", 1988.....	85
Rosângela Rennó "O grande jogo da memória", 1991.....	85
Rosângela Rennó "Imemorial", 1994.....	85
Rosângela Rennó "Humorais", 1993.....	85
Rosângela Rennó estrutura de "Imemorial", 1994.....	85
Rosângela Rennó estrutura de "Humorais", 1993.....	85
Rosângela Rennó Série "Vermelha", 1996.....	86
Cássio Vasconcellos Série "Navios", 1989.....	90
Cássio Vasconcellos Série "Peixes", 1993-94.....	90
Cássio Vasconcellos Série "Noturnos", 1988-2002.....	91
Cássio Vasconcellos Série "Rostos", 1991.....	92
Cássio Vasconcellos Série "Panorâmicas", 1983-2000.....	92
Kenji Ota Série "Orelha de elefante", 1985.....	95
Kenji Ota Série "Folha", 1985.....	95
Kenji Ota Série "Casa de marimbondo", 1985.....	95
Kenji Ota Série "Tectônicas", 1999.....	95
Juliana Stein Série "Éden", 1998-99.....	99-100
Avani Stein "Anônimos".....	104
Avani Stein "Banhista", 1997.....	104
Avani Stein "Skyline".....	104
Avani Stein "Cálice violeta".....	104
Avani Stein "Fernanda Montenegro".....	104
Avani Stein "Dalai Lama".....	104
Evelyn Ruman "Auto-imagem marginal", 1993-97.....	108

Introdução

Esta dissertação apresenta os resultados da pesquisa desenvolvida no curso de mestrado no Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp entre os anos 2000 e 2002. O foco de estudo é a fotografia autoral criada no país em fins do século XX, e o núcleo de análise das obras apresentadas é o *referente*, cuja representação oferece não apenas um parâmetro de análise como conceitos que originaram a visão contemporânea da imagem fotográfica. A pesquisa desenvolveu-se em três vertentes principais: o estudo teórico da fotografia enquanto representação e objeto artístico, o estudo do *referente* por meio da história da fotografia brasileira e mundial e a investigação da fotografia autoral brasileira em fins do século XX.

O primeiro capítulo, intitulado *Da fotografia*, trata do labirinto conceitual que envolve a fotografia e sua relação com o mundo das artes: sua ligação com a *perspectiva artificialis* criada no século XV (*O surgimento da fotografia*), as questões do realismo e do *referente* (*O referente e o realismo*), as características identificáveis da representação fotográfica (*Características da imagem fotográfica*), os conceitos e terminologias da recepção da imagem - utilizadas como instrumento de análise (*Diante da imagem*) e a discussão da fotografia como forma de expressão artística e suas dificuldades perante as conceituações das artes sacralizadas (*A fotografia como arte*). Os principais autores citados nesse capítulo são Roland Barthes, Philippe Dubois, Jean-Claude Chamboredon, Arlindo Machado, Vilém Flusser, Pierre Bourdieu, Jean-Marie Schaeffer, Jacques Aumont, Walter Benjamin, Pierre Francastel, Erwin Panofsky e E. H. Gombrich.

O segundo capítulo, *História do referente*, trata do estudo do *referente* da imagem fotográfica segundo a linha cronológica da história da fotografia no Brasil e no mundo. É importante frisar que não houve intenção de apresentar um estudo completo da história da fotografia. No entanto, sempre que possível, nos preocupamos em equilibrar as informações entre a fotografia no Brasil e no resto do mundo. Esse capítulo foi dividido em dois itens: *A fotografia e o referente no século XIX* e *A multiplicidade do referente no século XX*.

O terceiro capítulo, *Na fotografia contemporânea*, é composto da análise das obras de alguns fotógrafos brasileiros contemporâneos. A escolha foi orientada pela necessidade de apresentar várias formas pelas quais esses fotógrafos trabalham o *referente* e sua presença. Para o desenvolvimento desse capítulo foram feitas entrevistas com os artistas e utilizados

os instrumentos de análise citados no primeiro capítulo. Buscou-se sempre uma integração com os conceitos desse primeiro capítulo – tenha-se citado nominalmente esses conceitos ou não. De qualquer forma, a própria visão da pesquisadora sobre as obras foi necessariamente influenciada pelo estudo realizado nos quase três anos do curso de mestrado, materializados nesta dissertação.

1. Da fotografia

A fotografia, enquanto objeto artístico e de representação, encontrou-se sempre em um labirinto de conceituações acerca de sua natureza e de seu lugar no mundo das artes. Como consequência de seu funcionamento, as principais questões que a envolvem dizem respeito a sua ligação com o real e a forma como ela carrega o *referente* como nenhuma outra forma de representação, e que dizem respeito a sua ligação com as demais formas de arte assim como a sua situação enquanto meio de expressão artística, e até mesmo sua multiplicidade de utilizações e suas funções sociais. Os aspectos considerados relevantes quanto ao núcleo de investigação - o *referente* - serão apresentados aqui, sem que haja a pretensão de se esgotar o assunto nem abranger todas as vertentes possíveis de análise e estudo acerca do *referente* fotográfico.

1.1. O surgimento da fotografia

As condições técnicas para o surgimento da fotografia foram essencialmente duas: o desenvolvimento da *câmara obscura* – aliada às lentes - e o procedimento químico de fixação da luz. Embora tenha sido vital o procedimento químico, não trataremos dele aqui por não estar diretamente ligado à pesquisa proposta. O desenvolvimento da *câmara obscura*, no entanto, oferece-nos discussão primordial acerca do parentesco da fotografia com a *perspectiva artificialis*, sistema de representação espacial utilizado pela pintura desde a Renascença.

O princípio da *câmara obscura* é conhecido, pelo que se sabe, desde a antigüidade e foi mencionado pela primeira vez por Aristóteles (entre 384-322 a.C.), que observou o fenômeno de projeção do sol no chão através de buracos entre as folhas de uma árvore durante um eclipse solar. No século X d. c. esse princípio foi usado na astrologia pelo árabe Alhazen, que observou que quanto menor o orifício de passagem da luz mais nítida é a projeção do objeto: “Foi ele um erudito árabe que complementou o conhecimento dos gregos antigos sobre a ótica com suas próprias pesquisas. Traduzido para o latim cerca de um século após sua morte, o manuscrito foi o estopim de um surto de pesquisas ópticas na

Europa do século XIII” (HOCKNEY, 2001: 205). Durante a Renascença a *câmara obscura* foi construída pela primeira vez na forma de um quarto escuro. Não é possível atribuir sua invenção a uma pessoa somente; existem inúmeros registros de experiências da época, um deles de Leonardo da Vinci, que no século XIV relata em seu manuscrito *Codex atlanticus* o funcionamento da *câmara obscura*. De qualquer forma, Giovanni Battista Della Porta, em seu *Magiae naturalis*, descreve em 1558 várias técnicas de utilização de aparatos ópticos, que foi muito popular na época e menciona inclusive que esses aparatos eram conhecidos por artistas, mágicos e cientistas. Aparentemente foi em 1568 que Barbaro introduziu as lentes na *câmara obscura* para melhorar a nitidez da imagem, tornando-a um aparelho óptico (FRIZOT, 1998: 18; Dictionnaire Mondial de la Photographie, 2001: 113-114; ROSENBLUM, 1997: 192; HOCKNEY, 2001: 205-225). No século XV, Leo Baptista Alberti escreveu uma das obras mais importantes acerca da representação pictórica da Renascença, *Da Pintura*, em que descreve a técnica conhecida como *perspectiva artificialis*, cuja função é distribuir os objetos na tela de forma que a ilusão da tridimensionalidade fosse mais realista.

A partir do século XVII a *câmara obscura* já é instrumento habitualmente utilizado pelos pintores, quando se torna portátil. A relação da fotografia com a *perspectiva artificialis* - sistema de representação espacial que vinha sendo usado por pintores desde o século XV -, encontra-se aqui. Tanto o aparelho quanto a técnica de representação fundam-se na relação dos objetos com a luz e na representação da visão monocular do espaço em um plano. Ou seja, apresentam o mundo visível da mesma maneira. No momento em que a fotografia tornou-se possível devido aos avanços da química, a *câmara obscura* já havia sido aperfeiçoada através de lentes e a *perspectiva artificialis* já era utilizada há séculos. Habitado com este esquema de visão, o homem do século XIX acreditou ter encontrado na fotografia a representação, em duas dimensões, mais verossímil. Além dessa similaridade encontrada na representação fotográfica, David Hockney, em *O Conhecimento Secreto*, descreve outro motivo pelo qual a fotografia nos parece tão verossímil à vista. Ele descreve como aparatos ópticos podem ter auxiliado a grande mudança na representação pictórica na Renascença. Segundo Hockney, a ótica, juntamente com a *perspectiva*, construiu uma forma de representação considerada - a partir de então - realística: “Sei por experiência que os métodos usados pelos artistas (materiais, ferramentas, técnicas, *insights*) têm uma

profunda, direta e instantânea influência na natureza da obra que produzem. A súbita mudança que eu podia ver sugeriu-me uma inovação técnica, e não um novo modo de olhar, que conduziu então a um progressivo desenvolvimento das habilidades pictóricas. Sabemos de uma dessas inovações do início do século XV – a invenção da perspectiva analítica linear. Isso forneceu aos artistas uma técnica para reproduzir o recuo no espaço, com objetos e pessoas em escala, tal como apareciam ao olho a partir de um único ponto. Mas a perspectiva linear não nos permite pintar motivos acompanhando dobras, nem o brilho na armadura” (HOCKNEY, 2001: 51). São essas últimas habilidades que o investigador diz terem sido alcançadas com o auxílio da óptica.

A relação da imagem fotográfica com a *perspectiva artificialis* deu origem a discussões sobre a convencionalidade da primeira ao longo do século XX. Para o sociólogo Pierre Bourdieu, por exemplo, a representação fotográfica segue as mesmas leis da *perspectiva artificialis*, e os mesmos hábitos de composição das artes pictóricas, sendo então, assim como essa *perspectiva*, signo codificado. Arlindo Machado ainda acrescenta a essa idéia a de que a fotografia carrega uma visão ideológica de classes dominantes com o objetivo de direcionar e dominar o olhar do homem comum. Como contraponto, temos Jean-Marie Schaeffer, para quem a fotografia possui certa semelhança com a visão fisiológica, não sendo, dessa forma, signo completamente codificado.

O próximo capítulo tratará da questão das conseqüências teóricas desse entrelaçamento histórico entre a fotografia, a *câmara obscura* e a *perspectiva artificialis*. Mas antes é necessário examinarmos uma outra questão correlata: a *perspectiva* como representação visual.

Em seu estudo sobre as origens da *perspectiva* desenvolvida no Renascimento, Pierre Francastel, em *Pintura e Sociedade*, diz que a formação daquela é a história da formação de um estilo. Segundo ele, esse estilo foi sendo simplificado pelas academias de artes durante gerações, passando a ser considerado uma técnica de representação realista. Isso porque passou-se a atribuir ao sistema do Quattrocento – do Renascimento - “valor científico positivo em relação à visão da humanidade em geral; como representação verdadeira do mundo exterior” (FRANCASTEL, 1990:23). No entanto, para ele, “é tão absurdo acreditar no realismo da *perspectiva* linear, quanto acreditar na possibilidade de uma única família de línguas expressar todas as necessidades semânticas da humanidade” (FRANCASTEL,

1990: 26-27). Dessa forma, a concepção que o homem tem hoje sobre a *perspectiva* deve-se a sua aparente naturalidade à sua adequação à idéia de organização matemática ou científica tanto valorizada desde o Renascimento, observa Aumont, citando Panofsky (AUMONT, 1993: 215). Inclusive, para este teórico, a própria noção de realismo é relativa, não havendo realismo absoluto nem simples realismo: “como a palavra, ou mais exatamente seu sufixo, *ismo*, indica, o realismo é uma tendência, uma atitude, uma concepção, em suma, uma definição particular de representação que se encarna em um *estilo*, em uma escola (AUMONT, 1993: 209, Grifos do autor). Para ele, só há a idéia do real nas sociedades que lhe atribuem importância, como é o caso das sociedades ocidentais, que sempre buscaram conhecer o mundo objetivamente. Mas, ao adotar a visão do homem como medida de captação do real, o sistema da *perspectiva* também apresenta-se como uma representação ideológica e simbólica (AUMONT, 1993: 215): “Essa perspectiva é então uma forma simbólica porque responde a uma demanda cultural específica do Renascimento, que é sobredeterminada politicamente (...), cientificamente (...), tecnologicamente (...), estilisticamente, esteticamente e, é claro, ideologicamente” (AUMONT, 1993: 216). Ou seja, para ele todo esquema de representação é simbólico, por não podermos captar o que chamamos de real em sua plenitude e experiência. Cada sociedade e período histórico criam formas de representação de acordo com sua conjuntura, necessidades e valores.

Segundo ainda Aumont, a imagem representativa sempre foi abstrata (AUMONT, 1993: 263). A ilusão da verossimilhança acontece por inteligência do espectador no ato de fruição. É ele quem busca e reconhece feições, paisagens e objetos nas formas planas e imagina-os tridimensionalmente, “ (...) é o palpite do observador que sonda a miscelânea de cores e formas em busca de um sentido coerente, cristalizando-o em uma forma quando uma interpretação consistente é encontrada” diz E. H. Gombrich em seu estudo *Arte e ilusão* (GOMBRICH, 1986: 211). Para ele, o espectador complementa as *sugestões* do artista, que apela à *imaginação visual* do primeiro.

No caso da fotografia, a ilusão de verossimilhança se dá por seu parentesco com a representação pictórica, como já vimos, mas também pelo fato de conhecermos os mecanismos de criação da imagem fotográfica, com veremos a seguir.

1.2. O referente e o realismo

Desde seu surgimento, a fotografia levanta questões acerca de sua natureza, pelo fato de representar o real de forma tão verossímil para nossos olhos. Essa relação com o real fez com que sua história de discussões teóricas fosse centrada em seu realismo – como ele ocorre e o porquê – e, como consequência, na presença do *referente*. Até que se chegasse às conceituações atuais, foco principal da presente pesquisa, houve outras duas importantes fases de discursos teóricos acerca da imagem fotográfica - importantes na medida em que tornam a fase atual mais clara. Como guia dessa trajetória e instrumento de análise, utilizaremos, assim como Dubois, a conceituação de Ch. S. Peirce acerca dos signos, a qual, apesar de ter sido elaborada no fim do século XIX, foi essencial aos estudos recentes.

Peirce distinguiu três tipos diferentes de signos: os ícones, os símbolos e os índices. Os ícones têm relação de semelhança com o objeto a que se referem; os símbolos são convencionados, ou seja, representam o objeto por convenção (é o caso da escrita); já os índices possuem uma ligação física com o objeto, são transformados por ele. Cada um desses signos representa, segundo estudo de Dubois (*O Ato Fotográfico*), uma fase do estudo teórico da fotografia.

Até o início do século XX, a fotografia era vista como ícone, representando o real por semelhança. Esse é o discurso da *mimese* da imagem fotográfica, na qual ela representaria o real da forma mais verossímil já vista até então. Podemos dizer que essa visão se deu pelo fato de o homem haver se acostumado, desde a Renascença, a ver o espaço visível estruturado pela *perspectiva artificialis*, técnica elaborada por Leo Batista Alberti no século XV. Essa técnica de estruturação espacial dos objetos no espaço pictórico é utilizada até hoje, e sua consequência mecânica foi a máquina fotográfica: ela produz imagens com uma estrutura a qual o homem havia aceito como verossímil. Assim, aos olhos do século XIX, a fotografia havia alcançado de forma plena o objetivo da pintura de representar o real da maneira mais fiel possível. Esse pensamento gerou certo protesto por parte de alguns críticos, que temiam que a fotografia substituísse a pintura. Baudelaire, por exemplo, aceitava que a fotografia auxiliasse a pintura e a ciência, mas não acreditava que ela poderia ser uma obra de arte. Para ele, a fotografia não poderia *invadir o domínio do impalpável e*

do imaginário, já que não possibilitaria a intervenção criativa de seu produtor, em virtude de ser produto de uma máquina¹. Para Dubois, essa relutância se deve “à reação dos artistas contra o crescente domínio da indústria técnica na arte, contra o afastamento da criação e do criador, contra a fixação no ‘sinistro visível’ em detrimento das ‘realidades interiores’ e das ‘riquezas do imaginário” (DUBOIS, 1994: 28).

Ao mesmo tempo, havia quem apreciasse a fotografia como um novo meio de representação do visível. É nessa linha que argumenta André Bazin, já no século XX: a “originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial”, que “confere-lhe um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica” (BAZIN, 1991: 22). Para ele, foi essa característica da fotografia que libertou a pintura da semelhança, ou seja, a partir daí ela iniciou o seu período moderno com o abstracionismo, cubismo, etc. Um ponto importante no estudo da fotografia ao qual Bazin dá destaque é o entendimento do processo de produção da imagem fotográfica, o momento em que o diafragma se abre e a luz impressiona a película. O que ele chamou de *gênese automática* constitui a raiz dos conceitos recentes da fotografia: é do entendimento deste momento de impressão que surgem os conceitos atuais da fotografia.

Na primeira metade do século XX, de maneira geral, as teorias sobre a natureza da fotografia tomaram rumos opostos aos do século anterior. Deixando de vê-la com olhos inocentes, os estruturalistas e os semióticos viam-na como um símbolo, uma *transformação do real* (segundo a terminologia criada por Dubois). Dessa forma, segundo Dubois, a imagem fotográfica passou a ser um código a ser decifrado, uma mensagem a ser lida; ou seja, a linguagem da fotografia, nesse período, é comparada à linguagem escrita: um signo por convenção que pode, então, ser manipulado de acordo com intenções predeterminadas e ideológicas.

Baseada nos estudos da percepção, principalmente de Rudolf Arnheim, esta nova concepção da fotografia revela as diferenças mais aparentes entre o real visível e a imagem fotográfica: a enorme gama de cores do visível é transformada em um *dégradé* que vai do preto ao branco, exibindo uma variedade restrita de cinzas; o campo de visão é inevitável e intencionalmente reduzido a um quadro; a tridimensionalidade é reduzida a duas

¹ BAUDELAIRE, Charles. The Modern Public and Photography. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic essays on Photography*, Stony Creek: Leete's Island Books, 1980. 3º capítulo, p.83. Tradução de Marina Appenzeller

dimensões; além de a fotografia apenas representar o sentido da visão. Essas características somam-se às variadas escolhas que o fotógrafo faz ao fotografar e à maneira como essa imagem é usada no ato de sua divulgação e distribuição.

Outra vertente dessa denúncia do realismo fotográfico - segundo Dubois, a mais radical e ideológica - baseia seu discurso no fato de que a concepção de espaço renascentista que foi aplicada na mecânica da máquina fotográfica é convencional, transformando a imagem fotográfica numa imagem codificada: “Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) usos sociais considerados ‘realistas’ e ‘objetivos’. E se ela se propôs de imediato com as aparências de uma ‘linguagem sem código nem sintaxe’, em suma, de uma ‘linguagem natural’, é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento.” (BOURDIEU, 1990: 74). Assim, a mensagem da imagem fotográfica seria determinada culturalmente.

Verifica-se então que a imagem fotográfica, nesse momento, é tratada como uma linguagem semelhante à escrita: como pura convenção. Para Dubois, esse conceito tem conseqüências importantes na busca da fotografia como meio de expressão artística e subjetiva, já que a fotografia se revela passível de intervenção por parte de seu criador: “De fato, como se denega então qualquer possibilidade de a fotografia ser simplesmente um espelho transparente do mundo, como ela não pode mais, por essência, revelar a verdade empírica, vamos assistir ao desenvolvimento de diversas atitudes que vão todas no sentido de um deslocamento desse poder de verdade, de sua ancoragem na realidade rumo a uma ancoragem na própria mensagem: pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da *verdade interior* (não empírica). *É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira* e alcançar sua própria realidade interna.” (DUBOIS, 1994: 42-43)

Porém, mesmo tendo consciência de que a fotografia transforma o real, para todos nós a presença do *referente* é inquietante. Essa inquietação é descrita por Walter Benjamin em sua “Pequena História da Fotografia”, ao falar de uma fotografia de David Octavius Hill: “na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que

não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na *arte*” (BENJAMIN, 1985:93). A presença que fascina o observador é desvendada então na procura do motivo pelo o qual o *referente* está sempre presente.

Para entender essa presença, é preciso voltar ao conceito de *gênese automática* de Bazin, já mencionado acima, que nos leva, por sua vez, à origem das mudanças teóricas atuais no estudo da natureza da imagem fotográfica. Ao retomar os conceitos de Peirce, os teóricos encontram um instrumento para explicar a fascinação do observador. O entendimento da natureza da imagem fotográfica, isto é, da sua ligação com o real, está no entendimento de seu processo de formação, do curto momento em que a cortina da máquina se abre e recebe a luz. Ainda em 1895, Peirce classificou a fotografia com índice justamente por se centrar na origem de sua formação. Ou seja, a fotografia é um signo que possui uma relação com o real por ter sido provocada por ele, estando, assim, ligada a ele por conexão física. Em suas palavras, a “semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza” (PEIRCE, 1990: 65).

Além das afirmações de Peirce, os escritos de Roland Barthes em *A Câmara Clara* e “A Mensagem Fotográfica” tiveram papel central em uma nova forma de estudar a fotografia. Ao analisar algumas imagens fotográficas que o atraem, Barthes procura as características que tornam a fotografia diferente das outras imagens. Verificou que a fotografia é inclassificável segundo os sistemas de classificação dos outros tipos de imagem, justamente porque ela encontra o real e jamais se distingue do seu *referente*: “(.) o Referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de *referente fotográfico*, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 1984.a: 114-115,. Grifos do autor).

Ao mesmo tempo, Barthes atribuiu à fotografia uma linguagem dêitica, que aponta sem atribuir um significado, “ela diz: isso é isso, é tal! Mas não diz mais nada (...)” (BARTHES, 1984.a: 14). Ou seja, acreditamos que aquela situação ocorreu no passado porque estamos vendo sua fotografia, mas ela nunca nos diz o sentido do que vemos: “Na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado . E

já que essa coerção só existe nela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (...) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referencia, que é a ordem fundadora da fotografia” (BARTHES, 1984.a: 115). Ele então define o que para ele é o noema da fotografia: *Isso foi*.

Tendo consciência da quebra com as teorias anteriores, Barthes se antecipa: “Hoje, entre os comentaristas da fotografia (...), a moda é a da relatividade semântica: nada de real (...), apenas artifício, (...), não é uma *analogon* do mundo; o que ela representa é fabricado, porque a ótica fotográfica está submetida à *perspectiva artificialis* (perfeitamente histórica) e a inscrição no clichê faz de um objeto tridimensional em efigie bidimensional. Esse é um debate em vão: nada pode impedir que a fotografia seja analógica (...). O importante é que a foto possui um força constativa, e que o constativo da fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autentificação sobrepõe-se ao poder de representação” (BARTHES, 1984.a: 130-132).

Em "A Mensagem Fotográfica", Barthes concorda com as teorias anteriores no que diz respeito à redução de proporção, de perspectiva e de cor. Ele também concorda com a afirmação de que a imagem não é o real, mas diz que é sim seu *analogon* perfeito, e como tal, é uma *mensagem sem código*. O que dá significado a ela são nossos olhos culturais, que, ao tentar descrevê-la, atribuem sentido a ela. Assim, segundo Barthes, a fotografia em si é *denotada* (desprovida de sentido); é o observador que possui certa visão de mundo que a vê como *conotada* (portadora de uma mensagem). Dessa forma, a atribuição de sentido a uma imagem fotográfica ocorre no ato da recepção. Para Boris Kossoy, a interpretação no ato de recepção - o que ele chama de *processo de construção da interpretação* - se funda na evidência fotográfica, mas “é elaborado no imaginário dos receptores, em conformidade com seus repertórios pessoais culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos”, ou seja, as imagens visuais “se prestam a adaptações e interpretações ‘convenientes’ por parte dos mesmos receptores, sejam os que desconhecem o momento histórico retratado na imagem, sejam aqueles engajados a determinados modelos ideológicos, que buscam desvendar significados e ‘adequá-los’ conforme seus valores individuais, seus comprometimentos, suas posturas

aprioristicamente estabelecidas em relação a certos temas ou realidades, em função de suas *imagens mentais*” (KOSSOY, 1999: 44-45. Grifos do autor).

