

MARIA AUGUSTA BARBOSA GENTILINI

**FOTOGRAFIA COMO ARTE: ESPAÇO CEDIDO OU
CONQUISTADO?**

MONOGRAFIA DE BACHARELADO

**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**

**Mariana
2003**

MARIA AUGUSTA BARBOSAGENTILINI

**FOTOGRAFIA COMO ARTE: ESPAÇO CEDIDO OU
CONQUISTADO?**

Monografia apresentada ao Curso de História da
Universidade Federal de Ouro Preto, como
requisito para o bacharelado em história, sob a
orientação do Prof. Dr. Ângelo Alves Carrara.

**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**

**Mariana
2003**

Dedicatória

A meus pais, por terem me dado os primeiros sinais de que todos somos
sujeitos ativos da História.

RESUMO

Monografia de bacharelado em História Social Urbana do Brasil que analisa a importância da fotografia como elemento formador de conceitos informação e conhecimento, bem como, importante ferramenta na retratação da realidade e interpretação dos acontecimentos.

ABSTRACT

Bachelor's monograph in Urban Social History of Brazil that analyses the importance of photography as an element of the information and knowledge development, as well as an important tool in portraying the reality and interpreting the facts.

SUMÁRIO

I - INTRODUÇÃO	7
<u>CAPÍTULO 1 - FOTOGRAFIA: OLHOS DA ALMA.....</u>	10
1.1. Surgimento da Fotografia.....	10
1.2. A Fotografia como Expressão do Conceito.....	16
1.3. Índice ou Símbolo?	19
1.4. Fotografia: Conceito em Expansão.....	28
1.5. Fotografia no mundo.....	33
1.5.1. Considerações.....	33
<u>CAPÍTULO 2 - FOTOGRAFIA É ARTE?.....</u>	37
2.1. Fotografia: onde fica a arte.....	37
2.2. O observador selvagem.....	40
2.3. Fotografia: a história rebelde da arte.....	46
2.4 - A magia da imagem.....	53
<u>II - CONCLUSÃO.....</u>	59
<u>III - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</u>	62
<u>ANEXO I</u>	65
<u>FOTOGRAFIAS SELECIONADAS.....</u>	65

I -INTRODUÇÃO

De todas as manifestações artísticas, a fotografia foi a primeira a surgir dentro do sistema industrial. Seu nascimento só imaginável frente à possibilidade da reprodução. Pode-se afirmar que a fotografia não poderia existir como a conhecemos, sem o advento da indústria. Buscando atingir a todos por meio de novos produtos culturais, ela possibilitou a maior democratização do saber.

A nova invenção chegava para ficar. A Europa se viu aos poucos, substituída por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim portátil e ilustrado. O homem moderno diante desse novo cenário, não tinha mais tempo para ler. Tinha que ver para crer! Não podia mais contar com a lentidão e imperfeição das imagens produzidas artesanalmente por desenhistas e pintores de sua época.

A sociedade europeia levou muito tempo para compreender o real valor da produção fotográfica. Em 19 de agosto de 1839, a Academia Francesa mal anunciava publicamente a invenção do Daguerreótipo e o pintor Paul Delaroche já declarava enfaticamente: "De hoje em diante, a pintura está morta". Toda essa necessidade de sobrevivência é inerente à espécie humana, e assim como o se firmar perante qualquer coisa, ou seja, deixar explícita a sua presença, marcar sua passagem em um segundo precioso de tempo que se captura e immortaliza.

A Fotografia desempenha na atualidade um importante papel na comunicação, sendo ela responsável por mostrar ao mundo imagens reais, verdadeiras, comunicando a verdade através da lente de câmeras fotográficas, registrando e perpetuando momentos e situações, como mágica.

A fotografia é hoje muito mais que um instrumento da história, tornou-se ao longo dos anos um tipo de olhar paralelo capaz de construí-la e reconstruí-la. Através das suas lentes é possível se perceber a verdade ou o olhar do profissional que nos direciona a esta

"verdade". A fotografia é fruto da síntese de várias observações e inventos em momentos distintos.

Esta pesquisa teve como objetivo investigar e resgatar elementos da história e surgimento da fotografia no Brasil, e ainda analisar a sua contribuição para a comunicação e informação, dentro de uma abordagem de pesquisa descritiva com conceituação dos principais autores do tema. (NEIVA, 1986).

Ainda no que se refere ao objetivo é importante ressaltar que esta pesquisa nos direcionou ao estudo das imagens perpetuadas pela fotografia e seus protagonistas, todavia não nos aprofundaremos em seu estudo por acreditarmos que o assunto é merecedor de um estudo mais profundo através de uma compilação de imagens, fatos, histórias, e por não sermos detentores neste momento desta condição faremos apenas o papel de observadores, apresentando algumas fotografias (Anexo I) apresentadas na Edição Especial da Editora Abril National Geographic - 100 melhores fotos.