Com pensamento semelhante ao de Barthes e de Kossoy, Jean-Marie Schaeffer (para quem, assim como Barthes, a fotografia só pode ser entendida partindo-se de sua gênese), acredita que mesmo que o fotógrafo busque impregnar sua imagem de um mensagem, suas escolhas não obrigam o receptor a vê-la da mesma maneira. Será o observador que fará sua interpretação do que vê. Essa liberdade interpretativa da fotografia deve-se muito à sua condição indicial, que a faz atestar a existência de certo momento sem dizer seu significado: “A identificação assertiva é um ato judicatório do intérprete e não uma qualidade intrínseca da imagem” (SCHAEFFER, 1996: 76). Se percebemos certos significados estereotipados, é porque, para ele, estes são *normas comunicacionais* (estabelecidos pelos veículos de comunicação), que imprimem em fotografias (que seguem certos padrões estéticos como o enquadramento, por exemplo) determinado sentido, com o objetivo de torná-las prova de algo. Para Schaeffer, a fotografia é essencialmente um signo de recepção; é no momento da fruição que ela toma forma, com base nos conhecimentos do espectador. Quanto a isso, podemos citar Gombrich, que trata das representações pictóricas de maneira semelhante: “Na representação visual, o sinal figura em lugar de objetos do mundo visível, e estes nunca podem ser dados tais como são. Qualquer quadro, por sua própria natureza, permanece como apelo à imaginação visual; e tem de ser suplementado a fim de ser compreendido” (GOMBRICH, 1986: 211). O que diferencia a imagem fotográfica da pictórica será, então, sua condição indicial.

Com relação ao realismo da imagem fotográfica, Schaeffer vai além da indicialidade e diz que a semelhança que percebemos da fotografia com o real não é simplesmente pelo fato de o dispositivo óptico da máquina representá-lo como na *perspectiva artificialis*, mas por estar em conformidade com as leis da natureza, pois esse dispositivo, mais do que uma técnica convencional, segue as leis efetivas de propagação da irradiação óptica e por isso possui um parentesco com a visão fisiológica: “A visão de objeto e um objeto real ou, de maneira mais geral, a representação e a realidade fazem parte de um mesmo espaço lógico” (SCHAEFFER, 1996: 34) e “com muita freqüência se esquece de que ver a imagem fotográfica de uma árvore tem muito mais em comum com fato de ver uma árvore do que com o fato de ler ou redigir a descrição dessa mesma árvore” (SCHAEFFER, 1996: 75).

Assim, a fotografia, além de trazer o real por ser consequência dele, também tem uma relação com o visível.

Schaeffer fortalece sua teoria ao fundá-la no fato de que essa característica da imagem fotográfica com relação às demais formas de representação só é identificada pela fato de conhecermos seu funcionamento. Esse fato já havia sido estabelecido por Peirce: “Peirce não deixa de observar que, se a fotografia é um índice, não é porque o ícone (...) a revelaria como índice, mas por que dispomos de um conhecimento quanto ao funcionamento do dispositivo fotográfico, o que propus chamar de *arché*: a imagem torna-se um índice a partir do momento em que *se sabe que ela é o efeito de radiações provenientes do objeto*, graças, portanto, a um *conhecimento independente* das modalidades de gênese da imagem” (SCHAEFFER, 1996: 53. Grifos do autor.).

Nesse trecho, Schaeffer levanta a questão da iconicidade da fotografia, que ocorre na maior parte da imagens que vemos. São as imagens que apresentam semelhança identificável com o real visível. Para ele, a fotografia, apesar de ser sempre indicial, pode apresentar graus diferentes de iconicidade, a ponto de não podermos identificar seu *referente*, como no caso de um fotograma, no qual o dispositivo óptico é dispensado e os objetos se situam entre o foco de luz e o papel que será impressionado (trataremos desse tipo de fotografia no próximo capítulo). Dubois também toca nesse ponto, dizendo que a fotografia não é necessariamente obtida com o “aparelho de fotografia, nem que a imagem obtida se pareça com o objeto do qual é o traço. A mimese e a codificação perceptual da câmara escura não são seu princípio” (DUBOIS, 1994: 50).

Schaeffer qualifica dois tipos de imagem fotográfica: o índice icônico e o ícone indicial: “Não se subentende por isso que os dois termos sejam equivalentes: eles expressam antes o estatuto ambíguo desse signo, definido ora pelo prevalectimento da função indicial, ora pelo prevalectimento da função icônica. Em outras palavras, a imagem fotográfica, considerada como construção receptiva, não é estável. Tem um número indefinido de estados, cada um caracterizado conforme o ponto que ocupa ao longo de uma linha contínua bipolar que se estende entre o índice e o ícone” (SCHAEFFER, 1996: 90).

Embora seja consenso a indicialidade da imagem fotográfica, Arlindo Machado defende sua codificação, adotando o principal argumento da segunda fase teórica descrita acima de que a representação fotográfica adota a técnica criada na Renascença: a

perspectiva artificialis. Machado adota como instrumento de análise o conceito de signos de V. N. Volochinov de 1930 segundo o qual a “representação das coisas (pelos signos) se dá de forma dupla e contraditória: os signos, ao mesmo tempo, *refletem* e *refratam* a realidade visada pela representação” (MACHADO, 1984: 20). Esses termos, tirados da óptica, significam aqui o espelhamento do visível e a modificação da realidade pelo signo, respectivamente. Os signos, então, modificam a realidade porque são “materialidades viabilizadas por instrumentos e enunciadas por sujeitos (...)”, que, “juntamente com os sinais materiais que eles constroem, se interpõem na produção de signos, como elementos de refração da realidade, elementos que interpretam, reformulam, transmutam os sentidos segundo a especificidade de sua realidade material, sua história e seu lugar na hierarquia social” (MACHADO, 1984: 21-22). Ou seja, a fotografia é um signo construído ao ser mediado por dispositivos e pessoas.

Machado concorda com a inevitável presença do *referente*, tão bem ilustrada por Barthes, mas para ele a fotografia não é constituída apenas por esse *referente*: “Ao penetrar na câmera, a informação luminosa é *codificada* e se deixa reestruturar para conformar-se à convenção de um sistema pictórico” (MACHADO, 1984: 39. Grifo do autor.). Essa codificação, diz ele, é de ordem ideológica, cujo objetivo é centrar nossos olhos no visível e nos dispersar da busca de significados do mundo: “A simples réplica do mundo visível, exposta tal e qual, sem qualquer mediação, não nos dá qualquer informação importante sobre a realidade propriamente dita do ambiente industrial? Os *realistas* sempre pressupõem tacitamente que a coisa mais evidente, a mais notória, aquela que menos exige exame de seu sentido, é justamente a *realidade*; mas de que realidade falam eles? Na verdade, eles endossam o equívoco imposto pela ideologia dominante, ao considerar uma certa representação de realidade como a realidade mesma e um determinado modo de apropriação do mundo como o único autêntico” (MACHADO, 1984: 40. Grifos do autor.)

Analisando outro âmbito da modificação realizada pela fotografia no artigo "A fotografia como expressão de um conceito", Machado dá o exemplo da padronização limitada de cores que um filme colorido oferece. Ao revelar fotografias que tirou na Patagônia, percebeu que as variações de verde vistas em sua viagem - as quais originalmente o haviam motivado a fotografar - não tinham sido captadas pelo filme. Ele explica que esse filme tem a capacidade de representar uma certa gama restrita de cores

esverdeadas, que é determinada cientificamente na produção desse produto. O mesmo acontece com todo o equipamento fotográfico: “O traço gravado pela câmera fotográfica (no caso, a luz refletida pelo objeto) depende de um número extraordinariamente elevado de mediações técnicas. No que diz respeito à câmera, temos: a lente com uma específica distância focal, a abertura do diafragma, a abertura do obturador, o ponto de foco. No que diz respeito à emulsão fotográfica: a resolução dos grãos, a maior ou menor latitude, a amplitude da resposta cromática, etc. No que diz respeito ao papel de ampliação ou impressão: sua rugosidade, propriedades de absorção, etc. Isso quer dizer que uma foto não é somente o resultado de uma impressão indicial do objeto, mas também das propriedades particulares da câmera (...)” (MACHADO, 2000). Ou seja, o equipamento fotográfico não apenas registra o traço, mas o interpreta cientificamente, o que, para Machado torna a fotografia, além de índice, signo simbólico.

As fotografias utilizadas em publicidade também são consideradas por ele como imagens que tornam a fotografia um símbolo. Sua função não é representar um momento ou pessoa específica, e sim simbolizar trabalho, saúde, felicidade, etc. Com relação a essa questão, podemos retomar as cenas estereotipadas citadas por Schaeffer, que são reconhecidas pelo receptor com um “querer dizer”, o que também significa que essas imagens têm uma função simbólica. Esse “comportamento” da imagem só ocorre em nossa sociedade por ela ser saturada de imagens utilizadas para diferentes fins. Seu excesso, tanto pela quantidade quanto pela reprodução da mesma imagem, cria estereótipos e transformam algumas em símbolo de certo acontecimento ou fato.

A codificação da imagem é tratada por Vilém Flusser em *A Filosofia da Caixa Preta* com uma amplitude maior e, podemos dizer, perturbadora, na medida em que questiona nossa capacidade de entender e interpretar uma imagem fotográfica. Para ele, houve duas revoluções fundamentais em nossa estrutura cultural: a primeira no século II a.C., com o que chamou de invenção da escrita linear – o que para ele deu origem a História – e a segunda com a invenção das imagens técnicas. Flusser define imagens (não técnicas) como “superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado de um esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de

imaginação.² No entanto, a *imaginação* tem dois aspectos: se, por um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro, permite reconstruir as duas dimensões abstraídas da imagem. Em outros termos: *imaginação* é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas” (FLUSSER, 1985: 13. Grifos do autor.). Apesar de codificadas, essas imagens permitem a interpretação por parte do receptor. Mas, mesmo que tenha o poder de interpretação, o receptor não vê o mundo, pois a imagem é necessariamente um intermediário. Isso faz, segundo Flusser, com que o homem viva em função das imagens e não as utilize em função do mundo. Ou seja, o “mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas” (FLUSSER, 1985: 15). O resultado disso é a alienação do homem com relação aos seus instrumentos, esquecendo-se do motivo que o levou a produzir imagens, fazendo com que não tenha mais a capacidade de decifrá-las. A primeira revolução fundamental acontece quando o homem, tentando entrar em contato com o mundo novamente, cria a escrita; ela deveria ser utilizada para traduzir as imagens, mas na verdade recodifica-a. Ou seja, o homem distancia-se ainda mais do mundo ao transcodificar cenas em escrita linear: “Surgia assim a *consciência histórica*, consciência dirigida contra imagens” (FLUSSER, 1985: 15. Grifos do autor.).

Nessa transformação, Flusser diz que todas as dimensões são tiradas, menos os *conceitos* (que permitem a codificação e a decodificação dos textos), o que significa que o *conceito* é mais abstrato que a *imaginação*. Assim, decifrar textos é descobrir as imagens transformadas em conceitos. À medida que imagens foram sendo usadas para ilustrar textos, ambos foram reforçaram-se mutuamente, fazendo com que as imagens se tornassem conceituais e os textos se tornassem imaginativos. Nesse processo, os códigos foram se perturbando e o homem deixou de ser capaz de reconstituir as imagens originais.

É nesse momento que surgem as imagens técnicas – no caso, a fotografia -, que são textos científicos aplicados, produtos da técnica, sobre as quais diz Flusser: “Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferentes das imagens tradicionais. (...) Ontologicamente, as imagens

² Segundo o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano: “Em geral a possibilidade de evocar ou produzir imagens independentemente da presença do objeto a que se referem. (...) A definição de imaginação não muda sensivelmente na história sucessiva do termo, mas as funções que a ela se atribuem tendeu a tornar-se sempre mais numerosas e complexas” (verbe *imaginação*).

tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (FLUSSER, 1985: 19).

Para Flusser, a dificuldade do homem em decifrar essas imagens técnicas vem do fato de que, aparentemente, elas não precisam ser decifradas, já que há uma suposta relação de causa e efeito – a luz refletida pelo mundo a ser representado é fixada num processo óptico, físico e químico. Assim, as imagens técnicas nos parecem estar no mesmo nível do real, e o observador as vê como janelas e não como codificação. No entanto, “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. (...) O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o ‘mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo (...) (FLUSSER, 1985: 20)”.

O que fica claro aqui é que Flusser, assim como Arlindo Machado, não nega a condição indicial da fotografia, mas ambos questionam que essa indicialidade não dá razões para se acreditar que a fotografia traga o real sem codificação ou simbolismo. Dessa forma, apesar de haver atualmente um consenso quanto à indicialidade da fotografia, existe discordância com relação ao que isso implica. Ao mesmo tempo, ela é vista como uma associação dos três signos: índice, ícone e símbolo; ora também simbólica, ora também icônica, dependendo das teorias de que se origina cada estudo. Na fotografia, os signos coexistem.

Essas incertezas acerca da fotografia constituem, pois, um campo vasto para o trabalho do artista que a utiliza como material plástico de expressão e de questionamento. Ao mesmo tempo, as obras fotográficas constituem um rico material para a compreensão e o estudo da fotografia, porque a levam para lugares e conceitos além da simples e despreziosa representação do real. Um ato que nos leva a pensar mais profundamente sobre a natureza da imagem fotográfica e suas possibilidades: pois somos obrigados a fazê-lo ao buscar a significação de uma obra.

1.3. Características da imagem fotográfica

Por se diferenciar das demais formas de representação, a fotografia possui uma lógica própria e características específicas. Assumir sua condição indicial, ou seja, sua ligação

com o real, conforme os conceitos de Peirce, significa destacar, sobretudo, seu poder de *atestação* (Dubois), ou sua *tese de existência* (Schaeffer). Nunca podemos negar a existência do que é representado, que, como diz Barthes, é *necessariamente* real. Essa constatação decorre de nosso conhecimento acerca do funcionamento do dispositivo fotográfico – o qual, segundo sabemos, registra traços do real. Dessa forma, a atestação da imagem fotográfica ocorre mesmo quando não podemos identificar o *referente*, como pode ocorrer em fotografias com enquadramento muito próximo ao objeto ou em fotogramas. É, no entanto, “o real no estado passado”, diz Barthes, para quem o noema da fotografia é o *isso foi* - termo que explicita sua temporalidade. Para ele, a fotografia evidencia mais o tempo do que o objeto, o que faz com que a autenticação se sobreponha à representação.

Ao mesmo tempo em que atesta, a fotografia evidencia um momento; é o que Dubois chama de *designação*. Ela aponta para aquilo que representa como uma linguagem dêitica. Como coloca Barthes, ela diz “isso é isso, é tal!”, mas nunca nos revela a significação daquilo que indica: “não esconde mas não fala. Assim é a foto. Não pode dizer o que ela dá a ver” (BARTHES, 1984.a: 149). A significação da imagem vem da interpretação que ela opera segundo a cultura do observador tanto do ponto de vista pessoal – subjetivo - quanto do social - o meio em que ele circula. Portanto, essa interpretação tanto pode ser livre quanto guiada por sistemas estereotipados ou, inclusive, induzida pelo meio de emissão. A fotografia “não tem memória e, para tratá-la, o receptor deve inseri-la em seu próprio universo interpretativo”, diz Schaeffer (1996: 78).

Outra característica decorrente da indicialidade, segundo Dubois, é a *singularidade* do registro. Independentemente da técnica que se use – fotografia com máquina ou fotograma –, o registro é único, só existe um original que esteve em contigüidade com seu *referente*. As cópias feitas do negativo ou da fotografia do fotograma são o registro do registro.

Dubois também fez considerações pertinentes quando às características *específicas* da fotografia enquanto signo indicial, considerando-a uma verdadeira categoria epistêmica. A imagem fotográfica é uma impressão *separada, plana, luminosa e descontínua*. *Separada* porque, apesar da sua ligação física com o *referente* opera a certa distância física, além de espacial e temporal. Ela se distingue fisicamente do objeto que representa. Ela também é um objeto que existe em seu próprio espaço e tempo. Seu tempo só é o mesmo de seu *referente* durante sua gênese. Como objeto, a fotografia é *plana*, bidimensional, um objeto

que transforma a tridimensionalidade de seu *referente*, esmagando seu volume. Isso se dá pelo fato de o dispositivo fotográfico ser monocular. A representação fotográfica constrói as três dimensões através da profundidade de campo, que divide a fotografia em planos focados e desfocados.

A imagem fotográfica também é *descontinua*: os haletos de prata que formam a imagem são distribuídos em seus suportes em forma de grãos, que são a matéria da imagem. Diferentemente da *luminosidade* - última característica específica da imagem fotográfica citada por Dubois -, que imprime a imagem: ela é contínua e regular e alcança todos os pontos do registro ao mesmo tempo. Acerca dessa *luminosidade*, Schaeffer destacou três maneiras pelas quais ela impressiona o suporte: *por luminância direta*, ou seja, o *referente* é a fonte de luz como é o caso das fotografias de estrelas; *por reflexo*, caso mais comum; ou *por travessia*, como acontece nos fotogramas, nos quais os objetos se encontram entre o suporte de registro e a luz.

Barthes sublinha outras características interessantes, dentre elas a *proeza* da fotografia em revelar o que o olho humano não pode ver. São as fotografias em alta velocidade do obturador, nas quais podemos ver a desconstrução do movimento, como nos trabalhos de Eadweard Muybridge - que examinaremos mais detalhadamente no capítulo seguinte - sobre o movimento do homem e dos animais, as fotografias de planetas distantes ou as imagens de seres microscópicos.

Contudo, as principais e mais evidentes características da imagem fotográfica - e conseqüentemente do ato-fotográfico - são os *cortes temporal e espacial*, que constituem a fotografia. A primeira perpetua um momento pontual, eterniza o instante. A fotografia “abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, *nosso* tempo de seres humanos inscritos na duração, para entrar numa temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também *dura*, tão infinita (em princípio) quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas(...). Parada (definitivamente) em imagem” (DUBOIS, 1994: 168. Grifos do autor.). O momento do disparo é o momento da *passagem* do tempo contínuo para o congelamento do instante.

Segundo Barthes, a fotografia obstrui o tempo, produzindo a morte ao querer perpetuar a vida. Na busca de preservar a existência, evidencia-se a morte, da qual não podemos

fugir: “Essas duas garotas que olham um aeroplano primitivo sobre a aldeia (...), como estão vivas! Têm toda a vida diante delas; mas também estão mortas (hoje), elas portanto *já* estão mortas (ontem)” (BARTHES, 1984.a: 143-144. Grifos do autor.).

Para Schaeffer, o *corte temporal* só é percebido pelo fato de se conhecer o processo de formação do registro, de se conhecer sua gênese. Sabemos que a representação fotográfica registra o *referente* no estado passado, registro ocorrido numa fração de segundo.

Tanto quanto a temporalidade, o *corte espacial* na fotografia tem suas peculiaridades com relação às demais formas de representação. A subtração da representação no espaço referencial e a composição da imagem ocorrem num mesmo instante. Esse recorte implica, então, no *quadro em si*, no *fora-de-campo* e na *composição*. O *quadro em si* é um recorte no infinito, é uma escolha única diante de todo o visível. Para escolher o que entra ou não na cena, o fotógrafo pode utilizar diferentes lentes (grande angular, teleobjetiva, lentes com *zoom*), movimentar-se ao redor da cena buscando diferentes ângulos, dirigir ou montar a cena (quando possível), ou esperar o que Henri Cartier-Bresson chamou de “momento decisivo”. A *composição* é criada também utilizando-se desses recursos, mas, independentemente do que entra ou não na cena, ela é um efeito do corte. “O essencial é que, ao arrancar do mundo um pedaço de espaço, o ato fotográfico faz dele um novo mundo (espaço representado), cuja organização interna se elabora a partir da própria forma gerada pelo recorte” (DUBOIS, 1994: 210), diz Dubois. No entanto, existem regras e efeitos convencionais ensinados, muitos herdados da pintura, que orientam (podemos dizer até que limitam) a *composição*, buscando o que é considerado harmonioso e equilibrado.

Finalmente, o *fora-de-campo* constitui todo o espaço infinito que é externo a representação. É uma presença invisível que, de muitas maneiras, pode, no entanto, participar da fotografia. Segundo Dubois, existem três formas de indício de *fora-de-campo*: pelos *indicadores de movimento e deslocamento*, pelos *jogos de olhar* e pelo *cenário*. Distinguem-se dois *indicadores de movimento e deslocamento* extremos, que são as manchas de movimento quando o tempo de tomada é longo, formando uma fumaça ou *flou*; e o congelamento de movimentos rápidos, que superam nossa capacidade de percepção. Esses dois tipos de imagem evidenciam o tempo que a fotografia congela. No primeiro caso, ele é evidenciado por deixar-se ver passar, enquanto que no segundo, por congelar o movimento que é tão rápido que não podemos vê-lo ou percebê-lo.

Já os *jogos de olhar* remetem à presença do que não podemos ver, que para o observador não existe em forma de imagem, mesmo sabendo que existiu. Esse olhar pode ser para fora da imagem, prolongando as bordas do quadro, ou para o observador, integrando-o a imagem e denunciando a presença do fotógrafo, ou seja, o próprio ato de fotografar.

O *cenário* oferece diversas formas de apresentar o *fora-de-campo*, como, por exemplo, quando dentro do recorte da fotografia existe outro quadro que provoca a “queda em abismo” ; o enquadramento da fotografia e o quadro interno a ela são heterogêneos. Outra forma é a inserção de recortes naturais do espaço referencial no espaço representado. São as janelas e outras aberturas que criam outros planos na imagem, como pontos de fuga que dão a ver ou fazem o observador tentar desvendar o que está além. Pode-se evidenciar um *fora-de-campo* por obliteração, ou seja, impedindo a visão do que está na fotografia. É o caso das manipulações nas quais a pintura encobre a imagem, ou mesmo da deterioração de uma fotografia.

Uma das formas mais comuns de trazer o *fora-de-campo* para dentro da imagem é com o jogo de espelhos, que pode tanto mostrar o que não poderia ser visto como mostrar outro ângulo do que já é mostrado, expandindo o espaço representado: é uma “presença representativa nova e suplementar” (DUBOIS, 1994: 198), diz Dubois. Quando reapresenta o que já podemos ver de outro ângulo nos obriga a tentar encontrar a estruturação dos dois ângulos, o que nem sempre conseguimos.

Assim, constata-se que a condição indicial da imagem fotográfica e a impregnação do *referente* trazem com elas características não apenas únicas como também outras que apresentam-se de forma diferente na representação fotográfica.

1.4. Diante da imagem

A experiência do observador diante da imagem fotográfica, sua relação com a representação e sua atitude de atribuição de significado são campo fértil de estudo para a pesquisa da fotografia. Pelo fato de se diferenciar das demais formas de representação, a fotografia possui um relação única com seu observador. No entanto, essa relação intrigante

é de difícil teorização em virtude da conhecida complexidade de tradução de uma linguagem imagética para a lingüística. O agravante, no caso da imagem fotográfica, está na impossibilidade de limitá-la ao campo das significações. Isso porque, ao conter traço do real, a fotografia está além (ou, para muitos, aquém) da interpretação. Sua significância constrói-se principalmente no ato de fruição, o que torna a postura ativa do observador essencial à imagem e, conseqüentemente, motivo de estudo. Ao observar uma imagem fotográfica, o espectador - ou receptor - pode aproximar-se dela de várias formas: apreciá-la esteticamente, reconhecer um ente querido, buscar o significado na cena representada. Mas o primeiro espanto ao observar uma fotografia é a consciência de sua ligação com um real passado, o que impossibilita uma apreciação puramente estética.

Para Dubois, a imagem (qualquer imagem), que sempre é um signo que se refere a algo – o *referente*, que, ao mesmo tempo em que é exterior à imagem, pertence a ela - , tem origem ou no real, ou no imaginário, ou no simbólico, sendo que essas categorias não se excluem, e podem estar em dosagens diferentes. A origem no real ocorre quando a imagem representa algo que existe; a origem no imaginário ocorre quando há a representação de algo que não existe visualmente a não ser em forma de idéia – como uma imagem de um anjo -; e a origem no simbólico ocorre quando a imagem é criada através de símbolos conhecidos que reportam a uma idéia, buscando uma reflexão sobre certo tema – como a *Monalisa* retocada por Marcel Duchamp. A fotografia, inevitavelmente, tem origem no real. No entanto, devido às intenções na sua criação, pode também ter sua origem no imaginário e no simbólico ao mesmo tempo.

O mesmo ocorre com o destino da imagem, que pode ser o real, o imaginário e o simbólico. Ao tratar do destino da imagem fotográfica, Dubois coloca as questões do local (ou sítio) onde se encontra a imagem ao ser observada e da recepção. A recepção da imagem fotográfica é inevitavelmente influenciada pelo sítio, porque este a classifica. Um museu, por exemplo, o faz ao extremo. Nele esperamos ver fotografias artísticas, de valor cultural e histórico. As imagens são separadas por período, movimento artístico, tema, etc., guiando a experiência visual. Ao ser deslocada para outro sítio, a fotografia também muda de sentido para o observador: sua fruição muda. A mesma imagem que vemos em um jornal pode ser exposta em um museu alterando nossa postura de observação. No jornal

procuramos por informação, no museu procuramos por seu valor estético. “O dispositivo de recepção programa a postura do receptor” (DUBOIS, 2000).

No entanto, a recepção não é escrava do sítio. A interpretação, além de cultural, é pessoal, pois a fruição é um ato individual. Segundo Dubois, a imagem (não apenas a fotográfica) contém dois tipos de força: seu *poder* e sua *potência*, os quais possuem relação direta com a recepção. O *poder* de uma fotografia é da ordem da representação e da retórica, são as informações acerca das intenções do autor. É o querer dizer implícito de uma imagem, que, apesar de não dizê-lo, é percebida pelo observador por compartilhar de conhecimentos culturais, de valor e de conhecimentos de estruturação da imagem fotográfica. O *poder* da imagem é da ordem da razão.

Já a *potência* da imagem é da ordem do sensível e emocional, acontece no psique do espectador. É a sensação que temos diante de certas fotografias, as quais, como um golpe, nos atrai a ela e nos faz pensar sobre ela. A *potência* é incontrolável por parte do criador; ela pertence à imagem e é indissociável da experiência da sua visão. Para Dubois, uma imagem pensa e significa diferente do autor e do observador, sendo, portanto, compartilhável. Dessa forma, por ser uma sensação, uma presença, é indescritível e não pode ser traduzida por palavras. “Ao analisarmos uma imagem exaustivamente, sempre temos a sensação de que ela resiste: ela está sempre em *potência*” (DUBOIS, 2000).

Barthes também definiu características, agora específicas à imagem fotográfica, que podemos contrapor às idéias de Dubois. Em *A Câmara Clara*, na busca da essência da fotografia, ele tomou-se como mediador das imagens. Escolheu fotografias que lhe chamavam a atenção para definir conceitos que esclarecessem seu *gostar/não gostar* de uma imagem. Esses conceitos são o *studium* e o *punctum* das fotografias. Para ele, *studium* é o interesse geral que pode-se ter por uma imagem, “às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política” (BARTHES, 1984.a: 45): o *studium* está em imagens da natureza, da pobreza, da guerra, da cidade. Encontrar o *studium* é encontrar, inevitavelmente, as intenções do autor, diz Barthes. É possível, portanto, estabelecer uma equivalência entre o *studium* de Barthes e o *poder* de Dubois.

Ao observar certas imagens, Barthes percebe detalhes que dão sentido diferente a elas. É o *punctum* da fotografia: “(...) às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um ‘detalhe’

me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que olho, marcada a meus olhos por um valor superior” (BARTHES,1984.a: 68). Para ele, o *punctum* é um extracampo da imagem que o punge e que está em relação de co-presença com o *studium*: “(...) é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*” (BARTHES,1984.a: 85. Grifos do autor.). Ao revelar o *punctum* que vê em certas imagens, Barthes diz que se entrega. Ou seja, o *punctum* é pessoal. Revelá-lo é mostrar o que o atrai e, assim, como ele lê imagens. Dessa forma, o *punctum* de Barthes diferencia-se da *potência* de Dubois: o *punctum* é uma leitura individual e a *potência* é compartilhável, embora ambos sejam indissociáveis da imagem.

Temos aqui, então, três instrumentos para a análise de imagem: o *poder* ou *studium*, o *punctum* e a *potência* da imagem. Esses conceitos serão utilizados na análise das obras contemporâneas, já que cobrem de forma ampla as possibilidades de fruição de imagens fotográficas.

1.5. A fotografia como arte

A questão da fotografia como arte é considerada resolvida. Além de ter invadido os museus – condição essencial de sua aceitação - , a imagem fotográfica permeia a criação das demais artes. No entanto, para compreender essa inserção massiva e sua condição social no mundo das artes devemos apresentar aqui questões importantes que determinaram e determinam essa mesma condição e que fazem parte da história da imagem fotográfica.

O primeiro conceito com o qual a fotografia se choca ao falarmos em obra de arte é da autenticidade – em vários de seus sentidos. Por ser reproduzível infinitamente, na maioria dos casos, considera-se que a imagem fotográfica não possui a característica da autenticidade. Já que uma obra de arte em nossa sociedade é valorizada quanto mais rara for, “valor esse confirmado e caucionado pelo preço que atinge no mercado” como coloca John Berger (BERGER, 1999: 25), a fotografia transgride completamente o sistema de medida de valor. Mais do que uma questão quantitativa, a autenticidade é também uma questão qualitativa da obra de arte. Walter Benjamin fala da autenticidade como essência da obra: “(...) a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1985:

168). Pode-se pensar na possibilidade de uma imagem fotográfica passar por tudo isso, mas o mesmo acontece com todas as suas “cópias”; por outro lado, a imagem fotográfica carrega consigo sua história de experimentalismo e utilização. No conceito de autenticidade também encontra-se o de aura que Benjamin diz se atrofiar na era da reprodutibilidade técnica. Aquela é descrita como característica de um objeto que “é uma *figura singular*, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 1985: 170, Grifo da pesquisadora). Ou seja, diante desse conceito de Benjamin, à imagem fotográfica é negada a autenticidade. Para Schaeffer, esse universo de questões como a autenticidade e aura, o que ele chama de *função estética sacralizada*, é dificilmente conferida à fotografia não apenas pela sua reprodutibilidade, mas também pela abundância de imagens fotográficas, o que ocorre por sua acessibilidade e multiplicidade de funções e usos. De qualquer forma essas questões são aplicadas a fotografia de maneira incongruente, já que a representação fotográfica é de outra natureza. O que pode-se dizer é que o objeto fotografia deve ser obliterado em detrimento de sua função e representação internas.

Jean-Claude Chamboredon³ levanta outro aspecto da arte: a originalidade. Seu procedimento técnico é facilmente imitável, fazendo com que um estilo individual possa ser copiado: “Enquanto falsificações e cópias não privam a pintura original de sua unicidade, e apenas servem para sublinhá-la, a proliferação de fotografias idênticas constitui uma série uniforme na qual todas as obras são de mesmo valor; a proliferação de obras de estilo comparável destrói a originalidade do estilo que estão imitando porque nada – ou aparentemente nada – impede uma cópia de se igualar ao modelo” (CHAMBORDON, in BOURDIEU, 1996: 137. Tradução da pesquisadora). Essa situação é explicada pelo autor pelo fato de não haver, na fotografia, fontes de reconhecimento dessa originalidade.

Ao mesmo tempo, não é possível, segundo Chamboredon, identificar-se o momento de inspiração, ou período conciso de tempo em que a obra toma forma, como acontece com as formas de arte canonizadas. Isso porque a fotografia se constitui de diversos momentos, nos quais se realizam operações completamente distintas e descontínuas: o ajuste mecânico, a escolha do momento de tomada, a revelação e a ampliação (tomamos aqui como exemplo o

³ CHAMBOREDON, Jean-Claude. Mechanical Art, Natural Art: Photographic Artists. In: BOURDIEU, Pierre. *Photography: A Middle-brow Art*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

procedimento simplificado e mais conhecido), que quebram o “ato de criação”. Ou seja, a inspiração, termo freqüentemente associado às artes, tem difícil aplicação na fotografia quando temos em mente este processo. No entanto, cada um desses vários momentos de criação da imagem – ou mais de um - pode ter sua relevância ampliada dependendo da obra da qual se fala, de qual processo foi empregado ou do aspecto da obra que se analisa. O que podemos dizer é que esse processo constitui a riqueza e versatilidade do meio.

Outra questão ainda levantada, assim como a da originalidade, traz a problemática da desarmonia da arte fotografia com as demais formas de arte. Schaeffer e Chamboredon tratam do assunto de diferentes perspectivas, mas elas de certa forma se complementam. Para ambos, os teóricos encontram problemas nas conceituações da arte fotográfica: Chamboredon, que não vê a arte fotográfica como estabelecida, diz que esta *situação de ilegitimidade* ou em *processo de legitimação* explica “a necessidade de justificação e a ambigüidade das teorias estéticas que estão sempre próximas à autodefesa” (CHAMBOREDON, op. cit., in BOURDIEU, 1996: 131. Tradução da pesquisadora). Para Schaeffer, no entanto, a razão das *desventuras conceituais* dessa arte é o fato dela se mostrar *insubmissa a todo o cerco simbólico* (SCHAEFFER, 1996: 161).

A dificuldade existe pelo fato de a arte fotográfica ter que ajustar-se às conceituações dominantes, das artes ditas sacralizadas: “Essa precariedade da arte fotográfica a coloca numa posição em falso quanto ao pensamento estético dominante que continua a ser a estética romântica. (...) Tal estética admite como evidência da verdade que uma atividade só pode chegar à arte se produzir objetos hermenêuticos e for regida por uma linguagem”, diz Schaeffer (SCHAEFFER, 1996: 144). É nesse momento do discurso que Schaeffer e Chamboredon divergem. O primeiro questiona essa necessidade de linguagem própria enquanto que o segundo legitima a idéia: “Por ser impossível aplicar a linguagem estética tradicional a ela, a criação fotográfica é difícil de definir como tal. (...) [a] polisemia compensa pela falta de um discurso estabelecido e vocabulário preciso para a descrição da criação fotográfica” (CHAMBOREDON, op. cit., in BOURDIEU, 1996: 132-133). Dessa forma, Chamboredon determina a necessidade de uma linguagem, que evitaria o *discurso fragmentado e descontínuo* da arte fotográfica: “Na ausência de qualquer sistema simbólico estabelecido, os signos da fotografia continuam vagos, confusos e ambíguos. (...) Certamente, um simbolismo fotográfico apropriado poderia ser constituído se fotografias

fossem lidas com referência à outras ou de acordo com esquemas interpretativos comparáveis àqueles de outras obras de arte” (CHAMBOREDON, op. cit., in BOURDIEU, 1996: 143. Tradução da pesquisadora).

Por outro lado, Schaeffer questiona a exigência de uma linguagem para a arte fotográfica dizendo que esse é o discurso da estética romântica: o da necessidade do discurso ontológico para se estabelecer a instituição arte; da *submissão de todas as artes ao paradigma de uma hermenêutica lingüística* (Schaeffer, 1996: 144). Na óptica dessa estética, que, para Schaeffer, domina a modernidade, a arte deve apresentar o ser assim como carregar simbolismos. O que, segundo ele, traz dificuldades ao estabelecimento da fotografia como arte: “Toda tentativa de leitura estético-simbólica de uma fotografia causa uma queda brutal da tensão hermenêutica, uma espécie de curto-circuito que nos faz sentir a profunda indiferença da imagem quanto à interpretação, esta última nos parecendo como que imposta à primeira sem poder enriquecê-la o mínimo possível” (SCHAEFFER, 1996: 195). É preciso observar, no entanto, que essa tensão hermenêutica é interpretada de forma diferenciada por Dubois quando este fala da *potência* da imagem fotográfica (item 1. 3).

Percebemos então que a imagem fotográfica perturba a organização vigente das artes visuais, de forma que, ao não se ajustar, provoca uma transformação da própria percepção visual. Benjamin, guiado pela questão da autenticidade, aponta o que considera um desvio da questão primordial nas discussões precedentes sobre a fotografia: “Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de *se saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*” (BENJAMIN, 1985: 176, Grifos do autor). Para ele, a percepção humana não se altera apenas por fatores naturais, mas também históricos, e a fotografia é, sem dúvida, um marco na história do século XX.

Essa mudança de percepção pode ser percebida nos reflexos da fotografia nas artes em geral, principalmente na pintura: “A invenção da máquina [fotográfica] modificou nossa maneira de ver. O visível veio a significar para nós algo diferente e isso refletiu-se imediatamente na pintura” (BERGER, 1999: 22). Nas primeiras décadas do século XX a fotografia teve profunda influência na arte abstrata. As fotografias aéreas, aperfeiçoadas para fins militares, ofereceram uma nova visão que deu origem à arte *Suprematista* na Rússia. El Lissitsky (1890-1941) e Kasimir Malevitch (1878-1935) criaram suas obras

baseados em conceitos de percepção desenvolvidos a partir das imagens aéreas: “Está claro, de fato, que o importante dessa visão aérea do mundo é que ela define um modo bem diferente de percepção e de representação do espaço que não o herdado da perspectiva monocular clássica, isto é, um novo tipo de relação entre o sujeito e o mundo” (DUBOIS, 1994: 261-62). Praticamente no mesmo período, o movimento *Dadá* iniciado em Berlim utilizou a fotografia de forma inovadora. Em suas montagens de palavras e imagens de todos os tipos e fontes, a fotografia é tratada como um objeto. É retirada de seu contexto original para criar outro com os demais elementos: “ (...) a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável, etc.), portanto, integrável em realizações artísticas diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exibir todos os seus efeitos” (DUBOIS, 1994: 268-269). Nessas montagens, o sentido da fotografia é determinado pela associação com os demais elementos presentes, formando com eles uma sintaxe.

Permeando a história da arte do século XX, a fotografia transformou conceitos acerca da arte e alterou o olhar humano. Para Dubois, “a foto não está mais em busca da pintura. É a arte contemporânea inteira que se tornou fotográfica, no sentido fundamentalista do termo” (DUBOIS, 1994: 291).

Uma das problemáticas do estabelecimento da fotografia como arte reside em sua relação com o espectador, ou seja, como ocorre a recepção da imagem fotográfica. Segundo Panofsky, “a esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa, depende da ‘intenção’ de seus criadores” e “nossa avaliação dessas ‘intenções’ é, inevitavelmente, influenciada por nossa própria atitude, que, por sua vez, depende de nossas experiências individuais, bem como da nossa situação histórica” (PANOFSKY, 1979: 32-33). No caso da fotografia, existem fatores de sua natureza que tornam sua leitura peculiar, pelo fato de que as intenções do fotógrafo não são, de modo algum, imperativas: “A possibilidade da realização de uma fotografia que poderia, inequivocamente e sozinha, impor o significado que lhe foi atribuído pelo fotógrafo, parece ser inacessível ou, pelo menos, extremamente difícil” (CHAMBOREDON, op. cit., in BOURDIEU, 1990: 142). Isso ocorre porque a fotografia é fundada na presença do real, do *referente*, permitindo, assim, a leitura livre por parte do espectador de acordo com suas referências pessoais.

Essa característica da fruição da imagem fotográfica é considerado obstáculo para seu estabelecimento como arte erudita por causa do seu "estatuto de signo fotográfico e de sua incapacidade de se constituir em objeto estético, pelo menos como se define este último, segundo a lógica romântica, como mensagem simbólica. A imagem fotográfica é resultante de um ato onde um olhar e o 'mundo' se encontram; mas essa resultante conserva o traço da 'resposta' do real ao olhar e não o olhar em sua intencionalidade específica" (SCHAEFFER, 1996: 179). A questão reside, então, na necessidade imposta de um intenção identificável. Para Schaeffer, essa intenção só pode ser encontrada no conjunto da obra de um fotógrafo, na qual podemos buscar padrões de representação. Já para Chamboredon, ela é imposta ao público em geral por um grupo que a legitima.

Preservando a fotografia do peso da busca de reconhecimento como arte canônica, Schaeffer diz: "A fotografia – a fotografia *entre outros* - , em seus melhores momentos, descortina o horizonte de um real enfim 'profano', que se contenta em ser aquilo (aquele) para o qual ela se dá, sem promessa de um outro lugar que seria mais fundamental: a fotografia é uma arte "leiga" que emociona, encanta ou entristece, mas dessa emoção fugaz, dessa tristeza e desse encanto leves, sutis e precários que surgem de um encontro breve e fortuito. Uma imagem onde há o que ver, mas nada – ou muito pouco – a dizer" (SCHAEFFER, 1996: 205). A imagem fotográfica, então, resiste, ao mesmo tempo, à *saturação semântica* ao carregar o *referente* da forma como o faz: o real se torna tão presente que a imagem não sustenta simbolismos, *manifestando plenamente seu poder indicial*. Essas características, diz Schaeffer, fazem com que a imagem fotográfica se encaixe na concepção do sublime de Kant, por seu caráter decepcionante e incontrolável (SCHAEFFER, 1996: 168). Essas características, que Roland Barthes chama de loucura da imagem fotográfica são, para ele, justamente o que faz a sociedade considerá-la arte: para temperá-la. Incluída assim no meio das artes - por insistência, necessidade de controle ou *rebeldia* –, a fotografia aqui será analisada através dos instrumentos citados acima e de outros vindos da linguagem e de modelos vigentes das artes, que são atualmente utilizados para esse fim.

2. A história do referente

Após termos investigado questões teóricas do *referente*, faz-se necessário o estudo de sua presença nas tantas experiências com a imagem fotográfica e em seus períodos marcantes de experimentalismo e investigação que surgiram ao longo de sua história. Esse panorama, apresentado a seguir, mostra as diferentes formas de apresentar-se esse *referente* necessariamente real e seu nível de relevância nas obras fotográficas de acordo com a forma de experimentação e de utilização da fotografia.

A união do aparelho fotográfico com as pesquisas com substâncias fotossensíveis, que resultou na fotografia que conhecemos hoje, foi pensada quase simultaneamente por várias pessoas e em diferentes países. Já nessa fase a fotografia foi utilizada de maneiras distintas: Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), na França, uniram a química fotossensível à *câmera obscura* com o intuito de registrar paisagens e fazer retratos; Hércules Florence (1804-1879), no Brasil, estudou substâncias sensíveis à luz na procura de uma forma de impressão de textos e desenhos mais rápida e barata por estar longe de grandes centros urbanos (também relatou em seus diários o interesse de união da química com a *câmera obscura*, apesar de não concretizá-la) e William Henry Fox Talbot (1800-1877), na Inglaterra, desenvolveu o processo negativo/positivo e fez a impressão por contato de plantas para catalogá-las em seus mínimos detalhes em seu livro “Pencil of Nature”. Estes foram alguns dos pesquisadores e inventores da época, por volta das décadas de 1820, 30 e 40, que revelaram os diferentes usos possíveis da fotografia e diferentes formas de apresentar o *referente*. O registro de paisagens será uma das utilizações mais recorrentes da imagem fotográfica, seja pela beleza, seja com o intuito de registrar a mudança da sociedade industrial ou lugares longínquos, ou mesmo como forma de colecionar o mundo, com diz Susan Sontag¹. Mas sempre com o intuito de copiar o mundo em sua verossimilhança. O *referente* dessa imagem pode ser apreendido de inúmeras formas e sempre evidenciará o corte espacial e o instante que nunca mais voltará. Os retratos, que ultrapassam as modas e inovações, tentarão sempre eternizar rostos e corpos de seus *referentes*, evidenciando dessa forma a

¹ SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Anchors Books Doubleday, 1990.

inexorabilidade do tempo, e trarão sempre o signo da morte inevitável, como observou Barthes. A proposta de Hércules Florence em utilizar a fotografia como meio de reprodução será usada não só para a divulgação e distribuição do que era restrito a poucos (como por exemplo a possibilidade de se conhecer uma pintura na sua ausência), mas como evidência ou atestação de existência para documentos e fatos. Isso é possível pelo fato de ser aceita como real a referência da imagem fotográfica. Já os estudos de botânica de Talbot tornam clara a vocação da fotografia no auxílio das ciências na difusão de idéias, conhecimentos e catalogação, antes dificultoso em demasia. O registro fotográfico traz o *referente* em detalhes e, com os avanços devidos, poderá mostrar o que o homem a olho nu não pode observar como outros planetas, pequenas células ou um movimento em um milésimo de segundo.

Tomaremos como guia desse estudo do *referente* fotográfico a própria história da fotografia, através da qual poderemos perceber o porquê das mudanças de direção dos fotógrafos e tornar a pesquisa do *referente* substanciosa. Ao mesmo tempo poderemos perceber as aspirações da arte fotográfica e seus usos ao longo do tempo, traçando as diferenças de posturas desses fotógrafos dentro e fora do Brasil. Por ser nossa meta perceber as diferenças de apresentação do *referente*, não haverá necessidade de tratarmos de todas as formas de produção fotográfica em detalhes. Faremos, isso sim, um panorama funcional através do tempo.

2.1. A fotografia e o referente no século XIX

Em meados do século XIX, a fotografia lutava por seu lugar num meio artístico que defendia a impossibilidade de expressão subjetiva e artística através da câmera fotográfica. Na época, acreditava-se que a máquina fotográfica registrava o real com tal objetividade que seu operador em nada interferia.

Em busca de reconhecimento, surgiu o primeiro movimento artístico de grande importância na história da fotografia: o *Pictorialismo*, nome que revela a sua influência e a sua dependência com relação a pintura. Seu nascimento aconteceu na Europa com várias vertentes, sendo duas delas intrinsecamente ligadas a movimentos da pintura da época.

Negando qualquer valor artístico intrínseco à fotografia, fotógrafos criavam diferentes técnicas para que suas imagens fossem “artísticas”, como é o caso de Henry Peach Robinson (imagem na página 47), que “acreditava que a fotografia podia expressar imaginação e criar imagens com múltiplos negativos para alcançar o efeito desejado” (HAMMOND, Anne. “Naturalistic Vision and Symbolist Image”. In: *A New History of Photography*. Könemann, 1999: 295). O foco em suas obras é perfeito, e as cenas registradas eram montadas em estúdio com modelos e cenários, com o intuito de criar alegorias da Inglaterra vitoriana, estilo que havia aprendido na pintura, segundo ele arte maior. Também a *perspectiva* clássica lhe parecia essencial para que suas fotografias fossem artísticas. Robinson acreditava que, para criar arte através da fotografia, era necessária a manipulação, de maneira que a subjetividade do artista pudesse ser expressa. Sua estética era influenciada por Oscar J. Reijlander (imagem na página 47), que pintava os cenários e, após o registro, pintava os negativos, procurando desmecanizar a fotografia e dar um sentido artístico ao seu trabalho (COLLUCI, 1999: 33).

Com seu método, Robinson questionava o confinamento da fotografia ao real. Seu artigo “Idealism, Realism, Expressionism”² trata da possibilidade de a fotografia ser fonte de expressão pessoal através da manipulação, dizendo ser evidente que o efeito pictórico depende apenas da habilidade do homem. Ele nomeia esse novo modo de tratar a fotografia de *Novo Movimento*. O *referente* das fotografias de Robinson e de Reijlander era modificado e reconstruído por seus criadores, eram alegorias. Apesar de serem *referentes* reais, não havia o intuito de representar qualquer realidade, e sim construí-la de acordo com certa estética.

Peter Henry Emerson inicia uma nova vertente do *Pictorialismo*: o *Naturalismo*. Em seu artigo “Hints on Art”, que reflete esse momento da história da fotografia, Emerson fala aos novatos do valor e do preconceito com que é vista a arte fotográfica e declara sua visão da fotografia como uma forma de arte. Ele segue o caminho oposto de Robinson e propõe a idéia de uma fotografia sem a manipulação, que para ele não era necessária à expressão artística individual com a câmera fotográfica. Suas obras retratam os ambientes rurais e a natureza, influenciadas pelas pinturas impressionistas. Para ele, o fotógrafo deveria registrar o que via sem interferir. Em seu livro *Naturalistic Photography*

(1889), Emerson “detalhou um método para a produção de fotografias baseado em princípios de visão semelhante ao utilizado pelos pintores impressionistas de sua época (...), argumentou que a visão humana não reflete o mundo com foco preciso: a imagem é mais nítida no centro do que nas laterais, e, como representações da experiência visual, as fotografias deveriam seguir este padrão visual” (TRACHTENBERG, 1980: 99). Seu livro *Life and Landscape of the Norfolk Broads*, que seguia estes preceitos, influenciou muitos fotógrafos. Embora o desfoque da imagem possa alterar o ambiente referente, ele é registrado nas obras de Emerson sem interferência - do natural -, como o próprio estilo foi denominado. O fato de a técnica ter sido criada a partir do impressionismo evidencia a influência desse tipo de pintura também na composição. Ao mesmo tempo, ela direciona o olhar do espectador não apenas para certas regiões da imagem como inclusive para certo tipo de leitura a ser feita.