Na atualidade, a fotografia é um importante instrumento da comunicação. Mesmo tendo sua importância, o assunto pouco tem sido discutido e contemplado por publicações acadêmicas, é nesse sentido que acreditamos estar colaborando de maneira positiva, e evidentemente abrindo espaço para muitos outros estudos que se sucederão.

A metodologia adotada para este trabalho consistiu em reunir, analisar e discutir as informações publicadas sobre o tema até o momento para serem juntadas em função da elaboração, a fim de fundamentar teoricamente o objeto de investigação com bases sólidas. Compreende uma minuciosa busca na literatura, selecionando-se e sintetizando-se idéias, estudos e pesquisas que se relacionem com o tema investigado, objetivando melhor compreensão das inúmeras facetas deste, destacando-se as citações literais de trabalhos científicos.

A organização do trabalho foi feita de forma lógica em função das variáveis ou dois pontos mais relevantes, sem se procurar forçar uma organização cronológica.

CAPÍTULO 1 - FOTOGRAFIA: OLHOS DA ALMA

" a nova invenção veio para ficar. Seu consumo crescente e ininterrupto ensejou o gradativo aperfeiçoamento da técnica fotográfica (...)"
(Kossoy, 2002:25)

1.1. Surgimento da Fotografia

O surgimento da fotografia se deu em Chalon-sur-Saône, na França, em 1826, onde Joseph Niépce Nicephore conseguiu pela primeira vez fixar a imagem, ou melhor, a sua parte química propriamente dita, pois a parte física (ótica), já era conhecida através do aparelho chamado de câmera escura desde a Antiguidade e mais tarde teorizada por Leonardo da Vinci na Renascença. (Kossoy, 2002).

Na renascença surge a primeira relação entre pintura, fotografia e cinema, pois, a imagem fotográfica na verdade resultou do desenvolvimento do desenho e principalmente da pintura renascentista. Leonardo da Vinci relatou que a luz ao penetrar através de um furo num quarto totalmente escuro formaria uma imagem invertida na parede em frente a este orifício. Trata-se na verdade da transposição de um mundo tridimensional para um bidimensional. (Kossoy; 2002).

A daguerreotipia, invenção do artista francês Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851) foi o assunto da conversação dos parisienses de 150 anos atrás. Para entender melhor tal invenção comecemos por definir o daguerreótipo, como uma chapa metálica prateada, semelhante a um espelho e que tinha a excepcional propriedade de conservar em sua superfície, após determinadas operações físico-químicas, a imagem matematicamente exata de um

objeto ou de uma paisagem que se almejava preservar. (Kossoy; 2002).

As propriedades físico-químicas de tal material não foram apenas descobertas por Daguerre, vários outros pioneiros nesse campo, anteriores e contemporâneos dele, desenvolveram diferentes processos fotográficos, com o objetivo de capturar a imagem dos objetos e da natureza, como por exemplo, o inglês Thomas Wedgwood (1771-1805), que, por volta de 1800, realizava experiências buscando reter os contornos de folhas, asas de insetos, desenhos, etc, sobre superfícies sensíveis à luz; o francês Joseph Nicephore Niépce (1765-1833), autor em 1826, daquela que é considerada a primeira fotografia do mundo, realizada por um processo fotográfico que ele denominou de heliografia; outro francês Hippolyte Bayard (1801-1887), autor de experiências com a fotografia em 1839, porém ele se encontrava fora do circuito de acertos que vinham sendo mantidos por Daguerre e a Academia de Ciências. (Kossoy; 2002).

Na realidade, tanto Niépce, o grande iniciador de experiências na França, quanto Bayard, ficaram à margem da glória. Na França, o sucesso estava destinado a Daguerre. Entre os precursores da Inglaterra, na década de 1830, destacam-se o arqueólogo, químico, linguista e matemático William Henry Fox Talbot (1800-1877), cuja descoberta de um sistema positivo-negativo seria fundamental na história da técnica fotográfica; o reverendo Joseph B. Reade (1801-1870), o astrônomo e químico Sir John Herschel (1792- 1871) que notabilizou-se pela descoberta, em 1819 do hipossulfito de sódio, tradicional composição química que seria mais tarde utilizada como fixador para fotografias. A ele se deve também o emprego do termo "photography" em 1839. Neste mesmo ano, na Alemanha, Franz Von Kobell (1803-1875) e Karl Steinheil (1801-1870) realizavam experiências pioneiras naquele país. (Benjamin; 1987).