Com outra postura com relação a fotografia, Eadweard Muybridge (imagem na página 47) e Étienne-Jules Marey investigaram, no fim do século XIX, o movimento de humanos e animais com o auxílio da câmera fotográfica. Essas pesquisas foram de grande importância para o estudo do corpo e tiveram grande influência na pintura. Exemplo clássico de pintor que utilizou-se desses estudos foi Edgar Degas nas suas obras que têm como tema bailarinas. As imagens fotográficas de Muybridge e Marey dissecam e medem o movimento do *referente* e registram uma sucessão de instantes de diferentes pontos de vista. Tanto o instante quanto a sucessão deles são importantes e a pessoa retratada é desprovida de identidade e instituída como objeto de investigação.

Nas duas últimas décadas do século XIX, surgiu o *Simbolismo*, movimento que envolveu todas as formas de arte, com o propósito de combater a postura positivista e industrial. Esse movimento ansiava por criar imagens que representassem estados espirituais, ou seja, que pudessem evocar estados mentais; o que, na fotografia, significava a negação do real objetivo. A técnica recém-criada e adotada foi o bicromatado (*gum-print*), que tornava a imagem turva, efeito que ficou conhecido como *flou*. Com essa técnica o *referente* se tornou mais pictórico ainda, já que o que se buscava não era o registro do algo que ocorreu e sim uma imagem com aspirações estéticas para a apreciação de composição e formas.

² ROBINSON, Henry Peach. Idealism, Realism, Expressionism. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays*

Dois fotógrafos foram importantes representantes deste estilo: Alvin Langdon Coburn e Edward Steichen (imagem na página 47), cujas obras atravessaram o Atlântico e tornaram-se conhecidas nos Estados Unidos. Muitos fotógrafos americanos foram influenciados por eles e adotaram a técnica do bicromatado. Alfred Stieglitz, um de seus seguidores, pode ser considerado o artista mais importante do período e um marco na fotografia moderna.

Antes de tratarmos do *Pictorialismo* Moderno, que chega aos Estados Unidos da América no início do século XX, devemos tratar de outros usos da fotografia ainda no século XIX. Antes da fotografia, somente a elite podia pagar pela imortalização de seus rostos e de seus familiares em forma de retratos. A fotografia, mais barata, foi adotada então pela burguesia industrial para substituir a pintura: “A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente” (BENJAMIN, 1985: 97). Devido à longa espera para que a impressão fotográfica se realizasse, existiam aparelhos para fixar os rostos e evitar que a imagem borrasse. Essas imagens feitas com longa exposição nos parecem mais densas que os instantâneos de alguns anos depois foram conseguidos através do aperfeiçoamentos da técnica, ainda no século XIX. Para alguns o *referente* dessas imagens antigas parece ser mais presente, e para outros eles já transparecem a morte irremediável. Walter Benjamin diz que “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa exposição da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem (...)” (BENJAMIN, 1985: 96), enquanto que Barthes diz que a imagem fotográfica produz a morte ao tentar conservar a vida (BARTHES, 1984.a: 138). Pedro Karp Vasquez ainda coloca, ao falar do retrato no Brasil na época do Império, que nos primeiros retratos os fotografados tinham expressão ora de excessiva solenidade, ora de espanto ou desatino: “De tal forma que, ao examinarmos retratos fotográficos dos primórdios, às vezes temos a impressão de vermos diante de nós a própria pessoa, em substância mais íntima, circunstância que fez, por exemplo, com que os índios brasileiros encarassem a fotografia com total reserva, por acreditarem, como explicou o naturalista Louis Agassiz, que ‘um retrato absorve alguma coisa da vitalidade do indivíduo nele representado e que está em perigo de morte súbita quem se deixa retratar’” (VASQUEZ, 2002: 27). A condição indicial da fotografia e

on *Photography*. Stony Creek: Leete’s Island Books, 1980.

principalmente sua verossimilhança fazem com que o espectador da imagem se aproxime do seu *referente* e experimente certa proximidade e presença. Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, faz longo relato da procura por sua mãe recentemente morta nas fotografias feitas dela no decorrer da vida. É para conservar a presença de familiares que foram criados os álbuns de fotografia de família, o que ocorreu quando o retrato fotográfico se popularizou definitivamente (BENJAMIN, 1985). O retrato, então, é uma das funções mais antigas e perenes da imagem fotográfica.

No Brasil “o álbum fotográfico surgiu para dar vazão à produção de imagens no formato *carte de visite* e *cabinet size*, ou até mesmo aos casos mais específicos como as paisagens e os diferentes aspectos da cidade” (FERNANDES JUNIOR, 2000: 20). Esses formatos de fotografia permitiam a produção de várias cópias pequenas e de uma só vez, o que consequentemente reduziu os custos e possibilitou a disseminação dos retratos fotográficos por todo o país: “Nesse momento [século XIX], a febre do retrato disseminou a técnica fotográfica e desencadeou a moda do colecionismo e dos álbuns, de diferentes formatos e cores, para guardar para sempre a imagem do outro, que no limite era o produto fotográfico mais desejado. A possibilidade de reprodução, intrínseca às novas possibilidades de produção da imagem fotográfica, foi plenamente explorada pelas casas fotográficas e tornou-se um fenômeno cultural sem precedentes na história das iconografias” (FERNANDES JUNIOR, 2000: 20).

Outro importante gênero de retrato no Brasil do século XIX foi os de índios e negros. Essas imagens em grande parte eram exportadas para a Europa como amostras do exotismo brasileiro. Na maior parte eram feitos em estúdios e tentavam recriar paisagens e costumes, embora de forma estereotipada. Os retratados apresentam-se objetificados em poses construídas pelo fotógrafo, com olhares muitas vezes de humilhação. Algumas raras fotografias, no entanto, foram feitas ao ar livre e registram as atividades cotidianas. Dentre os fotógrafos que se ocuparam desse tipo de retrato estão Marc Ferrez, August Stah, Victor Frond, Cristiano Junior, Albert Frisch e João Goston (imagem na página 48): “Goston buscou uma representação dos escravos domésticos associada com a ‘naturalidade’ de uma atividade de trabalho, tentou reproduzir o efeito de instantâneo, mas sabemos que os retratos são de extrema e precisa elaboração. Os negros retratados por August Stahl e Marc Ferrez (imagem na página 48), que também produziram uma série de retratos de índios

brasileiros, evidenciam a necessidade de mostrar ao mundo uma imagem exótica bem ao gosto do padrão do consumo dos olhos europeus, destinatários dessas fotografias, nas quais predominam ora o olhar ausente, ora a postura cabisbaixa e subserviente, e raramente um olhar mais instigante ou provocativo” (FERNANDES JUNIOR, 2000: 19). Embora seja em diferente medida, essas imagens, assim como no *Pictorialismo*, também trazem um *referente* alegórico pelo fato de serem fotografias estereotipadas. Alegórico no sentido de ser uma representação de conceitos de índios e escravos que era disseminado e recorrente àquele tempo.

Não houve no século XIX no Brasil nenhuma vertente declaradamente artística da fotografia. Talvez isso se deva pelo fato de que a valorização desse meio foi grande desde o início, já que o Imperador D. Pedro II, governante na época, se interessou desde de cedo pela prática e estimulou-a através de freqüentes encomendas, da valorização do trabalho de fotógrafo (criou o título de Photographo da Casa Imperial) e da realização de várias exposições: haviam exposições anuais nas Exposições Nacionais em 1861, 1866, 1873 e 1875, assim como nas Exposições Gerais de Belas-Artes da Academia Imperial realizadas entre 1840 e 1884. Fora da capital foram realizadas exposições em Minas Gerais (1861), Pernambuco (1861, 1866 e 1872), Paraná (1866), Bahia (1872 e 1875) Rio Grande do Sul (1875 e 1881) e São Paulo (1885). Apesar delas não serem apenas de fotografia, essas já estavam inseridas no meio artístico e já estavam sendo apreciadas esteticamente pelo espectador.

Pelo fato de ser uma nação em formação de proporções continentais, em processo de mudança acelerada, o Brasil teve como grande vertente da fotografia o paisagismo, tanto da natureza quanto o urbano. Dentre os fotógrafos que registraram as paisagens naturais do país destaca-se, dentre os muitos que se dedicaram a esta prática, Marc Ferrez (imagem na página 48), cuja obra abrange praticamente todo o Brasil: “Foi um dos poucos profissionais que assumidamente dedicou-se ao registro da paisagem brasileira e, graças a oportunidade de participar da expedição da Comissão Geológica do Império, que circulou pelo país entre 1875 e 1876, chefiada pelo geógrafo e geólogo inglês Charles Frederick Hartt, teve a oportunidade de registrar quase todos os estados brasileiros, numa abrangência que, segundo Pedro Vasquez, não teve equivalência na obra de outro fotógrafo brasileiro ou estrangeiro da mesma época” (FERNANDES JUNIOR, 2000, 25). Imagens suas também

foram encomendadas para a produção do livro *Le Brésil* para a Exposição Universal de Paris de 1889 e foram exportadas como propaganda de um país considerado paradisíaco em processo de modernização: “A vegetação exuberante e séries etnográficas dos grupos considerados como racialmente inferiores, os ‘tipos’, por exemplo, eram temas que o europeu *esperava* ver quando se tratava de fotografias do Brasil, ou de outros países latino-americanos, expectativa traduzida por uma *identificação do país*, elaborada no exterior, a partir de certos estereótipos” (KOSSOY, 1999: 83. Grifos do autor.). Segundo Boris Kossoy, a identidade nacional foi construída de dentro para fora, como se, ao corresponder às expectativas européias, a própria representação interna fosse criada. De qualquer forma, o registro histórico era o intuito primordial ao fotógrafos dessa época, cujas feições mudavam rapidamente. São muitas as imagens de estradas de ferro sendo construídas: era a civilização alcançando o interior de um território que poucos conheciam.

Naturalmente as cidades eram os lugares onde as mudanças eram vistas com mais clareza. O paisagismo urbano foi uma vertente da fotografia brasileira muito marcante do século XIX. Os fotógrafos que se destacam por esse tipo de produção na época são George Leuzinger, Victor Frond, Marc Ferrez (novamente), Albert Henschel, Guilherme Gaensly, Augusto Malta e Militão Augusto de Azevedo (imagem na página 48), cujo trabalho em São Paulo é representativo: “Com certeza, o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo – 1862-1887* não é uma obra casual é pode ser considerado como o único documento estético-visual das transformações socioeconômicas ocorridas na cidade, num intervalo de 25 anos. Percorrendo os mesmos espaços, Militão registrou os dois momentos da cidade e montou os álbuns, em média com 60 fotografias cada e passou a vendê-los através de anúncios publicados em jornais. Mas, longe de ser uma peça propagandista da metrópole emergente, a coleção de vistas comparativas de Militão representa um meticuloso e inédito trabalho iconográfico, seguramente o projeto mais ambicioso da fotografia brasileira do século XIX” (FERNANDES JUNIOR, 2000: 24-25). Mais uma vez percebe-se a predominância do registro histórico na fotografia brasileira no século XIX. E com a predominância de certos tipos de representação foram criados padrões que dominaram e perduraram por muito tempo na fotografia (MAUAD, 2001)³. Segundo Pedro Vasquez, “Essa combinação de fotografias de índios, de animais e da flora da mata virgem com

³ Em palestra conferida por Ana Maria Mauad, no dia 13 de novembro de 2001 no Itaú Cultural de Campinas.

cosmopolita sede da Corte certamente contribuiu para a criação do mito do Brasil como um império de feições européias valentemente erguido em plena selva tropical” (VASQUEZ, 2002, 19).



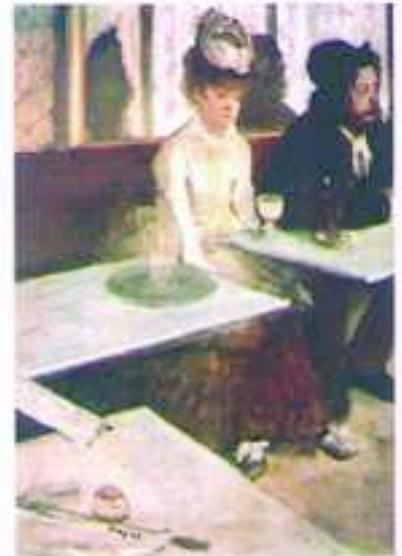
Oscar Rejlander "Os dois lados da vida", 1857.



Henry Peach Robinson "Desaparecendo", 1858.



Eadweard Muybridge "Mulher levantando toalha", 1887.



Edgar Degas "Absinto", 1876.



Edgar Degas "Bailarina experimentando sapatilha", 1893-98.



Edward Steichen "Nú com gato", 1903.



Alfred Stieglitz "A cidade da ambição", 1910.



Marc Ferrez "Negras da bahia", 1885.



João Goston "Engraxate", 1870.



Marc Ferrez "Álbun obras de canalização provisória do rio S. Pedro", 1889.



Miltão Augusto de Azevedo "Rua do rosario", 1862.



Paul Strand
"Abstração portão e sombra", 1917.



Berenice Abbot
"Nova Yorque a noite", 1933.

2.2.A multiplicidade do referente no século XX

No começo do século XX, a fotografia já é reconhecida como arte, e os artistas dedicados a essa forma de criação, segundo conceitos da época, deveriam ter disciplina e conhecimento acerca das demais artes; a produção de uma obra fotográfica requeria técnica e dedicação e por isso se igualava às outras artes. Ou seja, a arte fotográfica dependia da criação e da técnica que ocorriam após a tomada da imagem, o que significa que o olhar do fotógrafo não era valorizado. Isso se devia à crença na mimese da imagem fotográfica: sendo uma representação perfeita do real, ela só poderia tornar-se arte e expressar a subjetividade de seu autor através do processo de ampliação.

Neste momento, o americano Alfred Stieglitz terá papel importante na mudança profunda pela qual passará a fotografia. Será o protagonista da fase moderna do *Pictorialismo*, ao acolher novas tendências artísticas da pintura na Europa, e, nos Estados Unidos, da própria fotografia. O que veremos nesse século será a diversificação da forma com que a fotografia é trabalhada e conseqüentemente a diversificação da maneira como o *referente* é apresentado.

Ao entrar em contato com o *Pictorialismo Simbolista*, ainda no fim do século XIX, durante viagem à Europa, Stieglitz (imagem na página 47) aprendeu técnicas como o bicromatado e carregou consigo, para a América do Norte, o conceito de fotografia artística européia – principalmente as idéias de Emerson. Então, em 1902, em Nova York, criou com Frank Eugene, Gertrude Käsebier, Edward Steichen, Clarence H. White e outros fotógrafos o *Photo-Secession*, grupo que tinha influências *simbolistas* quanto ao tema de suas imagens e ao tratamento de ampliação. No ano seguinte, Stieglitz organizou a revista *Camera Work* para a divulgação dos trabalhos destes fotógrafos *Secessionistas*, a qual teve 50 edições de 1903 a 1917. A *Camera Work* tinha edições requintadas, com artigos de fotógrafos e colaboradores e uma média de dez imagens, muitas vezes recriadas a partir do negativo original. Para expor esses trabalhos, Stieglitz alugou uma casa na Quinta Avenida, nº 291, em Nova York, para montar em 1905 a primeira galeria de fotografias nos Estados Unidos. Dessa forma, Stieglitz consolida o movimento *Pictorialista* em seu país e o status artístico da fotografia.

Dirigindo tanto a revista *Camera Work* quanto a *Galeria 291* – como ficou conhecida –, Stieglitz expôs suas convicções e conflitos com relação à fotografia e às demais artes. Em 1907 e 1909, ele viajou para a Europa e conheceu artistas de vanguarda, como Henry Matisse e Auguste Rodin. Em 1908 realizou exposição desses artistas na *Galeria 291*, a primeira de não fotógrafos, o que, dali em diante, tornou-se comum. De 1910 a 1920, ocorreu a segunda fase do *Pictorialismo* moderno: Stieglitz se afastou dos *Secessionistas* e se voltou completamente para a arte de vanguarda. Ele foi um dos responsáveis pela renovação da arte americana ao levar aos Estados Unidos, pela primeira vez, obras de Matisse, Rodin e Picasso entre outros. Essa atitude lhe deu a oportunidade de ser um dos curadores do *Armory Show*, em 1913, exposição que chocou e influenciou a arte americana no início do século XX ao contrastá-la com a vanguarda artística européia. O conflito com os *Secessionistas* se deve à visão de Stieglitz, que “nunca parou de se ampliar, sem dúvida devido a complexidade e dinâmica das diferentes atividades que ele assumiu e a facilidade com que ele abraçava novas idéias e interesses” (ROBERTS, Pam. *Alfred Stieglitz, 291 Gallery and Camera Work*. In: STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work* 1997: 7). Ele não via renovação na fotografia *Secessionista* num momento em que a arte de vanguarda revolucionava as artes e em que seu país passava por mudanças sociais profundas.

Essa necessidade de acompanhar as mudanças já podia ser percebida nos motivos fotografados de algumas obras de Stieglitz – assim como nas de Alvin Langdon Coburn e Steichen. O *referente*, que antes era moldado às regras pictóricas e afastado do real através do tratamento das imagens, passa a se diversificar e a fotografia inicia a busca de outras estéticas e funções artísticas. A cidade em crescimento e os arranha-céus sendo construídos eram a paisagem moderna. Neste momento, a fotografia passa a registrar o cotidiano com mais realismo, e a visão do fotógrafo torna-se importante. O interesse e o entusiasmo pela fotografia só retornariam à vida de Stieglitz com Paul Strand (imagem na página 48), cujas obras foram reproduzidas nas duas últimas edições de *Camera Work*, em 1917. As imagens de Strand não tinham qualquer ligação com o *Pictorialismo*; eram nítidas e marcadas artisticamente pelo olhar, e não pela manipulação. O *referente* era *puro*, percebido sem intervenções a não ser as do olhar que o registrou. Em duas dessas fotografias de Strand não é possível o reconhecimento do *referente*. Utilizando-se de ângulos diferenciados e de jogos de luz e sombra, o fotógrafo precede a vanguarda da fotografia, na qual o *referente*

apresenta-se de formas múltiplas. Assim, elas retratavam perfeitamente a nova concepção de Stieglitz de que a fotografia é única na sua capacidade de captar a essência da realidade física através de uma representação precisamente focada e com uma abordagem direta, um estilo que ficou conhecido como *straight photography*, ou fotografia *pura*.

No Brasil, assim como no resto do mundo, a disseminação do aparelho fotográfico fez com que os fotógrafos se reunissem em clubes com a intenção de aperfeiçoar sua técnica fotográfica. Várias cidades no país criaram seus fotoclubes, principalmente nas capitais, acompanhando o crescimento das cidades e desenvolvimento da sociedade burguesa, cujos membros se dedicavam a arte fotográfica como *hobby*. Nesses clubes havia competição e uma hierarquia baseada nos aperfeiçoamentos do fotógrafo e nas pontuações alcançadas nos concursos internos (COSTA, 1995: 29). “No Brasil o fotoclubismo já nasceu vinculado à estética *pictorialista*. Nas três primeiras décadas do século XX, o movimento desenvolveu-se principalmente no Rio de Janeiro, que se tornou o centro da difusão desta experiência social. O Photo Clube do Rio de Janeiro, primeiro clube carioca de que se tem notícia, foi fundado em 1910 (...). Através da intervenção na cópia, a fotografia perdia a sua ligação com um *referente* concreto a passava a evocar um lugar ideal, bem ao gosto do idealismo metafísico da arte romântica. Perdia também o caráter empírico da prática fotográfica do século XIX. (...) O alto nível de sofisticação da técnica *pictorialista* tornava a prática fotográfica outra vez inacessível e, além disto, impossibilitava a reprodução das imagens que ficavam confinadas a uma circulação muito restrita, totalmente elitizada” (COSTA, 1995: 32-34). Segundo Helouise Costa, em *A Fotografia Moderna no Brasil*, o *Pictorialismo* foi uma reação da estética romântica frente a inovação que a imagem fotográfica gerava nas artes do século XX. O *Pictorialismo* vai dominar a produção fotográfica brasileira nos fotoclubes até os anos de 1930, quando a fotografia *pura* que retrata os centros urbanos toma fôlego (MENDES, 1998).

Em meados da década de 1910, outra postura torna-se dominante entre os fotógrafos e no meio das artes nos Estados Unidos. A *straight photography*, ou fotografia *pura*, foi a reação à manipulação da imagem fotográfica e a busca das limitações e potencialidades da fotografia *pura*. Por trás dessa postura está a conscientização da ligação com o real que a imagem fotográfica possui e da presença do *referente* que nenhuma outra imagem jamais

possuiu. Ao mesmo tempo, a fotografia passa a ser vista como uma representação codificada, ou seja, como uma imagem carregada de signos que altera o real ao mudar sua proporção e sua cor e ao reduzi-lo a duas dimensões.

É justamente essa nova percepção da imagem fotográfica que faz com que os integrantes dessa geração de fotógrafos acredite na possibilidade de expressão pessoal através da máquina fotográfica, o que, para eles, realizava-se no momento da tomada: no momento em que o fotógrafo encontra o enquadramento e a iluminação desejados e aperta o disparador. Dessa forma, o olhar se torna a ferramenta principal na produção de uma imagem e a manipulação desnecessária e até mesmo indesejada.

Fotógrafos como Paul Strand, Edward Weston, Berenice Abbot e Dorothea Lange são alguns representantes da fotografia *pura*, cujas obras apresentam características que demonstram o novo modo de fotografar. Fugindo das convenções do *Pictorialismo* – e consequentemente da pintura –, fotografavam detalhes, alterando percepção e referencial; adotavam ângulos inesperados, principalmente de cima para baixo, por causa da construção de edifícios cada vez maiores; usavam sempre o foco “perfeito”, para mostrar o máximo de detalhes possível, e registravam as cidades em todos os aspectos, desde seu crescimento alucinante até seus problemas sociais.

Paul Strand (imagem na página 48) - já mencionado anteriormente como último fotógrafo publicado pela *Camera Work* - começou, a partir de 1915, a estudar formas, luz e sombra de modo que o resultado eram imagens abstratas, nas quais, devido ao enquadramento, não podemos distinguir seu *referente*. Suas obras tornam irrefutável o valor da fotografia como forma de criação artística e expressão subjetiva, na medida em que fotografava objetos do dia-a-dia de forma única. Segundo Strand, é na organização da objetividade da fotografia que o fotógrafo mostra seu ponto de vista com relação à vida, assim como quando o intelecto e a concepção formal se tornam essenciais para ele, antes de realizar o disparo (TRACHTENBERG, 1980: 142).

Consciente da importância e da revolução que ele e outros fotógrafos estavam gerando na fotografia, Strand escreveu que, desde o início de sua criação, a máquina fotográfica era utilizada como atalho para a pintura, e que a manipulação das imagens destruía os elementos que distinguiam a fotografia e poderiam torná-la um meio de expressão. Seu potencial, como o de qualquer outro meio, dependia de seu uso de forma *pura*. Para ele,

esses novos fotógrafos estavam provando que o uso *puro* e inteligente da imagem fotográfica poderia se tornar uma nova forma de visão – *Nova Visão*⁴ –, de possibilidades desconhecidas, sem qualquer ligação com outras artes plásticas.

Berenice Abbot (imagem na página 48) foi tão ou mais incisiva quanto à reprovação aos métodos de manipulação utilizados pelos *pictorialistas*, dizendo que Henry Peach Robinson e Alfred Stieglitz haviam sido os responsáveis pela direção equivocada que os fotógrafos anteriores haviam tomado e levado a fotografia. Abbot acreditava que a principal função da fotografia era registrar e documentar o presente, o que significava grande responsabilidade para os fotógrafos. Para ela, a essência da fotografia era a seleção que o fotógrafo fazia do que via: “Fotografias são inúteis a não ser que o motivo que o impeliu seja forte ou comovente” (TRACHTENBERG, 1980: 183).

O termo que, segundo Abbot, define a fotografia é “seleção”. Essa habilidade de seleção do *referente*, de recorte do que se vê, é a combinação de um olho treinado e de uma mente criativa, que se desenvolviam à medida que o fotógrafo aprendesse a ver mais nitidamente o mundo a sua volta. Em conformidade com seu pensamentos, suas fotografias têm como tema a paisagem moderna de seu tempo: a transformação das grandes cidades urbanas, os arranha-céus; sempre buscando ângulos diferentes que melhor demonstrassem essas mudanças. Embora não houvesse intervenção direta, o corte e seleção do *referente* demonstram a intervenção, se não das mãos, então do olhar. Nesse momento se torna clara a potencialidade de criação do fotógrafo através da máquina fotográfica.

Outra fotógrafa da época é Dorothea Lange (imagem na página 66), cujo trabalho de cunho social mostra a situação econômica e social dos Estados Unidos pós-depressão de 1930, quando o país estava enfrentando recessão e desemprego, principalmente nas áreas rurais. Suas imagens de imigrantes tiveram grande repercussão, levando o governo americano a tomar medidas para amenizar a situação. A documentação de acontecimentos, situações e de todos os aspectos da sociedade passa a ser inevitável. A fotografia vai dominar o século XX através de seus inúmeros usos e funções e o registrará a exaustão.

Nas décadas de 1920 e 1930, um tipo de imagem que torna-se recorrente na produção fotográfica são as fotografias de máquinas e indústrias, que retratam a industrialização e a produção em série, e evidenciam o crescimento industrial. A questão era registrar a invasão

⁴ “Nova Visão” foi um termo criado por László Moholy-Nagy em artigo sobre a fotografia dessa época.

da máquina na vida moderna, tanto do ponto de vista positivo como negativo. Muitas dessas fotografias eram, inclusive, usadas para publicidade. Nessas imagens as formas e a geometria do *referente* formam a composição. Fotógrafos como Edward Steichen, Margaret Bourke-White, Paul Strand e Edward Weston exploraram o potencial estético das fábricas e máquinas: “Independente da posição ideológica desses fotógrafos com relação à maquinaria, suas imagens revelam o respeito pela clareza, pelos ângulos precisos, e pelos volumes geométricos precisos dos produtos da cultura de máquina” (ROSENBLUM, 1997: 454. Tradução da pesquisadora).

Apesar de ter iniciado-se na fotografia utilizando as técnicas dos *pictorialistas*, Edward Weston foi um dos fundadores do Grupo f.64 e um dos mais importantes representantes da *straight photography*. Sua mudança de estilo e de concepção da fotografia aconteceu no início da década de 1920, quando conheceu Strand e Stieglitz – cujos trabalhos já haviam mudado de rumo - e esteve em contato com a *Nova Visão* européia (tratada a diante). Nesse período no qual os fotógrafos americanos que revigoraram a fotografia da América do Norte ficaram conhecidos como *precisionistas*, Weston experimentou novas maneiras de fotografar e diferentes perspectivas dos objetos: fotografava motivos abstratos, de diferentes ângulos e em diversas condições de iluminação - sempre em foco preciso (*20th Century Photography*, 1996: 731). Suas fotografias de detalhes de objetos trabalhavam textura, iluminação e abstração, de forma a dar margem a diferentes interpretações. Novamente o corte do *referente* altera substancialmente sua representação (imagem na página 66) .

Seu artigo “Seeing Photographically”⁵ define de maneira muito clara o que é a *straight photography* e o porquê dessa postura com relação à imagem fotográfica. Nele, Weston diz que a maior tarefa do fotógrafo não é manejar a máquina nem ampliar a imagem, mas ver fotograficamente. Esse olhar fotográfico não deve seguir padrões pré-determinados e sim trabalhar diferentes ângulos e posições da câmera, profundidades de campo, recursos que dão uma infinidade de possibilidades para o fotógrafo. Para ele, a natureza da imagem fotográfica consiste na precisão de foco e na gradação de tons do branco ao preto; na manipulação, essas características são destruídas – “a integridade da fotografia é destruída”

⁵ WESTON, Edward. Seeing Photographically. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. Stony Creek: Leete’s Island Books, 1980.

(TRACHENBERG, 1980: 172). Ou seja, a imagem fotográfica deve ser criada inteiramente antes da exposição do filme.

Para Weston, o olhar do fotógrafo é capaz de revelar objetos cotidianos e expressar de forma subjetiva a natureza do mundo em que o fotógrafo vive. Essa concepção de fotografia fez com que, em 1932, Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, Willard Van Dyke, Sonya Noskowiak, Henry Swift e John Paul Edwards formassem o Grupo f.64. O nome se refere à menor abertura do diafragma da máquina fotográfica, que provoca o foco preciso em todo o campo de visão da imagem, expressando tanto a negação de manipulação como a dos *pictorialistas*, quanto à noção de precisão e preocupação com o detalhe. Ansel Adams (imagem na página 66) segue linha de trabalho diferente dos demais fotógrafos mencionados, Adams fotografou paisagens americanas e parques nacionais. Utilizando tempos de exposição longos e técnica apurada (*Zone System*⁶), fez de suas fotografias imagens monumentais, que dão a impressão de eternidade. Seus motivos revelam preocupação com a preservação da natureza, também em transformação, como as cidades. Nessas imagens a presença do *referente* lembra-nos a presença dos retratados do século anterior quando a exposição tinha de ser longa, embora nas fotografias de Adams o “efeito” seja proposital.

A *straight photography*, ou fotografia *pura*, e os fotógrafos *precisionistas* tornaram definitiva a valorização do meio fotográfico como forma de arte independente nos Estados Unidos e na Europa, num momento em que o homem passou a não ver mais a fotografia de maneira ingênua. A imagem fotográfica agora é vista como transformação do real, mesmo que traga o *referente* consigo. Foi justamente essa visão que sustentou a idéia da fotografia como meio de expressão, ou seja, que possibilita a interpretação do real pelo fotógrafo.

A fotografia *pura* no Brasil realizou-se nos fotoclubes a partir de 1930 com o abandono das técnicas de intervenção na imagem aplicadas no *Pictorialismo*. A investigação das potencialidades técnica e estética da imagem fotográfica nesse meio, no entanto, manteve-se atrelada às composições comportadas e equilibradas. Ao mesmo tempo, os fotógrafos profissionais do começo do século XX eram retratistas ou repórteres fotográficos, que ocasionalmente realizavam trabalho pessoal; a documentação da urbanização foi o tipo de fotografia predominante. Dentre esses fotógrafos estão Leon Liberman, que retratava a

⁶ Sistema de qualidade criado por ele para fotografar revelar e ampliar as imagens fotográficas.

arquitetura, Theodor Preising, que registrou uma ampla temática urbana e rural a partir da estética que coincide com a imagem que o regime vigente construía do país, e Hildegard Rosenthal, que documentou o desenvolvimento da cidade de São Paulo no fim da década de 1930 e início da de 1940 (KOSSOY, Boris. Apontamentos para uma Bibliografia. In: *Catálogo da exposição Hildegard Rosenthal: cenas urbanas*, 2000: 19). Rosenthal fez parte de uma pequena agência de notícias criada por Kurt Schendel chamada *Press Information*, cujas reportagem eram, em sua grande maioria, enviadas para outros países. As imagens que a fotógrafa produzia como trabalho pessoal retratam cenas urbanas e personagens comuns nas ruas, de todas as classes sociais: “Hildegard Rosenthal foi uma fotógrafa que desde logo se integrou na vida da cidade. Isto se revela nos temas que abordou sistematicamente, em especial as vistas urbanas, adentrando pelas principais artérias e praças da metrópole, documentando sua dinâmica, seus edifícios, seu transporte, a face do povo. Seu trabalho não se detém aí: ela retrata também os personagens da cultura e das artes compondo, no seu todo, um recorte sensível e abrangente dos cenários e personagens da cidade de São Paulo” (KOSSOY, *Catálogo da Exposição Hildegard Rosenthal: Cenas Urbanas*, 2000: 23). Suas fotografias da paisagem urbana, apesar de não apresentarem grande renovação estética como a que ocorreu nos Estados Unidos, já manifestam tentativa de alterar de forma suave os ângulos de tomada (imagem na página 65). Além disso, Hildegard criou fotomontagens, estética marcante da vanguarda européia, da qual trataremos adiante. De qualquer modo, até esse momento no Brasil, é predominante a composição equilibrada e o registro do *referente* de forma figurativa, principalmente como documentação.

No mesmo período em que a *straight photography* redirecionava a fotografia americana, as vanguardas européias (a partir de 1920) transformavam e ampliavam as possibilidades da imagem fotográfica. A fotografia inseriu-se no meio das artes e tanto as contaminou quanto foi contaminada por elas. Esse período da fotografia na Europa é conhecido como *Nova Visão*, por ter sido de grande fertilidade para o meio. “Se algum período pode ser visto como o de direcionamento para toda a potencialidade da fotografia, teria que ser o período entre guerras. Por volta de oitenta anos após a primeira aparição do meio, fotógrafos e seus patronos descobriram formas e usos para as imagens da câmera que lhes possibilitaram inventividade e imediação excepcionais. A fotografia não foi só

enriquecida por papéis mais importantes no jornalismo, propaganda e publicidade, mas foi nutrida também pela aceitação dos movimentos de vanguarda nas artes gráficas” (ROSENBLUM, 1997: 393. Tradução da pesquisadora). A fotografia nesse período foi utilizada como forma de expressão individual, artística e política e tornou-se um instrumento representativo da era moderna.

Na busca de imagens plásticas com formas e texturas, o americano residente na França Man Ray e o húngaro László Moholy-Nagy, pertencente à Bauhaus, entre outros, reinventaram o fotograma, cujo precursor foi um dos criadores da fotografia, Fox Talbot (imagens na página 67). O procedimento consiste da impressão das formas, texturas e transparências de objetos posicionando-os entre o foco de luz e o suporte fotossensível, variando a quantidade e a mobilidade dessa luz. Talbot havia usado essa técnica para registrar plantas com maior precisão em seu livro *Pencil of Nature* e chamou essas imagens de *photogenic drawings*. As experiências com o fotogramas de Man Ray e Moholy-Nagy desagregaram a fotografia da câmera escura (e *obscura*) e separaram a fotografia do figurativismo perspectivista⁷, fazendo com que o *referente*, registrado por contato, perdesse grande parte de sua mimese com o real e fosse de difícil identificação. Ao mesmo tempo, as imagens adquiridas através dos fotogramas são fluidas e imprecisas. Com o fotograma a fotografia mergulha como nunca no abstracionismo.

Outro caminho trilhado pela fotografia na Europa foi a *Nova Visão*, que revigorou a fotografia *pura*, ao apresentar o mundo conhecido de modos não característicos. “Mesmo que mensagens polêmicas sejam mais difíceis de serem transmitidas que na fotomontagem [tratado a diante], os fotógrafos descobriram que podiam expressar atitudes sociais e psicológicas e explorar idéias estéticas através de variadas iniciativas visuais. Nisso incluso o uso de reflexos reais, ângulos incomuns e closes” (ROSENBLUM, 1997: 400). Dessa forma, a *Nova Visão*, assim como a *straight photography* nos Estados Unidos na mesma época, caracterizou-se pela inovação no uso do aparelho fotográfico sem que houvessem avanços técnicos ou de procedimentos mecânicos ou químicos. Fotografou-se de ângulos inesperados, detalhes com composição descentralizada e foram utilizadas diferentes tipos de superfícies espelhadas com o intuito de deformar e ampliar o campo de visão, distorcendo-o e multiplicando-o. O húngaro André Kertész, entre outros, criou fotografias que distorcem

⁷ Figurativismo perspectivista como figurativismo resultante da técnica da perspectiva.

o corpo humano com o auxílio de espelhos (imagem na página 67), o que reflete, também sua influência pelo modernismo que dominava a pintura: “A influência dos ‘ismos’ da cultura das artes – Cubismo, Construtivismo, Surrealismo, Precisionismo – é visível na obra de virtualmente todos os fotógrafos da nova visão, enquanto a maioria utilizou a liberdade conceitual de fragmentar e reestruturar a realidade, alguns indivíduos, na verdade, incluíram em suas fotografias a típica geometria dos pintores Construtivistas e Cubistas” (ROSENBLUM, 1997: 403. Tradução da pesquisadora). O *Surrealismo* teve profunda influência na fotografia de vanguarda com sua procura por representações que trouxessem à tona o subconsciente, que tornou-se objeto de investigação e de curiosidade devido a revolução no estudo da psicologia desencadeada principalmente pelo trabalho de Sigmund Freud. Segundo Fernando Braune, em *O Surrealismo e a Estética Fotográfica*, “o caminho trilhado pelos *surrealistas* para se abstrair da realidade foi através do automatismo puro, daí o movimento ter surgido muito mais com um caráter literário do que plástico, e a linguagem fotográfica ter sido o seu grande veículo visual” (BRAUNE, 2000: 30). A seleção e intensificação do *referente* são, do mesmo modo, características da fotografia que fazem dela um meio que desperta, ou convida, a imaginação e a livre associação do espectador, o qual, diante de uma imagem fotográfica, utiliza-se de toda a sua carga cultural e emocional no ato de fruição.

O *referente* nesse período da vanguarda européia é tão variado quanto a multiplicidade de estilos e usos pelos quais os fotógrafos utilizaram-se da imagem fotográfica; os sentidos são desnorteados e o *referente* é desfigurado. Na União Soviética, o russo Alexander Rodchenko, dentre muitas atividades artísticas, fotografou de ângulos vertiginosos e criou composições que marcaram a fotografia soviética (imagem na página 67); seu trabalho foi sempre determinado por suas convicções políticas, o que é uma nítida característica da fotografia desse começo de século XX. Rodchenko, assim como Moholy-Nagy, foi um dos muitos artistas que desenvolveram a linguagem da fotomontagem.⁸ Pode-se destacar dois grupos de artistas que produziram sua linguagem através da fotomontagem com objetivos distintos: os *Construtivistas*, em sua maioria russos, e os *Dadaístas*, em sua maioria alemães. Os *Construtivistas*, principalmente na União Soviética, dos quais fazem parte

⁸ Utilizarei o termo “fotomontagem” para designar a utilização de recortes de fotografia com ou sem palavras e outras formas de criação artística, significando inclusive colagem, pois não cabe aqui a discussão e classificação dos termos.

Rodchenko, Gustav Klutis, Varvara Stepanova, Liubov Popova e El Lissitzky criaram fotomontagens como forma de expressão e opinião política de ideais revolucionários e contra os movimentos radicais que cresciam na Europa e que acabariam por fecundar a Segunda Guerra Mundial. Eles acreditavam que a fotografia, por ser construída a partir do real, seria mais próxima da população e que a fotomontagem poderia comunicar uma nova realidade. Os *Dadaístas* – John Heartfield, George Grosz, Johannes Baader, Raoul Hausmann e Hannah Höch -, pertencentes ao movimento surgido em Berlim, em 1916, encontraram na fotomontagem uma forma de reagir a arte abstrata vigente e integrar objetos pertencentes ao mundo que surgiu com as máquinas e indústrias. Sua intenção, diferentemente dos *Construtivistas*, era evitar qualquer expressão ideológica. “Para ambos, tanto os Dadaístas berlinenses quanto os Construtivistas russos, havia a necessidade de distanciar-se das limitações da abstração, a forma dominante da arte de vanguarda, sem que isso os levasse a pintura figurativa. Para ambos os grupos a fotografia, com sua relação especial com a realidade, oferecia a solução, embora, sob diferentes condições nas quais trabalhavam; cada grupo utilizava-a para diferentes fins” (ADES, 1996: 15).

“ Os Dadaístas berlinenses usaram a fotografia como uma imagem *ready-made* [pronta para uso], colando-a juntamente com recortes de jornal e revista, formando letras e desenhos e criando uma imagem caótica e explosiva, um desmembramento provocativo da realidade. A partir de ter um papel de mesma importância dentre os outros elementos, a fotografia se tornou dominante na imagens dadaístas, para a qual ela era peculiarmente funcional e apropriada” (ADES, 1996: 12-13. Tradução da pesquisadora). Assim, a fotografia foi empregada como objeto material e manipulável.

John Heartfield (imagem na página 67), apesar de pertencer ao grupo *Dadaísta*, utilizou-se da técnica da fotomontagem como veículo de expressão ideológica. Frente ao nazismo alemão e às demais forças fascistas, ele refinou seu estilo como crítica a esses partidos que cresciam na Europa: “Como imagens, as fotomontagens de Heartfield são imediatamente claras e diretas, embora a mensagem seja sutil. Ele costumava guardar imagens de livros, revistas, agências de fotografia e jornais, e fazer suas próprias fotografias, e sempre chamava seus trabalhos de fotomontagem, mesmo que tivesse usado fotografias inalteradas ou posadas. No fim, notadamente, sendo montagem ou não, elas ainda pareciam fotografias de jornal. A imagem preenche a página, e embora grotesca,

permanece curiosamente decomposta, quase arbitrária; a imprecisão imediata é quase aquela da reportagem extraordinária” (ADES, 1996: 45. Tradução da pesquisadora).

A fotomontagem consistiu-se, em geral, do recorte de fotografias prontas de revistas - embora em alguns casos ela tenha sido produzida e depois recortada de seu contexto - e integradas a outras imagens, palavras, textos, espaços em branco e até mesmo a criações pictóricas (o que não foi muito frequente), formando, dessa maneira, outros contextos. Esses vários elementos agrupados formam um sintaxe, transformando-se em uma linguagem que, dependendo das associações criadas, expressa mensagens e idéias. Independentemente de sua finalidade, a fotomontagem tornou-se uma nova linguagem, uma nova estética visual, associando fotografia, desenho e escrita e possibilitando um distanciamento da imagem fotográfica com relação ao seu *referente* inicial, porque, ao ser agrupado com outros elementos gráficos, ele adquire significações diferentes da original. Sua referência transporta-se para sua sintaxe no conjunto e desgarra-se do *referente* que lhe deu origem.

No Brasil, a fotomontagem manifesta-se com mais destaque a partir da década 1930, embora existam casos conhecidos anteriores. No século XIX, o retratista Revert-Henry Klumb realizou fotomontagens de dois negativos em uma série de fotografias noturnas, que, segundo Rubens Fernandes Junior, criaram efeitos que surpreenderam e assombraram seus contemporâneos (FERNANDES JUNIOR, 2000: 28). Outro caso, esse mais difundido, foi o de Valério Vieira, que tornou-se conhecido por popularizar as fotografias de formatura e por duas obras peculiares e raras: a fotomontagem intitulada “Os Trinta Valérios”, de 1901, com a qual ganhou a medalha de prata na Feira Internacional de Saint-Louis (Estados Unidos) em 1904, e uma panorâmica da cidade de São Paulo de 16 metros de comprimento, feita para a Exposição do Centenário da Independência do Rio de Janeiro, na qual ganhou a medalha de ouro na mesma feira em 1922. “Os Trinta Valérios” (imagem na página 68), uma das primeiras montagens com fotografia da época no Brasil, consiste da imagem de uma sala com várias pessoas assistindo a um recital de piano na qual todos os personagens foram criados com auto-retratos do artista. O *surrealismo* dessa imagem bem construída é de certa forma sutil, já que não cria um ambiente distorcido, mas sim de muita estranheza pelo fato de o *referente* se repetir por toda a fotografia.

Nas décadas de 1930 e 1940, a fotógrafa Hildegard Rosental e o poeta Jorge de Lima produziram fotomontagens como trabalho artístico pessoal. Uma das poucas fotomontagens de Hildegard, apesar de ela ter relatado que criou várias delas, é a de um menino jornalista maior que os prédios andando por uma rua movimentada de um centro urbano, datada de 1940 (imagem na página 68). Assim como a imagem de Vieira, a colagem é precisa e não agrega outra imagem ou texto que não as das imagens originais que foram fundidas. O trabalho de Jorge de Lima - editado em seu livro *A Pintura em Pânico*, de 1943 - mas conhecida e comentada por Mário de Andrade em 1939 -, ao contrário, deixa a mostra as imprecisões e une imagens de revistas e jornais, formando criaturas distorcidas e bizarras (imagem na página 68). O *referente* nas fotomontagens de Lima são descontextualizados de maneira mais bruta; são costurados e associados a outros *referentes*, criando-se assim uma nova imagem.

Na década de 1950, seguindo caminho diverso do *Realismo Social*, surgido na Semana de 22, e dos recentes movimentos *concretista* e *abstracionista* brasileiros, Athos Bulcão cria imagens surreais com fotografias de revista e livros, extrapolando a preocupação formal da fotografia moderna de Geraldo de Barros e José Oiticica – que comentaremos adiante. Essas imagens carregavam certa carga semântica dos meios de que haviam sido extraídas (imagem na página 68). Para Fernando Cocchiarale, as fotomontagens de Bulcão eram menos ligadas à perspectiva clássica e ao *surrealismo* do que ao cinema: “Como nos filmes [as cenas das obras] resulta da construção de imagens através de fragmentos fotográficos que recriam, em alguma medida, o movimento” (COCCHIARALE, 1998: 318). Isso porque as imagens escolhidas por Bulcão sempre trazem o *referente* congelado num movimento, o que é transferido para a fotomontagem.

As fotomontagens, todavia, tanto no Brasil quanto na Europa e Estados Unidos, sempre foram usadas em cartões portais e principalmente em revistas criadas no início da primeira metade do século XX. No Brasil, revistas como *A Cigarra* e *Fon-Fon*, apesar de trazerem muitas fotografias, as utilizavam como ilustração do texto (MENDES, 1994). Duas revistas que alteraram o tratamento da fotografia foram *S. Paulo* e *O Cruzeiro*. A primeira teve apenas dez edições publicadas em 1936, mas trouxe uma nova linguagem através da fotografia para o mercado editorial do país. *S. Paulo* privilegiou como nunca a imagem fotográfica ao fazer do texto um elemento gráfico que acompanha a fotografia e que era

mais legenda que reportagem (imagem na página 68). As páginas eram completamente preenchidas por fotomontagens, que, entretanto, não buscavam uma unidade formal, mas agrupar imagens sobre um mesmo acontecimento. “Além da exaltação ao cinema, expressa pelo projeto gráfico em si, a revista chega a incorporar formas visuais urbanas como os cartazes ao adotar a diagramação em páginas duplas e triplas. Por outro lado, parece deslocar o interesse pela máquina, enquanto presença tecnológica no cotidiano, para formas mais explícitas como a ferrovia. (...) Representando um tecido urbano banido por uma substituição voraz e completa, essas fotos, que opõem paisagens que não encaixam, parece flertar abertamente com esse ícone moderno, a velocidade, através do choque, da comparação paradoxal, enfim um processo de aceleração interna do conjunto visual resultante” (MENDES, 1994).

A revista *O Cruzeiro* não influenciou o mercado editorial brasileiro através da fotomontagem e sim através das suas fotorreportagens. A revista foi fundada em 1928, e assim como as revistas estrangeiras *Life*, *Paris Match*, *Picture Post* e *Der Spiegel*, tornou a fotorreportagem seu principal atrativo. Mas isso ocorreu nas décadas de 1940 e 1950, com o atuação do fotógrafo francês Jean Manzon. Com ele *O Cruzeiro* reformulou seu projeto editorial e passou a privilegiar as fotografias.⁹ “A exaltação da natureza e da aventura, temática comum nas revistas ilustradas estrangeiras, materializa-se em *O Cruzeiro* de forma particular. Aqui a natureza desconhecida encontrava-se no próprio interior do país, o que fazia da realização de muitas reportagens uma tarefa exaustiva e perigosa, em função das dificuldades de acesso a locais poucos explorados” (COSTA, 1998: 141). Assim, essas fotorreportagens eram, muitas vezes, o primeiro contato iconográfico de grande parte da população com o tema e povo abordado, possibilitando que a reportagem se passasse por um registro real (imagem na página 68). Em outras palavras, pelo fato de o *referente* ser desconhecido, e o registro a fonte única de informação, a representação do real apresentada não era questionada.

A experimentação da técnica e das potencialidades intrínsecas à fotografia no meio artístico, da forma como ocorreu na Europa a partir de 1920, aconteceu no Brasil no fim da década de 1940 e início da de 1950 - a não ser pelas poucas experimentações com

⁹ COSTA, Helouise. Palco de uma História desejada: O Retrato do Brasil por Jean Manzon. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* no. 27.1998.

fotomontagem na década de 1930. Na primeira metade do século XX, o *fotoclubismo* se difundiu pelo país e reuniu fotógrafos amadores de classe média, sendo que o Foto Cine Clube Bandeirante, de São Paulo tornou-se o mais conhecido por conseguir manter-se constante em sua produção e por abrigar grupo ímpar de fotógrafos, que, segundo Helouise Costa, trariam a fotografia brasileira para a modernidade.

Como dissemos anteriormente, até meados do século o *fotoclubismo* era visivelmente elitista, freqüentado por pessoas que fotografavam por *hobby*, como competição e como forma de expressão artística: “Durante muito tempo esta foi a prática que caracterizou a fotografia (...): como estufa apartada do mundo, onde se cultuava a estética acadêmica e sobrevalorizava-se a técnica fotográfica. Não viviam as transformações estéticas de seu tempo” (COSTA, 1995: 33).

A partir da década de 1950, surgem fotografias renovadoras e modernas no cenário da fotografia brasileira. As obras de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, em especial, trabalhavam a imagem fotográfica de forma completamente diferente da vista até então: “A modernidade na fotografia, em termos gerais, traduziu-se pela pesquisa de autonomia formal e, conseqüentemente, pela negação da importância decisiva do *referente*. No entanto, as características intrínsecas da imagem fotográfica não permitiram um engajamento irrestrito no abstracionismo como fez o movimento moderno [brasileiro]. Mas foi justamente devido às suas peculiaridades que a fotografia permitiu uma ponte com o real como jamais a pintura poderia vivenciar” (COSTA, 1995: 38). A inovação da linguagem fotográfica foi impulsionada pela busca de expressão pessoal. Os pioneiros da fotografia moderna foram José Yalenti, Thomas Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca, cada um com sua peculiaridade: Yalente geometrizou suas imagens, Farkas fotografou de novos ângulos (imagem na página 69), Barros criou fotografias abstratas e Lorca fotografou o cotidiano com visão moderna (COSTA, 1995: 55). Com relação a Geraldo de Barros, Helouise Costa, importante pesquisadora da fotografia moderna, diz: “O trabalho dos pioneiros avançava pouco a pouco, mas firmemente para a construção de uma nova linguagem. (...) Geraldo de Barros foi o primeiro fotógrafo moderno do Foto Cine Clube Bandeirantes a realizar intervenções nesse processo [fotografar/revelar/ampliar], dando corpo a um profundo questionamento dos limites da linguagem fotográfica. (...) Foi, porém, através da pesquisa abstracionista que a sensibilidade do artista encontrou campo

fértil e pôde se expandir, diluindo as fronteiras que convencionalmente separavam a fotografia das artes plásticas” (COSTA, 1995: 51). As intervenções de Geraldo de Barros eram feitas com dupla exposição de negativos, recortes, desenhos e montagens. Com as exposições de Farkas em 1949 e as de Geraldo de Barros em 1949 e 1950 (“Fotoformas”) no Museu de Arte de São Paulo (MASP) a fotografia moderna atingiu o público.

Outros fotógrafos acompanharam as inovações e fizeram parte do que a crítica da época chamou de Escola Paulista: Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Roberto Yoshida, Gertrudes Altschul, Ademar Manarini, Gaspar Gasparian, Ivo Ferreira da Silva e João Bizarro Nave Filho. Suas técnicas eram variadas, como a já utilizada dupla exposição, a experimentações com a velocidade do obturador, movimentação da câmera no ato de fotografar e solarização, entre outras técnicas. Yoshida, por exemplo fez montagens que aumentavam a altura dos arranha-céus, expondo o ambiente urbano e fragmentando e distorcendo o *referente*. O fotograma foi também experimentado pelos fotógrafos modernos, principalmente sob a influência do *Construtivismo*, que desenvolvia-se no país. Uma das obras de Geraldo de Barros - que integrou-se completamente ao movimento artístico - produzidas com esta técnica representa retângulos cuja organização remete aos cartões furados de computador (imagem na página 69). O *referente* da imagem, nesse caso é completamente externo a fotografia e abstrato. Diferente das experiências de Man Ray e Moholy-Nagy esse fotograma traz a geometrização e se alinha ao movimento *Construtivista* brasileiro. O mesmo ocorre com os fotogramas de José Oiticica Filho, que montava em seu laboratório fotográfico imagens geométricas e curvilíneas e utilizava vidros com irregularidade e jogos de transparências usados em janelas e formou imagens cujo único *referente* são as formas planas (imagem na página 69).

Um dos méritos do modernismo que a fotografia brasileira experimentou nesses anos foi a incursão definitiva da fotografia artística de expressão pessoal nos museus do país, o que iniciou-se com as exposições e com a criação de um laboratório de fotografia no MASP organizado por Geraldo de Barros - além de a crítica de arte do país ter se voltado para a produção fotográfica.

Dessa maneira, no panorama apresentado acima evidencia-se a diversificação de tratamentos e apresentações do *referente* fotográfico de forma diretamente proporcional à experimentação e investigação das potencialidade e usos da fotografia como meio de

expressão pessoal, social e artística. Veremos a seguir seis formas diferentes de tratamento e utilização do *referente* na fotografia contemporânea brasileira que, assim como no restante do mundo, tende a aumentar vertiginosamente, principalmente com o incremento da tecnologia de produção de imagens. Deve-se observar que o estudo da imagem digital, que inunda a pós-modernidade não será tratada nessa pesquisa, pelo fato de trazer inúmeras questões acerca do *referente*, que não cabem a essa pesquisa.



Dorothea Lange
"Mãe e criança na estrada", 1939.



Margaret Bourke-White
"Construção de canos gigantes", 1936.



Edward Weston "Folha de couve", 1931.



Ansel Adams "Monolito", 1927.



Hildegard Rosenthal
"Centro da cidade", 1940.



Man Ray, 1923.



László Moholy-Nagy Fotograma.



Alexander Rodchenko
"Ao telefone", 1928.



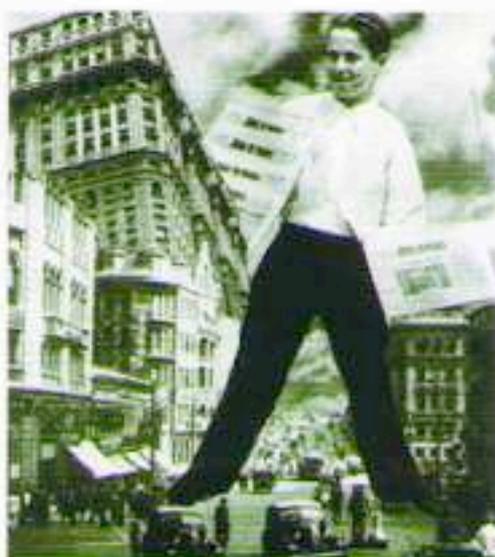
André Kertész "Distorção", 1933.



John Heartfield "A pan-alemanha", 1933.



Jorge de Lima "Criatura", 1939.



Hildegard Rosenthal
"Menino jornalista", 1940.



Valério Vieira "30 Valérios", 1901.



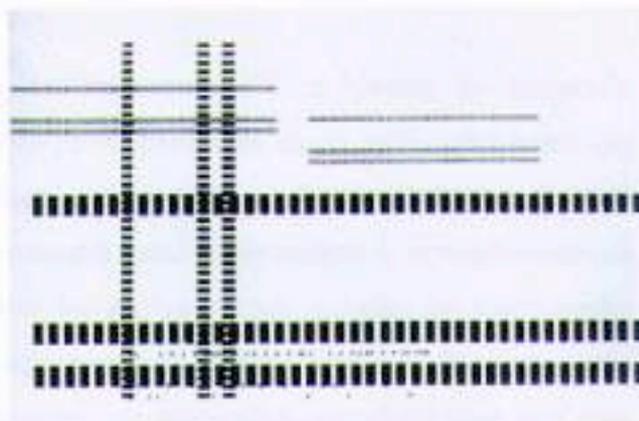
Athos Bulcão
"A invasão dos marcianos", 1952.



Revista S. Paulo, 1936.



Jean Manzon, 1947.



Geraldo de Barros "Fotoformas", 1946-51.



José Oiticica Filho, 1950s.



Thomas Farkas "Escada ao sol", 1946.

3. Na fotografia contemporânea

No período que abranje a pesquisa, fins do século XX, a história da fotografia brasileira começou a tomar corpo. Apesar de haver pesquisas, tanto publicadas como em andamento, o estudo da fotografia constitui-se ainda de um trabalho arqueológico. Se para compreender e contextualizar as obras contemporâneas é necessário o entendimento da história da fotografia - como história da arte fotográfica -, todo trabalho de investigação torna-se redobrado: um quebra cabeça de informações e estudos isolados. Por outro lado este período mostra-se empolgante para aqueles que pretendem contribuir para que essa história seja trazida à tona. Aos poucos e por meio de várias vertentes de estudo esperamos que a expressividade brasileira daqueles que escolheram a fotografia como meio artístico esclareça-se. Ciente da impossibilidade de abarcar a produção fotográfica em sua imensidão, esta pesquisa espera dar sua pequena contribuição.

Em sua percepção do acervo de fotografias do MAM-SP exposto em 2002 - ano em que essa pesquisa foi finalizada -, Tadeu Chiarelli, munido de seu conhecimento e estudo sobre a história da fotografia, traçou um breve panorama do desenvolvimento da fotografia nas últimas décadas do século XX. Segundo ele, a fotografia brasileira esteve, de maneira geral, atrelada por muito tempo a sua função documental da realidade brasileira, que, apesar de mostrar o caráter de compromisso social, apresentava pouca experimentação. O ex-curador-chefe do museu diz ter notado, no entanto, que algumas obras do acervo refletiam a subjetividade do olhar dos fotógrafos e mostravam até mesmo um discurso sobre a própria fotografia. Quebra maior com o que denominou como tradição da fotografia no Brasil, foi observada por ele na exposição "Identidade/Não identidade" de 1997 no MAM-SP: "Contra ou parodiando, em chave irônica, essa vertente, a grande maioria dos artistas presentes em 'Identidade/Não identidade', parecia evidenciar o descompromisso com aquela cartilha, sobretudo os jovens artistas. Por outro lado, a mostra tentava evidenciar como essa mesma geração buscava novos valores de identidade tanto para eles próprios - como indivíduos cidadãos e artistas, vivendo no final de um milênio, num país como o Brasil - como também para a própria arte e a fotografia" (CHIARELLI, 2002: 10). É aqui que encontram-

se os fotógrafos focados por este estudo, na busca de uma fotografia brasileira experimental diversificada.

Na ocasião da mesma exposição do MAM-SP, Ricardo Mendes tratou da pesquisa sobre a fotografia nos últimos 30 anos do século XX, apontando a dificuldade de se estudar um meio de expressão e de documentação tão diversificado como a fotografia. Foi na década de 1970 que Mendes acredita ter iniciado um longo processo de reconhecimento da fotografia brasileira, cujo resultado é o panorama da fotografia brasileira contemporânea. O final daquela década e o início da seguinte teria sido, para ele, de efervescência em termos de pesquisa, livros, galeria e escolas, quando tudo era novo e motivo de investigação e estruturação: "É relevante apontar como 'aquela geração' de fotógrafos, os primeiros pesquisadores e a própria sociedade elegeram como conceito 'fotografia' um universo diversificado de manifestações, do jornalismo à experimentação. E aqui, neste ponto, talvez seja o elemento novo do quadro brasileiro, a proposição da fotografia como meio de expressão, abordagem que na longa história da fotografia no Brasil, afora os raros episódios representados pelo pictorialismo no início do século XX e mais tarde na produção mais moderna nas décadas de 1940 e 1950, nunca efetivamente ocorrera, ou seja, a fotografia compreendida enquanto linguagem" (MENDES, 2002: 20). Na pesquisa da fotografia iniciada nesse período, Mendes destaca Boris Kossoy, Gilberto Ferrez, Pedro Vasquez, Joaquim Paiva, e instituições de pesquisa, difusão e preservação - que ainda existem ou não - Museu de Imagem e Som, o Núcleo de Fotografia e o INFoto (Instituto Nacional de Fotografia) criados pela Funarte, e o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica. Em sua avaliação, os anos 80 "foram de duro aprendizado prático. E, talvez, para os participantes da primeira fase do projeto 'fotografia brasileira', um poucos amargos. Mas tudo indica que este projeto informal foi assumido organicamente pela geração seguinte. A década de 1990 poderia se identificada, apropriadamente, como o período da *primeira dentição*" (MENDES op cit: 20). Nessa mesma década, o estudioso identifica movimentos encabeçados pelos próprios fotógrafos e pesquisadores como a criação do Núcleo de Amigos da Fotografia (Nafoto) que criou o Mês Internacional da Fotografia de São Paulo. A isso une-se a iniciativa, cita ele, do MASP - Museu de Arte de São Paulo, que conjuntamente com a multinacional Pirelli, cria em 1991 a Coleção MASP/Pirelli - fonte da pesquisadora -, que todo o ano adquire obras de fotógrafos brasileiros no intuito de

estabelecer um ponto de referência da fotografia nacional. Com esse histórico da pesquisa sobre a fotografia brasileira, Mendes destaca a própria coleção do acervo do MAM-SP, cuja exposição motivou o artigo citado aqui. Ao mesmo tempo, essa exposição constituiu uma importante oportunidade para que pudéssemos ver em perspectiva a história da fotografia e o meio em que inserem-se os fotógrafos estudados. O que podemos destacar, além das instituições mencionadas por ele, é a importância das novas tecnologias, como a Internet (estabelecida no país na mesma década de 1990), na difusão e troca de conhecimentos acerca da fotografia, visto que em muito auxiliou essa investigação.

A primeira dificuldade na seleção dos fotógrafos e obras para análise deu-se pela quantidade de artistas que trabalham com esse meio e pela variedade de formas por meio das quais a fotografia apresenta-se como objeto artístico. Por ser o *referente* o centro desse estudo, escolheu-se analisar obras autorais, ou seja, trabalhos pessoais guiados pelo estudo e interesse do próprio artista, e que se distinguíssem entre si quanto à forma de apresentá-lo. Acrescentou-se a isso a própria apreciação da pesquisadora pelas obras escolhidas; ou seja, o *punctum* nessa escolha se fez primordial. Com esses três fatores de seleção, chegamos a seis fotógrafos, cuja análise das obras refletem a pesquisa apresentada.

Nas obras apresentadas nesse capítulo terceiro, verificamos a presença tanto da *fotografia pura* quanto a da *contaminada*¹, conforme classificou Tadeu Chiarelli. Ou seja, obras exclusivamente fotográficas e obras que utilizam-se de outros recursos artísticos, mesmo que o meio predominante seja o fotográfico. Diversas obras ou ensaios dos fotógrafos são analisados, de forma que o conjunto de suas fotografias forma um corpo que possibilitou uma análise mais coerente. Da mesma forma, elas compõem um panorama, embora um tanto restrito, da produção fotográfica brasileira em fins do século XX e início do XXI - como reflexo da década anterior.

¹Terminologia utilizada por Tadeu Chiarelli no artigo "A fotografia Brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo", do Catálogo da exposição "Fotografia no acervo do museu de Arte de São Paulo", 2002.

3.1 Uma filosofia da imagem fotográfica nas obras de Rosângela Rennó

Apesar de ser a fotografia o instrumento de trabalho artístico escolhido por Rosângela Rennó, ela decidiu, em algum ponto de sua produção, não mais fotografar. Essa atitude, que, segundo ela, não foi motivada por preguiça ou por política, foi tomada em 1988, quando conheceu as idéias de Andreas Müller-Pohle sobre o que ele chamou de “ecologia da informação”: “Investiguei muito e por isso me considero muito fotógrafa. Experimentei muito para decidir não fotografar” (FERREIRA, 1998:7). Juntou-se a isso o hábito de Rennó em colecionar imagens de todos os tipos: do lixo, de álbuns e de arquivos: “Eu descobri que eu gostava de guardar coisas da rua, de ver as coisas do arquivo de meu pai, eu já tinha um fascínio pelas imagens encontradas no lixo, que quase me pediam: ‘faz alguma coisa comigo?’” (NAVAS, 2001). Outra leitura da época que a direcionou para sua linha de trabalho foi *A Filosofia da Caixa Preta*, de Vilém Flusser, autor que aponta os fotógrafos experimentais como os pesquisadores do caminho da liberdade do homem na sua relação com os aparelhos. Estimulada por leituras que instigam a dissecação do uso e da função da fotografia, Rennó criou uma obra que remete sempre a essas utilizações sociais da imagem fotográfica.

Ao resgatar e, assim, apropriar-se dessas imagens, a artista direciona-se contra o fluxo contemporâneo de produção e consumo contínuo de imagens as quais não temos tempo de ler além da sua superfície. A memória registrada pela fotografia, ou aquilo que serve de lembrança ou de vestígio, é abandonada tão rápido e facilmente pelas novas imagens, que sua produção não cessa de aumentar. Rennó, com suas obras, busca impedir parte dessa amnésia. As imagens que resgata são sempre de anônimos cuja imagem não impediu que fossem esquecidos, “(...) a artista opta enfaticamente por trabalhar sobre a idéia da ‘história dos vencidos’, contra a história dos vencedores”, diz Paulo Herkenhoff baseado em depoimento de Rennó (RENNÓ, 1998: 123).

O Grande Jogo da Memória, de 1991 e *A Mulher que perdeu a Memória*, de 1988 (imagens na página 78), como evidenciam seus nomes, tratam da memória e sua relação com a fotografia. A primeira simula o jogo de memória infantil, mas, em vez de figuras, as cartas apresentam fotografias como de documentos sem nenhuma identificação de seu

referente. O objetivo do jogo infantil é recordar-se da figura para que se encontre o seu par. Na obra, a questão primordial é evitar o esquecimento da fisionomia. A segunda obra é a imagem fora de foco de uma mulher, na qual o *fou* representa o esquecimento em si, a imprecisão da memória ou a amnésia. Nas obras de Rennó existe sempre o paradoxo entre o esquecimento, a amnésia e a fotografia registro. A fotografia, assim, não apenas traz o signo da morte de Roland Barthes, mas também o do inevitável esquecimento.

Em *Humorais*, de 1993 (imagem na página 78), a artista utiliza 5 fotografias 3x4 dispensadas por casas fotográficas, colocando-as em suportes de acrílico iluminado por trás (cada uma por uma cor) que deformam as fisionomias. Juntamente com as imagens estão 5 cilindros, também de acrílico, que mantêm um texto em movimento de rotação iluminados pelas mesmas cores das imagens. Esses textos são as definições de comportamento baseadas em cinco humorais – remete-se aqui aos quatro humores das teorias da medicina grega descritos por Galeno -, que deram nome a cinco tipos de crime que integravam um antigo Código Civil Brasileiro. Esse tipo de classificação da patologia humana sempre fez parte dos estudos do comportamento humano e são vários os estudos ao longo da história que tentam classificar pessoas pela sua fisionomia. São muitos os casos em que a fotografia auxilia essas classificações, estereotipagens e catalogações: “Da clássica taxonomia do homem à exegese de Código Penal, Rennó apropria-se da história da fotografia, da invenção da hipótese do retrato compósito a das tipologias fisionômicas da criminologia positivista. A fotografia, que nascera como registro e evidência do real, torna-se agora a própria construção e molde do real. No jogo de cumplicidades do código visual com o Código Penal, o confronto entre os fragmentos de tipificação de crimes e retratos anônimos produz embates entre desconstruir e ratificar a ordem”, diz Herkenhoff (RENNÓ, 1998: 157). A questão que também se coloca aqui é a da incapacidade dos documentos de representar o ser humano, que é ordinariamente sua função social. A obra, conseqüentemente, trata da questão da verossimilhança da fotografia com o real, da sua ilusão. Questiona-se claramente a função social da fotografia.

Na obra *Imemorial*, de 1994 (imagem na página 78), foram resgatadas fotografias (do Arquivo Público do Distrito Federal) de pessoas que morreram na construção de Brasília e de crianças que ali trabalharam. Todas as imagens dos mortos foram escurecidas, o que faz com que as fotografias tragam “estranhamente o signo da morte”, diz Nelson Brissac

Peixoto: “O documento fotográfico não foi capaz de evitar o esquecimento. Ao contrário, aqueles rostos retratados parecem ali condenados ao limbo” (BRISSAC, 1996: 112). Já as imagens das crianças estão ligeiramente mais claras, e a disposição do conjunto é dividido em dois blocos principais, um é pendurado na parede e outro no chão; “(...) o retângulo da fotografia pode ser lápide para a morte agenciada” (HERKENHOFF op. cit. in RENNÓ, 1998: 172). Questiona-se, mais uma vez, o paradoxo da imagem fotográfica: o registro que deveria documentar a história é esquecido. É bem representado aqui o depoimento da artista de que ela desenterra a história dos vencidos contra a história oficial.

Outro recente trabalho de Rennó, a Série *Vermelha*, de 1996 (imagens na página 79), apresenta fotografias dos arquivos da artista de brasileiros fardados - militares ou não - em poses distintas. Todas elas estão cobertas por um vermelho profundo do tom de sangue. A cor é tão intensa que dificulta a visualização da imagem. Para se ver os detalhes é preciso uma observação atenta e demorada. A cor sempre foi um recurso simbólico nas obras da artista: “A cor sempre é um acessório que serve para significar, mas não tem grandes sofisticções” (NAVAS, 2001).

Ao trabalhar exaustivamente a imagem fotográfica e seus usos, Rennó procura ensinar e criar em seus espectadores o hábito da leitura de imagens, cuja presença é abundante e inevitável, e como consequência sua leitura extremamente superficial: “(...) eu sempre gostei de trabalhar assim: como um exercício para eu aprender a lidar com essa imagem difícil – fotografar é tremendamente difícil – e como um exercício para provocar o olhar do espectador, ensinar como olhar para uma imagem fotográfica, e de certa forma, tocar na própria história dela: a fotografia é super-jovem em termos de história, acontecem muitas coisas e a absorção delas não é tão rápida” (NAVAS, 2001).

Para isso, é preciso estar próximo ao espectador, ao seu universo de conhecimento e imaginário. De todas as artes, a fotografia é privilegiada por estas características: é popular. Para a artista, a fotografia oferece “uma falsa sensação de credibilidade e verossimilhança. Fora que é um meio que dá um certo ‘conforto visual’ ao espectador que julga entendê-lo ou dispensar entendimento para apreciá-lo”². Mas, ao mesmo tempo, “ eu preciso que o

² Em depoimento à pesquisadora, 2002.

espectador se envolva, do contrário não vai atingir aquela imagem. É muito difícil mas é provocante”³.

Os *referentes* anônimos de todas as suas obras têm importante função significativa nessa aproximação artista/imagem fotográfica/espectador. O *referente* é anônimo porque é “mais fácil para o espectador projetar-se nele ou projetar nele o personagem que lhe aprouver. Mas, principalmente, porque posso [Rennó] projetar-me nele e projetar nele o personagem que quero apresentar ao espectador: alguém que tem um nome que desconheço”⁴.

O real que a imagem fotográfica inevitavelmente traz não é considerado um obstáculo ou uma limitação para a criação: “O real pode ser representado de inúmeras formas, e as imagens fotográficas são a prova mais perfeita disso. Às vezes não faço nenhuma intervenção: apenas amplio ou copio uma imagem e, mesmo assim, você vai achar que houve uma intervenção. A intervenção já se faz no momento em que se fotografa, não importa quem a faça”⁵. Ou seja, esse traço de real que a fotografia carrega oferece inúmeras possibilidades. Isso porque, como observamos nas obras da artista, a imagem fotográfica pode ultrapassar a semelhança e a presença/ausência (Roland Barthes) do real e ser simbólica ao se relacionar com seu observador: “É o jogo que a própria fotografia tem. Hoje todo o discurso da fotografia – li recentemente uma coisa muito boa de Arlindo Machado – é totalmente absorvido do ponto de vista do signo duplo, icônico e indicial, mas ainda há uma tremenda dificuldade em se falar do terceiro, que é o simbólico. Eu acho que é aí onde a fotografia se faz, e não só no binômio ícone/índice. É o simbólico que toca as pessoas. Porque você guarda uma foto de família, porque guarda a pessoa de uma morte espiritual? A fotografia carrega o tempo todo essa coisa. Quando na imagem do militar banhado em sangue (Série *Vermelha*) muita gente sente arrepio, é pela projeção de coisas que a imagem provoca, o que é de seu território. Aí há um grau de encantamento na imagem que eu gosto de usar” (NAVAS, 2001).

Como diz Herkenhoff, Rosângela Rennó reintegra no plano simbólico imagens de arquivos de todos os tipos, que estavam imersas na saturação e abundância e que, com isso,

³ NAVAS, Adolfo Montejo. Rosângela Rennó no país das imagens, Revista NO., 10 de dezembro de 2001. Disponível em : www.no.com.br .

⁴ Em depoimento à pesquisadora, 2002.

⁵ Em depoimento à pesquisadora, 2002.

perderam toda e qualquer significação. Nascidas do real, as obras da artista se destinam, então, ao simbólico. O *poder* dessas obras está no resgate do anônimo, dos vencidos (como diz a artista) e sua *potência* no questionamento das funções e dos usos da imagem fotográfica e na possibilidade de sua renovação social.



A mulher que perdeu a memória

"A mulher que perdeu a memória"



"O grande jogo da memória"



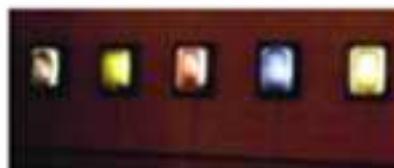
"Imemorial"



"Humorais"



Estrutura de "Imemorial"



Estrutura de "Humorais"

Rosângela Rennó: Série "Vermelha"



3.2. O estranhamento nas obras de Cássio Vasconcellos

O trabalho pessoal de Cássio Vasconcellos é muito variado em termos de técnicas de criação. Para cada um de seus ensaios – alguns levam anos para serem concluídos – é desenvolvida uma técnica de acordo com o tema abordado para criar a atmosfera adequada às imagens produzidas. Essa elaboração da atmosfera conveniente tem como finalidade atrair o espectador através de seu imaginário como observamos nos vários conjuntos de obras do fotógrafo.

Em seu ensaio *Peixes*, de 1993-94 (imagens na página 83), o fotógrafo fez colagens de negativos com fita adesiva até chegar ao negativo final, cuja imagem foi ampliada, como de costume. O resultado do trabalho são imagens surreais, com ranhuras e manchas. Alguns peixes nos parecem descomunalmente grandes com relação aos demais componentes da imagem, o que remete-nos infalivelmente à baleia da ficção Moby Dick. O *referente*, ao ser retalhado e reagrupado tornou-se fantástico. Sua existência ou suas existências não são negadas pelo fato de sabermos serem imagens fotográficas, mas o contexto criado pela fotomontagem é surreal. Soma-se a isso o fato de que nos sentimos vendo o mar por outro referencial: o dos peixes.

No ensaio *Navios*, de 1989 (imagens na página 83), o processo técnico foi o oposto: o negativo não foi alterado, mas foi no processo de ampliação que ocorreu a intervenção. A revelação foi feita aos poucos, com algodão, para que não houvessem margens definidas e foi feita uma *viragem* (termo fotográfico para alteração da tonalidade do preto) que tornou a cor da imagem semelhante à da ferrugem. Existe apenas uma parte da imagem em foco, o que, para o fotógrafo, faz com que a fotografia não pareça ser real: “É essa a brincadeira e jogo que me interessa”⁶. Esse processo fez a imagem sombria e sufocante, transformando o registro fotográfico original. O *referente* não foi alterado, mas a escolha da composição e o processo de revelação transformaram a imagem. Ao mesmo tempo, essas imagens apresentam certa semelhança com o período histórico da fotografia chamado *Pictorialismo Moderno*, que examinamos no capítulo anterior, tanto pelo desfoque quanto pela tonalidade das imagens. É evidente que a verossimilhança não é o objetivo do fotógrafo, assim como

⁶ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

não era para os *pictorialistas*, e que sua carga de registro é diluída para criar-se outro tipo de imagem fotográfica: uma representação com pretensões fictícias.

Distintamente dos ensaios já descritos, *Noturnos* (imagens na página 84) é um ensaio em que Vasconcellos não interfere no registro original, a própria imagem possui uma atmosfera sombria e às vezes futurista, de estranhamento. A coloração das fotografias em polaroid utilizadas por ele contribui para isto, já que esse equipamento produz imagens notadamente “pastosas”. A intenção do fotógrafo foi oferecer ao observador o mínimo de informações possível para que ele não pudesse identificar o local ou quando a imagem foi produzida. Por isso a escolha de não haver carros ou pessoas em detalhe, o que poderia, segundo fotógrafo, oferecer pistas para identificações. Apresentam-se estruturas urbanas que não identificamos no tempo e no espaço. As cores intensas em tons escuros criam um ambiente que assemelha-se ao que vimos em muitos filmes de ficção científica, cujos retratos esboçados do futuro são tenebrosos e tecnológicos. A imagem de um outdoor metálico com luzes verdes e azuis pode parecer um inseto gigante, por exemplo. Apesar do *referente* nessas fotografias ser identificável e livre de interferências, a falta de referenciais faz com que o espectador detenha-se nas formas e cores - em muitos casos a iluminação foi produzida. Livrando-se desses referenciais e dos detalhes de registro, a fruição da imagem passa a ser unicamente estética e imaginativa, fundando-se menos no real do que no imaginário. É nesse sentido que o registro urbano de Vasconcellos diferencia-se dos registros documentais.

Outro ensaio, *Rostos*, de 1991 (imagem na página 85), são fotografias de rostos em filmes de televisão. Vasconcellos procurou rostos no momento em que piscavam, saturou as imagens de cor e desfocou a fotografia para que não houvessem vestígios de que eram fotografias de monitores. O resultado são rostos iluminados, cujas imagens, para Nelson Brissac Peixoto, revelam o inconsciente ótico do filme: o que não podemos ver pela velocidade do filme cinematográfico; ocorre, assim, certa desconstrução da imagem pela quebra do movimento. O *referente* se esvai no processo de reproduzir a reprodução e passa a ser a luz que deu origem à imagem: “Parece uma aparição, não é a pessoa; tem um pouco de alma”, diz o artista⁷.

⁷ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

Reavaliando fotografias realizadas desde 1983 até 2000, Vasconcellos redescobriu e reaproveitou algumas imagens e criou dois ensaios novos, intitulados *Panorâmicas* (imagens na página 85) e *Panorâmicas Verticais/Aéreas*. O fotógrafo cortou as imagens para que sua horizontalidade ou sua verticalidade se acentuassem, e cobriu os negativos com fita adesiva cujos pequenos riscos (quase imperceptíveis) uniformes e paralelos acompanham o sentido das imagens, acentuando ainda mais seu formato. Apesar de essas fotografias trazerem muito do registro, pela circunstância da criação do ensaio, ainda pode-se perceber o intuito do criador da busca pelas atmosferas fantásticas, e não pelo registro. Uma forma de fazê-lo é observada na composição, que brinca com a proporção das coisas; em outras imagens o recorte da imagem dá a impressão de movimento. Dessa maneira, a série *Panorâmicas* evidencia a linha de trabalho e pesquisa de Cássio Vasconcellos: convidar o espectador para que mergulhe na imagem fotográfica livre de julgamentos e predisposições e para que perceba que a fotografia é um meio de expressão de muita plasticidade e que transgride o real.

O que Vasconcellos busca em seus ensaios é criar imagens fotográficas que confundam o observador. Para isso, subtrai o máximo possível de informações da fotografia e cria processos que tornem a imagem próxima ao irreal: “Eu procuro uma outra atmosfera, para levar a pessoa para um outro lugar”⁸. Desta forma, a imagem se encontra entre o real e o imaginário, desvencilhando-se do papel de documento e registro. A imagem fotográfica, que sempre nasce do real, destina-se ao imaginário do espectador nas obras do fotógrafo, cuja principal preocupação é libertar sua fruição. O *studium* de seu trabalho está na presença do ambiente de estranhamento, na anulação do registro, na criação de cores, formas e atmosferas que proporcionam impulso à imaginação. A consequência desse impulso é da ordem da *potência* da imagem fotográfica. Livre para devaneios frente a essas imagens o espectador carrega as fotografias de suas referenciais fundadas no real e no irreal.

⁸ Em depoimento à pesquisadora, 2001.



Série "Navios"



Série "Navios"



Série "Peixes"



Série "Peixes"

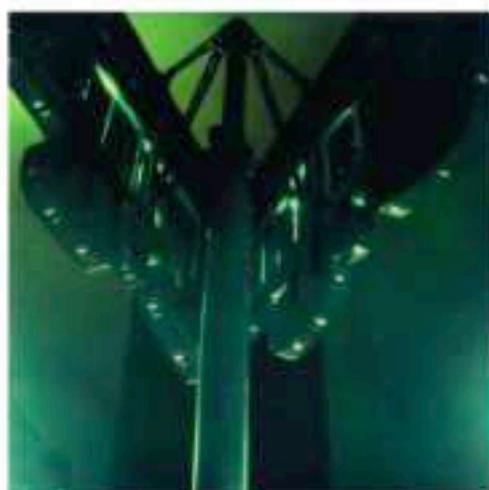
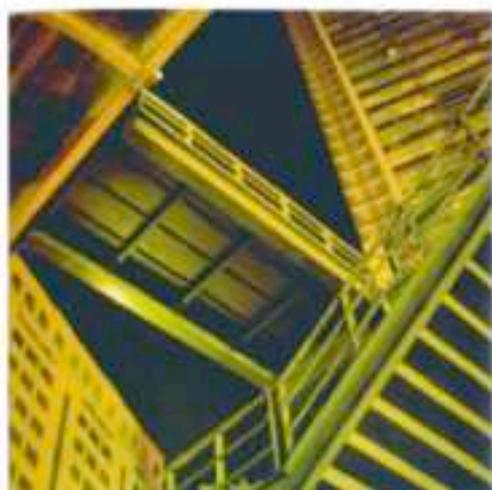
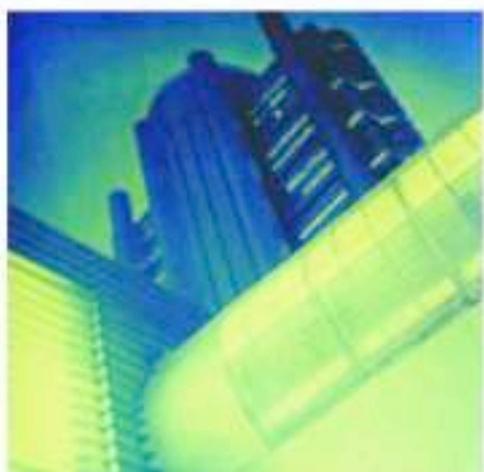


Série "Peixes"



Série "Peixes"

Cássio Vasconcellos:
Série "Noturnos"



Cássio Vasconcellos



Série "Panorâmicas"



Série "Panorâmicas"



Série "Panorâmicas"



Série "Rostos"

3.3. A arqueologia das obras de Kenji Ota

Por sentir-se limitado pelo processo fotográfico tradicional, Kenji Ota passou a pesquisar outros materiais como suporte e outros processos de revelação da imagem fotográfica. Para criar suas obras, o fotógrafo utiliza-se de papéis artesanais e processos de revelação históricos da fotografia, ou seja, processos não industriais e experimentais, que acabam por determinar os vieses da recepção de suas obras.

Em suas séries *Orelha de Elefante*, *Casa de Marimondo* e *Folha*, de 1985 (imagens na página 88) - entre outras em que trabalha de forma semelhante - , Ota utilizou as técnicas *Vandyke Brown* e *Cianótipo*, nas quais o papel emulsionado é colocado em contato com o negativo e, em seguida, é exposto à luz. Tais fotografias possuem texturas com cores densas e em vários tons, consequência da absorção irregular do papel artesanal. O aspecto das fotografias é o de um material sensível e perecível, que o tempo deteriorou, o que faz com que as imagens pareçam ser arqueológicas. Para o fotógrafo, isso ocorre pelo fato de que processo empregado - incontrolável - confere à elas certa materialidade: “Dá a impressão de arcaico, primitivo”⁹. Essa impressão (tanto no sentido material, do processo empregado, quanto em termos de sensação que a imagem projeta) que nos faz diferenciar essas fotografias criadas por Ota das que estamos acostumados a ver é justamente o *poder*, ou o *studium*, dessas obras. Ao apreciá-las o espectador percebe que a impressão arcaica é proposital, e associa a “falta” de nitidez e de precisão da impressão das fotografias às imagens antigas, conferindo-lhes a característica de um vestígio de algo que já não existe mais materialmente e cujo registro também deteriora-se. É como se essas fotografias fossem o registro remanescente de um objeto antigo, um fóssil em forma de representação.

Ao criar essas obras, o fotógrafo diz exercitar a materialização da imagem, e é esse exercício que torna patente a aderência do *referente* da imagem fotográfica. Desta forma, a presença do *referente* é tão intensa que a imagem parece carregar o objeto materialmente, e torna-se, assim, também objeto. Para ele, a temporalidade de suas fotografias não é mais a do objeto, e sim a de sua materialização, de seu processo de impressão. O que faz com que o registro do *referente* passe a ser o foco principal da imagem e não mais o *referente* que o

⁹ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

originou. Contribui para essa nova temporalidade a escolha de composição do artista, que isolou objeto por objeto sem que o observador pudesse encontrar qualquer outro referencial que não o objeto representado em si. Como uma catalogação metódica de objetos que, se não pudessem perdurar no tempo, teriam em sua imagem um atestado de existência. Embora percebamos que o processo químico e a composição são responsáveis pela materialidade das imagens, elas mantêm-se em *potência* pelo fato de que a presença do *referente* transborda de forma acentuada na imagem.

Em *Tectônicas*, série de 1999 (imagens na página 88) também trabalhada com o processo *Vandyke Brown*, Ota realiza as impressões em tecido. Cada obra possui duas delas, uma sobre a outra. As imagens de fundo são manchas com texturas nas quais não podemos identificar qualquer *referente* que faça sentido, o observador tenta em vão ordenar as manchas na busca de uma coerência formal, procurando nelas a textura de algum material que seja conhecido. Essa procura ocorre devido à impressão que vê-se em primeiro plano: imagens espantosamente nítidas de rochas e outros materiais sólidos, que contrastam com a leveza de seu suporte. As imagens são voláteis, deslizam entre a iconicidade e a indicialidade (estudo de Schaeffer, do primeiro capítulo, item 1.2): embora se possa distinguir as formações rochosas, o observador aceita a proposta do artista e aprecia as “formações abstratas” às quais as imagens, inevitavelmente, nos remetem. O *poder* dessas imagens fotográficas são os jogos com o olhar do observador e o paradoxo entre suporte e imagem, leveza e solidez. A *potência* é a mesma encontrada nas obras estudadas acima; o transbordar e a materialização do *referente* que aqui compõem as formas e texturas abstratas.

O trabalho de Kenji Ota na pesquisa de processos históricos de revelação e de suportes de impressão nos oferece uma representação diferente das imagens com que nos deparamos normalmente. A presença do *referente* em suas obras é marcante. A materialização - como diz o artista - desse *referente* gera imagens objeto que, pela impossibilidade de controle na produção da obra, não podem ser reproduzidas através do mesmo processo. Ou seja, as obras de Kenji Ota são imagens únicas e autênticas – segundo a definição de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1985: 165-196). Essa busca da materialização da imagem fotográfica faz com que as obras se destinem ao real assim como ao imaginário, pois é este último que possibilita essa sensação de presença do *referente*, na verdade ilusória.

Kenji Ota



Série "Orelha de elefante"



Série "Folha"



Série "Casa de marimondo"



Série "Tecnônicas"



Série "Tecnônicas"

3.4. A verdade interna da fotografia nas obras de Juliana Stein

Juliana Stein freqüentou durante cerca de um ano asilos da cidade de Curitiba para realizar sua série *Éden*, de 1998-1999 (imagens nas páginas 92 e 93), nos quais fotografou não apenas seus internos, mas também o ambiente em que vivem, de corredores a ralos, colecionando imagens que pudessem expressar sua relação e impressões do lugar. Para evitar a linguagem documental que geralmente é utilizada na criação de trabalhos com este tema, ela agrupou estas imagens de duas em duas ou de três em três, criando uma única imagem horizontal na qual as pessoas, seus fragmentos e reflexos estão sempre à esquerda, e os objetos com os quais a fotógrafa as relaciona à direita – formação predominante. Ao olhar as imagens o observador identifica essa organização e percebe que existem cores e formas semelhantes entre as fotografias associadas. Essa associação de imagens faz com que o observador busque entre elas uma ligação não só dessas cores e formas, mas também de significado, investigando a maneira como a artista percebe seus *referentes*: investiga-se uma lógica na associação. A imaginação, definida anteriormente como a capacidade de codificar e decodificar imagens, aqui é utilizada para ligar as imagens e criar uma imagem mental resultante de sua fusão. É nesse entrelaçamento de significados que faz-se e que encontra-se a visão da artista. O *poder* ou *studium* das obras de Juliana está na associação de suas fotografias e no campo de significados que se cria.

Éden carrega consigo as idéias da autora sobre o real na imagem fotográfica, que, para ela, é um certificado de presença, mas que, apesar de nascer no real, este não delimita seu campo de significações, mas é apenas o material e o ponto de partida da representação fotográfica. Segundo Juliana, a fotografia “é fruto de uma linguagem codificada culturalmente, e uma fotografia só vai se tornar verdadeira quando alcança alguma verdade interna. Ela [a fotografia] apoia a construção do real enquanto se constrói a si mesma. (...) Fundamentalmente a fotografia representa o movimento que vai do lá fotografado até o aqui espectador. Passagem, deslocamento, idas e vindas que constituem o jogo do olhar. A fotografia é o instrumento através do qual se pode revelar o que não se pode tocar”¹⁰. O que faz-se claro no depoimento da fotógrafa é que, então, o papel do observador é essencial

¹⁰ Em depoimento à pesquisadora, 2002.

para que a verdade interna de suas obras sejam encontrada, pois é na fruição, ou no que ela chama de “jogos do olhar”, que a significação da obra se constrói. É através da fruição que o observador encontra aquilo que a imagem aponta mas não diz – a função dêitica da fotografia da qual Barthes fala (item 1.2), que está na imagem e ao mesmo tempo fora dela. Pode-se dizer que aquilo que não se pode tocar mas que é revelado pela fotografia da qual a artista fala é justamente a *potência* da imagem fotográfica.

Através da associação que se faz as imagens adquirem sentidos diferentes dos que possuem separadamente, cria-se uma outra imagem - uma fusão - na mente do observador: “Quando justapostas ao lado de outras, as imagens têm seu sentido alterado. Cria-se, então, um novo campo de significados, diferente daquele da imagem isolada”¹¹ - assim como acontece com as fotomontagens. Para Juliana, esta imagem mental que se forma pela associação acontece no inconsciente do observador, por esse motivo imagem surreal, que faz-se pela interpretação subjetiva das imagens e forma-se de maneira fugidia, e imprecisa. Assim a realidade interna captada em cada imagem se altera através da construção/associação das obras. Depois de tomar o caminho indicado pela artista, o observador tem sua percepção das imagens dos internos permanentemente alterado e impregnado das significações construídas. A imagem mental latente persiste e constitui a *potência* das obras.

Nesse processo o *referente* também se modifica: “O contexto no qual o *referente* estava incluído, se relativiza. Quando isso acontece, desaparece imediatamente a referência do observador. O diálogo passa a se estabelecer, então, entre as imagens justapostas. O *referente* deixa de ser um índice de algo para se transformar no ícone de uma nova relação, recarregada com novas voltagens de significação”¹², diz a fotógrafa. No entanto, mesmo que as associações indiquem uma linha interpretativa, não pode-se excluir do processo de fruição a subjetividade do espectador. O que ocorre é que a interpretação na recepção é balizada pela justaposição.

Como já observamos, Juliana Stein sempre une imagens de um interno com as de um objeto. Nessa relação as pessoas se fundem com os objetos, e adquirem suas características, assim com os objetos adquirem significações e têm sua funcionalidade amplificada. Cada imagem guia a interpretação da outra. Algumas interpretações possíveis (e então o *poder*

¹¹ Em depoimento à pesquisadora, 2002.

das imagens e os possíveis *puncta* da pesquisadora misturam-se) : O braço associado com a braço da poltrona imobiliza-se. O rosto da senhora associada à imagem de um ralo torna seus os olhos mais fundos e impenetráveis. A mulher de vestido e meias de frio associada ao corrimão antigo e malconservado faz com que a enxerguemos como uma pessoa abandonada, esquecida a sorte e ao tempo. Os pés associados à estátua religiosa nos faz ver a vida no asilo com uma vida de busca desesperada por algo além do que se enxerga, ou perceber a imobilidade imposta ao interno. As imagens dos três corredores, cada um com uma cor predominante, nos dá a idéia de confinamento, labirinto e até alucinação. As imagens mentais que se constróem formam e induzem uma linha de interpretação, de modo que, ao mesmo tempo, nos mostram a perspectiva da fotógrafa com relação à vida no asilo, ou seja, mostram o *poder* ou *studium* das obras: “Éden foi fruto da relação que estabeleci com estas pessoas e com o próprio ambiente das instituições e ao mesmo tempo da relação que estabelecia comigo mesma naquele espaço físico e pessoal. (...) O que eu posso te dizer é que eu me envolvi muito com as pessoas, comigo mesma e com a fotografia. Disto resultou o trabalho. Na época da realização do trabalho eu tracei um caminho que eu pretendia seguir, e o melhor deste caminho foi ter conseguido me perder dele. Isto porque a realidade (que é inapreensível) é sempre muito mais rica do que o nosso projeto sobre ela”¹³.

¹² Em depoimento à pesquisadora, 2002.

¹³ Em depoimento à pesquisadora, 2002.



Juliana Stein: Série "Éden"



3.5. O imaginário nas obras de Avani Stein

Avani Stein iniciou o presente trabalho estudado em 1995, após décadas trabalhando como repórter fotográfica. Talvez por este motivo a maior parte das fotografias que faz para pintar e intervir sejam de certa maneira simples, sobre seu cotidiano em casa e em outros lugares onde morou, longe dos grandes acontecimentos e da correria da imprensa diária. Dentre seus personagens principais estão retratos de personalidades que aprecia - muitas vezes registrados pela própria tela da teve, formigas, flores, baratas, seu cachorro, sua cidade, a praia em que morou e baleias que via lá com certa frequência. Tudo fotografado sem grandes preocupações estéticas, apenas com seu olhar – exercitado, é verdade - porque para ela, hoje, raramente a fotografia revelada está pronta. Uma grande exceção em seu trabalho até esse momento foi um ensaio sobre o World Trade Center de Nova York - do dia 11 de setembro de 2001 (imagem na página 97), que fotografou pela teve e depois interveio (talvez a veia jornalística tenha despertado pelo acontecimento cujas consequências são ainda incertas)¹⁴. No momento em que percebeu o domínio das imagens digitais, Avani iniciou seu trabalho artesanal com as imagens fotográficas, e perdeu o medo que tinha de tocar e mexer nas fotografias. Seus instrumentos de trabalho são variados: a tinta, o bordado, a cola, a impressão em tecido, e certa técnica pessoal (a mais marcante de seu trabalho) que a artista criou e mantém segredo sobre, a qual ocasionalmente chamaremos aqui de “luz”, por ser este o seu efeito e por ser em tons de cores quentes (vermelho, laranja e amarelo). A utilização dessa técnica pessoal é a que mais perdura e é através dela que pode-se investigar o desenvolvimento desse trabalho autoral. Em suas primeiras obras - como *Banhista* (imagem na página 97) - as fotografias eram quase completamente encobertas, enquanto que nas mais recentes a intervenção é mais moderada e precisa. Um exemplo de seu trabalho inicial é sua obra *Anônimos* (imagem na página 97), imagem de um centro urbano representado por uma multidão circundada de edifícios. Todos os rostos estão pintados, o que mantém o anonimato das pessoas. A intervenção que impede a identificação, transforma a multidão e a cidade em representações icônicas da

¹⁴ Imagens disponíveis no site <http://www.photoshowcase.com.br>

sociedade contemporânea. Já as cores escolhidas para cobrir o céu tornam o ar irrespirável. Entretanto, através de sua técnica pessoal - ou de sua “luz” -, Avani confere a imagem a luminosidade que a equilibra, oferecendo fôlego ao espectador. Com relação a esse trabalho e a outros da mesma fase, Simonetta Persichetti¹⁵ observa que suas “pinceladas” remetem aos pintores impressionistas. Assim como os pintores, Avani, transforma suas fotografias - que tem a carga da presença do real – em imagens que aproximam o espectador de sua percepção das coisas e de seu olhar. Ao fazer isso, transforma a própria maneira com o real apresentado é percebido. A *potência* das obras da fotógrafa, então, está em sua “luz” (sua técnica pessoal que confere identidade ao seu trabalho) que faz com que elas renovem a forma como o espectador percebe a imagem fotográfica na qual a artista interveio. O mais marcante (e que determinou a definição dessa técnica pela pesquisadora), é que tem-se a impressão de que a intervenção é da mesma natureza da luz que criou a fotografia, e que, dessa forma, a suplementa naturalmente. Um exemplo dessa impressão explorado por Avani está nas intervenções que ela realizou em fotografias da atriz Fernanda Montenegro e do religioso budista Dalai Lama (imagens na página 97), nas quais a associação da técnica com a luz podemos considerar inevitável. Na primeira, a “luz” parece ofuscar e na segunda, ela é emanada pelo personagem. Da mesma forma que a *potência*, o *poder*, apesar de variar muito de obra para obra, encontra-se na sua técnica pessoal, pois é ela que acentua na imagem o olhar do criador, do enunciador. De qualquer forma, genericamente as obras da artista atentam para tudo que lhe tem importância ou simplicidade. Sua técnica, ainda sendo estudada e aperfeiçoada, aponta para inúmeros caminhos de significação e representação.

Cálice Violeta (imagem na página 97), obra mais recente, evidencia como a intervenção da artista transformou-se com o tempo de trabalho. As intervenções tornaram-se mais brandas e suaves, ao mesmo tempo em que mais direcionadas. Com essa mudança, o olhar de Avani é pontuado ainda mais em suas obras, fazendo-as, assim, mais eloquentes. Para a artista, sua arte se faz no olhar, no deter-se, na busca de algo que as pessoas vêem e não enxergam. Sua fotografia se faz através do seu olhar: “Estou sempre procurando realidades diferentes para fotografar e instrumentos novos para mexer, acrescentando coisas”¹⁶. Seu meio de expressão, apesar das tantas intervenções, é definitivamente a

¹⁵ Simonetta Percichetti, disponível em <http://www.fotosite.com.br/revista/portfolios/portfolios1.asp?cod=9>, Acessado em setembro de 2001.

¹⁶ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

fotografia porque esta é, para ela, mágica: “A fotografia me estimula, eu me emociono muito quando fotografo.(...) É uma descoberta”¹⁷. Com sua intervenção a artista direciona o olhar do espectador para que esse se encontre com o seu. Ao fazer isso, a fotógrafa leva esse receptor de suas obras ao seu imaginário, que é para o qual as imagens se destinam.

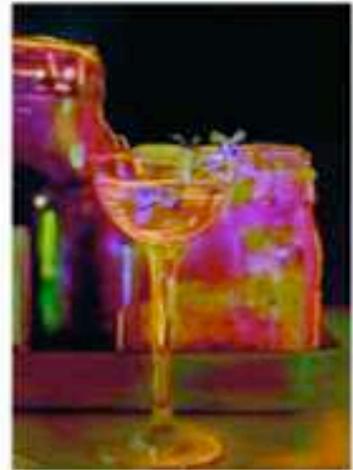
No início de sua produção artística, Avani encobre o *referente* na procura de uma identidade estética, experimentando as possibilidades de intervenção plástica nas fotografias e fazendo das linhas da imagem que delineiam a representação bordas para a intervenção, como um desenho pronto no qual o preenchimento é feito pelo interventor. Nessa fase, a fotografia transformava-se praticamente em uma pintura. Embora, como ela mesma coloca, continue pesquisando, a artista parece ter encontrado seu estilo e sua linguagem. As intervenções através de sua técnica pessoal nas obras mais recentes são mais sutis, ainda que a fotografia continue sendo encoberta, agora principalmente pela pintura. Avani faz com que o observador atente para certos detalhes na imagem - possivelmente os *puncta* do olhar através do qual a artista vê o mundo e que a impulsiona a fotografar - com cores e sua técnica pessoal. Sua linguagem, suas técnicas e o *referente* complementam-se e equilibram-se ao mesmo tempo em que o imaginário da artista é exposto ao espectador.

¹⁷ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

Avani Stein



"Anônimos"



"Cálice violeta"



"Banhista"



"Fernanda Montenegro"



"Skyline"



"Dalai Lama"

3.6. A fotografia como instrumento nas obras de Evelyn Ruman

Para Evelyn Ruman, o fato da imagem fotográfica ser tão presente na vida do homem contemporâneo e utilizada para vários fins comunicacionais, faz com que ela seja recebida por seu espectador de maneira mais espontânea, e faz também com que ele se aproxime dela com menos receios e medos, justamente por estar melhor familiarizado com o meio. Dessa forma, a imagem fotográfica é próxima de qualquer pessoa, independente de sua situação sociocultural, visto que todos têm acesso a ela e que já tenham utilizado-a algumas vezes. Isso faz com que, para a fotógrafa, ela possa, e seja, um instrumento através do qual “a arte pode ter relevância”¹⁸. Isso porque a intervenção e interação com a imagem fotográfica faz parte do cotidiano do homem contemporâneo; ela é recortada, rasgada, guardada, tocada e criticada – inclusive esteticamente - sem receios.

Desde 1993, Ruman vem trabalhando principalmente com mulheres e meninas internas de centros psiquiátricos e de reabilitação com o objetivo de fazê-las perceberem-se enquanto indivíduos. É através da imagem fotográfica que estas mulheres e meninas vêem-se, percebem e trabalham sua individualidade e sua auto-estima. Os grupos com que trabalharemos nessa pesquisa serão as internas do *Instituto Psiquiátrico Dr. José Barack Howitz* (entre 1993 e 1995), e as meninas do *Centro de Diagnósticos para Meninas em Risco Social* (em 1997). Ambos os estudos foram realizados no Chile e fazem parte do livro fotográfico “Autoimagem Marginal: fotografias de Evelyn Ruman, 1993-1997”, publicado pela fotógrafa no país em que fotografou (imagens na página 101).

O trabalho de Ruman com cada grupo de mulheres durou, no mínimo, 3 meses. Após ampliar as imagens que fez de cada uma dessas pessoas, a fotógrafa entregou a elas suas próprias imagens juntamente com canetas, tintas e pincéis, e pediu para que elas interviessem nas fotografias da forma que quisessem. Embora algumas dissessem que não queriam estragar as fotografias, muitas pintaram os retratos. A fotógrafa percebeu que entre as meninas a maior preocupação na intervenção foi estética: pintar os cabelos, os lábios e a roupa. Com o tempo de trabalho ela percebeu que cerca de 80% das mulheres com quem trabalhou apresentou mudança real de atitude com relação a aparência e higiene.

¹⁸ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

A tese de Ruman, após estes anos de trabalho, é que a fotografia pode ser usada como *instrumento de intervenção psicossocial* (termo e tese criados pela fotógrafa), ao trabalhar a individualidade e a percepção do eu: “Entregar sua foto para a pessoa fotografada é permitir que ela intervenha, é dar a ela o poder sobre sua auto-imagem”¹⁹, diz a fotógrafa. O padrão e as regras que regem as instituições para pessoas com “distúrbios sociais” dificultam a expressão individual e afetam a auto-estima e a auto-percepção. Segundo a fotógrafa, seu processo de trabalho com a fotografia impulsiona o redescobrimto da individualidade que é reprimida pela maioria das instituições que abrigam essas mulheres.

Através de seu trabalho, Ruman vivencia de forma específica as possibilidades da fotografia. A mudança concreta que o meio acarreta faz com que a fotógrafa perceba o meio como transformador, que registra uma instância do real que não necessariamente perdure e que poderá ser a memória de um momento específico no tempo, não só pelo congelamento do instante como também pelo simples fato de que é o registro de algo que se modificará pelo próprio ato fotográfico. Quando ela afirma que a fotografia traz o real daquele momento registrado, Ruman reafirma a idéia de que a realidade não é única nem estável. Ao alterar a realidade da imagem fotográfica, as internas tornaram possível a alteração da suas próprias realidades através da percepção de si mesmas. A fotografia em sua pesquisa é agente transformador.

Ao permitir a intervenção, a fotógrafa faz do *referente* um agente ativo na construção da imagem, perdendo, assim, parte de seu controle sobre a representação. Nesse processo não é apenas a imagem do fotografado que está presente, também estão rastros de sua personalidade, seus anseios e entendimento de sua condição através das cores que usa e da forma como as usa; o que Ruman definiu como auto-imagem. As fotografias permitem ao espectador a aproximação com o *referente*, nos instantes em que o primeiro tenta compreender a intervenção, mesmo que o retratado seja anônimo para ele. A *potência* da imagem, nesse caso, se encontra nessa relação do *referente* com sua imagem, na sua impregnação e na determinação ativa de sua própria imagem que alcança o observador. Ao mesmo tempo, para o êxito e entendimento do trabalho desenvolvido por Ruman, é essencial que esse espectador conheça o processo de produção. O *poder* dessas imagens, ou seja, as intenções da fotógrafa está justamente em sua tentativa de neutralizar sua presença:

¹⁹ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

as internas são retratadas espontaneamente, fotografadas em close, com plano de fundo praticamente imperceptível, como um retrato 3x4. Ao fazer isso possibilitou que a presença do fotografado se tornasse predominante e que este fosse ponto principal de intervenção: um centramento inevitável na própria imagem. O que vemos então, é um *referente* ainda mais presente, que não apenas adere à imagem, como igualmente se fez aderir através dessa intervenção. Essas imagens se destinam ao real tanto como uma forma de possibilitar a auto-percepção quanto como forma de possibilitar a percepção mais profunda do outro pelo observador.

Evelyn Ruman: "Auto-imagem marginal"



4. Considerações finais

A investigação apresentada nessa dissertação ofereceu a pesquisadora uma visão abrangente da situação da fotografia enquanto forma de expressão artística, assim como sua condição de objeto de estudo. Em virtude das diferenças da fotografia com relação às demais formas artísticas, principalmente a pintura, e a sua natureza peculiar - a presença do *referente* necessariamente real - percebeu-se a necessidade de uma investigação da estética fotográfica e de seu processo de legitimação como arte. Ou seja, do estudo da própria linguagem fotográfica que hoje permeia a própria História da Arte. Da mesma forma, percebeu-se a necessidade de pesquisa histórica da fotografia brasileira escondida em museus, arquivos, coleções e memórias, ação que começou a tomar corpo no fim do século XX no país. São muitas as lacunas a serem preenchidas na história da fotografia do século passado, visto que a fotografia brasileira do século XIX parece ter sido mais bem estudada, principalmente por Gilberto Ferrez, Pedro Vasquez e Boris Kossoy, Rubens Fernandes Júnior e Pedro Corrêa do Lago, entre outros. Importante contribuição acerca da fotografia no século XX que deve ser mencionada é de Helouise Costa em seu "A Fotografia Moderna no Brasil", que possivelmente incentivou pesquisas na mesma linha de trabalho.

Quanto às considerações finais resultantes do núcleo de estudo - o *referente* na fotografia brasileira em fins do século XX -, podemos dizer que são duas: a importância da recepção da imagem fotográfica e a multiplicidade de apresentações do *referente* como consequência das incontáveis maneiras pelas quais os artistas brasileiros trabalham com a fotografia. Temos como extremos as obras de Kenji Ota, nas quais o *referente* é sobreposto pela própria fotografia através de sua materialização, e de Evelyn Ruman, em cujas obras o *referente* se impõe. Para a compreensão da arte fotográfica, ou seja, da arte criada através da fotografia com todas as suas riquezas e peculiaridades, é primordial a sua identificação enquanto tal: o que Jean-Marie Schaeffer chamou de *arché*. Apesar de possuir certas características de recepção comum às outras artes, a imagem fotográfica oferece qualidades diferenciadas que influenciam em muito sua criação. Ao mesmo tempo, a pesquisa de obras e fotógrafos realizada através da visita a museus e exposições possibilitou a pesquisadora uma perspectiva da produção fotográfica nacional, que transparece a reflexão e

experimentação dos usos e possibilidades estéticas da imagem fotográfica. A representação do *referente* das imagens cujo o principal objetivo é a documentação é apenas o de partida das inúmeras formas através das quais esse *referente* pode ser apresentado.

Apesar de esta pesquisa não ter por objetivo ser conclusiva - é apenas um estudo introdutório -, esperamos, finalmente, que ela contribua de alguma forma para o estudo da estética da imagem fotográfica e da fotografia brasileira.

5. Referências bibliográficas

20th Century Photography: Museum Ludwig Cologne, Köln: Taschen, 1996.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, São Paulo: Mestre Jou, 1962.

ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1986.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.a.

_____. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Ed 70, 1984.b.

BAUDELAIRE, Charles. The Modern Public and Photography. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic essays on Photography*, Stony Creek: Leete's Island Books, 1980. 3^o capítulo, p.83.

Tradução de Marina Appenzeller

BAZIN, Andre. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: *Obras escolhidas*, v. I., São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A obras de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*, v. I., São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *Photography: A Middle-Brow Art*, Stanford University Press, 1996.

BRAUNE, Fernando. *O Surrealismo e a Estética Fotográfica*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

CHAMBOREDON, Jean-Claude. Mechanical Art, Natural Art: Photographic Artists, in BOURDIEU, Pierre. *A Middle-brow Art*, Stanford University Press, 1996.

CHIARELLI, Tadeu. A Fotografia Brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: *Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: MAM, 2002, p. 8-17.

COCCHIARALE, Fernando. *Fotomontagens*, in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 27: Fotografia, IPHAN, 1998.

COLUCCI, Maria Beatriz. *Impressões Fotogramáticas: A Experiência dos Fotogramas nas Vanguardas Artísticas*, Dissertação de Mestrado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, 1999.

COSTA, Helouise. *A Fotografia Moderna no Brasil*, São Paulo: Funarte, 1995.

_____. Palco de uma História desejada: O Retrato do Brasil por Jean Manzon. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no. 27*. 1998.

DICTIONNAIRE MONDIAL DE LA PHOTOGRAPHIE, Montréal: Larousse/VUEF, 2201.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*, Campinas – SP: Papyrus, 1994. (Coleção ofício de arte e forma).

_____. Diante da imagem. Palestra proferida no auditório da Biblioteca do Instituto de Artes – Unicamp, nos dias 06-08 de novembro de 2000.

FERNANDES Junior, Rubens. O Século XIX na Fotografia Brasileira. In: FERNANDES Junior, Rubens e LAGO, Pedro Corrêa do. *O Século XIX na Fotografia Brasileira: Coleção Pedro Corrêa do Lago*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000, p. 17-29.

FERREIRA, José Guilherme R.. Entrevista: Rosângela Rennó. *Cult*, São Paulo, número 6, páginas 4-11, janeiro, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*, São Paulo: Hucitec, 1985.

Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo: MAM, 2002.

FRANCASTEL, Pierre *Pintura e Sociedade*, São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRIZOT, Michel. *A New History of Photography*, Könemann, 1999.

GOMBRICH, E. H. . *Arte e Ilusão*, São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HAMMOND, Anne. *Naturalistic Vision and Symbolist Image*. In: *A New History of Photography*. Könemann, 1999.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente, in *Rosângela Rennó*, São Paulo: Edusp, 1998.

HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto: Redescobrimdo as técnicas perdidas dos grandes mestres*, São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. Apontamentos para uma Bibliografia. In: CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO Hildegard Rosenthal: Cenas Urbanas, 2000.

MACHADO, Arlindo. *A Fotografia como Expressão do Conceito*, <http://www.studium.iar.unicamp.br>, 2000. Acessado em abril de 2000.

_____. *A Ilusão Especular*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

MENDES, Ricardo. *A Revista S. Paulo (1936): a cidade nas bancas*, Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

- _____. Para que servem as Coleções (Fotográficas)?. In: *Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: MAM, 2002, p. 19-21.
- NAVAS, Adolfo Montejo. *Rosângela Rennó no país das imagens*, Revista NO., 10 de dezembro de 2001. Disponível em : www.no.com.br . Acessado em dezembro de 2001.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*, São Paulo: Senac/Marca D'Água, 1996.
- PEIRCE, Charles S.. *Semiótica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*, São Paulo: Edusp, 1998.
- ROBERTS, Pam. *Alfred Stieglitz, 291 Gallery and Camera Work*. In: STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work* 1997.
- ROBINSON, Henry Peach. Idealism, Realism, Expressionism. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. Stony Creek: Leete's Island Books, 1980.
- ROSENBLUM, Naomi. *A World History of Photography*, Nova York: Abbeville Press-Publishers, 1997.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária: Sobre o Dispositivo Fotográfico*, Campinas: Papyrus, 1996.
- SONTAG, Susan. *On Photography*, New York: Anchors Books, 1990.
- STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work*. Köln: Taschen, 1997.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *A Fotografia no Império*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- WESTON, Edward. Seeing Photographically. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. Stony Creek: Leete's Island Books, 1980.

6. Bibliografia

20th Century Photography: Museum Ludwig Cologne, Köln: Taschen, 1996.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, São Paulo: Mestre Jou, 1962.

ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1986.

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

BANIER, François-Marie. *Vivre*. Paris: Euvres Récents, 1999.

BARROS, Geraldo. *Fotoformas*, 1923 1998, Munich: Prestel, 1999.

_____. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. 24 de setembro, 1958.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.a.

_____. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Ed 70, 1984.

BAZIN, Andre. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: *Obras escolhidas*, v. I., São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Obras Escolhidas*, v I, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *Photography: A Middle-Brow Art*, Stanford University Press, 1996.

BRAUNE, Fernando. *O Surrealismo e a Estética Fotográfica*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

CABANNE, Pierre. *Engenheiro do Tempo: Marcel Duchamp*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO JOSÉ OITICICA FILHO: a Ruptura da Fotografia nos anos 50, Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1983.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *Lygia Clark*, Barcelona: Fundação Tapia, 1992.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. Museu de Arte de São Paulo/Coleção Pirelli, no. 9, São Paulo: 2000.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *3ª Bienal Internacional de Fotografia/Cidade de Curitiba*, Curitiba: 2000

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO Hildegard Rosenthal: Cenas Urbanas, 2000.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. Museu de Arte de São Paulo/Coleção Pirelli, no. 10, São Paulo: 2001.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COLLIER Jr., John. *Photography in Anthropology – A Report of two Experiments*, in *American Anthropologist*, 59:843-859, 1957.

COLUCCI, Maria Beatriz. *Impressões Fotogramáticas: A Experiência dos Fotogramas nas Vanguardas Artísticas*, Dissertação de Mestrado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, 1999.

COSTA, Helouise. *A Fotografia Moderna no Brasil*, São Paulo: Funarte, 1995.

_____. COSTA, Helouise. Palco de uma História desejada: O Retrato do Brasil por Jean Manzon. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* no. 27.1998.

DICTIONNAIRE MONDIAL DE LA PHOTOGRAPHIE, Montréal: Larousse/VUEF, 2201.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*, Campinas – SP: Papyrus, 1994. (Coleção ofício de arte e forma).

_____. Diante da imagem. Palestra proferida no auditório da Biblioteca do Instituto de Artes – Unicamp, nos dias 06-08 de novembro de 2000.

FERREIRA, José Guilherme R.. Entrevista: Rosângela Rennó. *Cult*, São Paulo, número 6, páginas 4-11, janeiro, 1998.

FERNANDES Junior, Rubens e LAGO, Pedro Corrêa do. *O Século XIX na Fotografia Brasileira: Coleção Pedro Corrêa do Lago*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*, São Paulo: Hucitec, 1985.

Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo: MAM, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. *Arte e Técnica: no Século XIX e XX*, Lisboa: Livros do Brasil, 1963.

_____. *Pintura e Sociedade*, São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREUND, Giselle. *La Fotografia como Documento Social*, Barcelona: G. Gilli, 1976.

FRIZOT, Michel. *A New History of Photography*, Könemann, 1999.

GOMBRICH, E. H. . *Arte e Ilusão*, São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HERKENHOFF, Paulo. *A Trajetória da Fotografia Acadêmica ao Projeto Construtivo*, in Catálogo da Exposição José Oiticica Filho; *A Ruptura da Fotografia nos Anos 50*, Rio de Janeiro; Edição Funarte, 1983.

HILL, Paul, COOPER, Thomas. *Diálogo com la Fotografia*, Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2001.

HOCKNEY, David. *O Conhecimento Secreto: Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*, São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.

JASON, H. W. *História da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, Cotia-SP, Ateliê Editorial, 1999.

_____. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil*, Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *Hercules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

KRAUSS, Rosalind E.. *The Originality of the Avant-Guarde and Other Modernist Myths*, Cambriedge: The MIT Press, 1999.

LICHENTEIN, Therese. *Master of Light: Ansel Adams and His Influences*, New York: Todtri, 1997.

MACHADO, Arlindo. *A Fotografia como Expressão do Conceito*, In: <http://www.studium.iar.unicamp.br>, 2000. Acessado em abril de 2000.

_____. *A Ilusão Especular*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

MAUAD, Ana Maria. A Fotografia no Século XIX, palestra conferida no dia 13 de novembro de 2001 no Itaú Cultural de Campinas

MENDES, Ricardo. *A Revista S. Paulo (1936): a cidade nas bancas*, Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Rosângela Rennó no país das imagens*, Revista NO., 10 de dezembro de 2001. Disponível em : www.no.com.br . Acessado em dezembro de 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PHILLIPS, Christopher. *Photography in the Modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: MMA/ Aperture, 1989.

PEIRCE, Charles S.. *Semiótica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*, São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da Fotografia Brasileira*, São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*, São Paulo: Edusp, 1998.

ROSENBLUM, Naomi. *A World History of Photography*, Nova York: Abbeville Press-Publishers, 1997.

RUMAN, Evelyn. *Autoimagem Marginal: Fotografias de Evelyn Ruman, 1993-1997*, Santiago do Chile: LOM Ediciones, 1998.

SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*, São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTAELLA, Lucia e Winfried Nörth. *Imagem*, São Paulo, Iluminuras, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária: Sobre o Dispositivo Fotográfico*, Campinas: Papirus, 1996.

SIMSON, Olga R. de Moraes von; & Leite, Mirian L. Moreira, *Imagem e Linguagem: reflexões de pesquisa*, in Centro de Estudos Rurais e Urbanos, série 2, nº 3, 1992.

SONTAG, Susan. *On Photography*, New York: Anchors Books, 1990.

STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work*. Köln: Taschen, 1997.

SÜSSEKIND, Flora. *Sobras*. *Jornal do Brasil*, 22/01/2000.

TACCA, Fernando. *Narrativa fotográfica: o Prazer da Cumplicidade Voyeur e o Olhar Totalitário*, Bulletin of the Language Laboratory n 20, Osaka, University of Foreign Studies, Japão, 1997.

TRACHTENBERG, Alan (ed.). *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leette's Island Books, 1980.

TURAZZI, Maria Inês (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 27: Fotografia*, IPHAN, 1998.

_____. *Marc Ferrez*, São Paulo: Cosac & Naify edições, 2000.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A Fotografia no Império*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VALENTE, Carlos Eduardo da Silva. *O Concretista Geraldo de Barros e o Surgimento do Design Nacional*. http://www.cfch.ufrj.br/jor_pesq/Arte2, 15/12/1998. Acessado em abril de 2000.

WARNOCK, Mary. *La Imaginacion*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Sites Internet pesquisados:

Projeto Difusão – ANIMAE, <http://www.uol2.com.br/animae/fotogrfs.htm> . Acessado em março de 2000.

Revista Studium, <http://www.studium.iar.unicamp.br> . Acessado em março de 2000.

Enciclopédia Virtual - Itaú Cultural, <http://www.itaucultural.org.br> . Acessado em abril de 2000.

Cássio Vasconcellos, <http://www.cassiovasconcellos.com> . Acessado em outubro de 2001.

Fotosite, <http://www.fotosite.com.br> . Acessado em outubro de 2001.