Com o surgimento das primeiras imagens fotográficas acreditava-se na pretensa naturalidade visual em que estas imagens ofereciam,

tanto que um dos primeiros discursos sobre a imagem fotográfica foi sobre a questão do realismo que estas representavam, a fotografia como espelho de real (o discurso da mimese), onde a imagem fotográfica era tão somente uma analogia, uma imitação perfeita da realidade. (Benjamin; 1987).

Por este mesmo motivo a fotografia foi negada como obra de arte durante muito tempo, pois tratava-se de um invento mecânico onde reproduzia tudo friamente, sem nenhuma intervenção artística manual e intelectual, atributo este inerente à pintura. Neste período desenrolava uma luta econômica, tendo em vista que este novo invento reproduzia bem melhor a arte do retrato/gravura em relação à pintura. Nisto muitos pintores abandonaram suas profissões, principalmente os retratistas em miniatura de pintura a óleo e passaram a se dedicar exclusivamente ao novo invento como nova profissão de fotógrafo. Muitos pensaram que o novo invento pudesse acabar com a pintura. Porém assistimos ao contrário, pois, como mesmo disse Pablo Picasso, a fotografia chegou no momento certo para liberar a pintura. (Benjamin; 1987).

Constatamos que foi preciso vários discursos e várias escolas, aproximadamente um século, para dar credibilidade à fotografia enquanto obra de arte. Um dos grandes teóricos a perceber as novas possibilidades Criativas da fotografia foi o húngaro Laszlo Moholy-Nagy, explicando que assim como Moholy-Nagy, artistas como Stieglitz souberam exigir um nível de qualidade, não somente em técnica, considerando um domínio científico de um suporte, mas de qualidade, como o resultante de todos os elementos que determinam e criam a linguagem fotográfica. (Benjamin; 1987).

Este novo suporte acrescentou mudanças consideráveis ao cinema, efeitos como feedback, fade, strobe, distorções, entre outras. Porém a visualidade contemporânea estava diante de um avanço tecnológico ainda tímido se comparado à possibilidade de criação

proporcionada pelo surgimento dos suportes digitais de produção de imagens, em especial a computação gráfica. (Junior; 1989).

Mesmo sabendo disto com certeza nos surpreendemos com a tamanha variedade de possibilidades surgidas com o advento da introdução da computação gráfica no campo das artes visuais, seja em suas pequenas especificidades ou em sua interação infinita com outros suportes. (Júunior; 1989).

Se o surgimento do vídeo possibilitou tamanha revolução da imagem, o que poderíamos dizer acerca da imagem digital, pois sua capacidade de anarmofoses, reprodução, multiplicidade é por demais superior e diferente do vídeo, além de que estamos relacionando com a objetividade matemática, visto que tudo é representado pelo sistema binário, tudo funciona como uma equação. (Ostrower, 1996).

Já as imagens eletrônicas possibilitaram o surgimento de produtos híbridos como resultado da troca de informações entre diversas linguagens. Esta nova arte, produzida tinha possibilidade de ser exibida em múltiplos lugares, permitindo também uma permuta entre obra de arte e operador de forma diferenciada em suas leituras. O artista adquiriu funções múltiplas devido interações as mais variadas (som, imagem, texto, etc), além de que, este suporte digital possibilitou que as formas tradicionais não fossem esgotadas, pois se tornou sempre possível renová-las. Outra característica importante é a de que a imagem eietrônica digital não consta de traços figurativos materiais da fotografia e do cinema, inexistem a materialidade da película fílmica da fotografia e do cinema ou da película magnética do vídeo. (Machado, 1993).

Analisando estas questões Machado (1993) ainda salienta que "a tendência atual é encarar o registro fotográfico efetuado pela câmera como mera obtenção de uma matéria-prima que deverá ser trabalhada e transformada por algoritmos de tratamento da imagem"*.

1 Arlindo Machado, op. cit. p. 14.

A pintura na renascença era fruto da projeção da imagem no interior da câmera escura, confirmando desta maneira uma perfeita ilusão do mundo que nos rodeia, ilusão esta imposta na arte imagética até nossos dias. Como afirma Eduardo Neiva *"A câmera escura reproduz as mesmas condições da perspectiva, visto que o olho humano passa a ser o vértice de um triângulo que projeta a luz e cuja base é o objeto percebido."*²

Segundo Francastef *"ainda hoje as fotografias são tiradas em função da visão artística clássica"*³, principalmente pela perspectiva, condicionando de certa forma o olhar humano a este modo particular de visão, que apesar de semelhante nunca condiz com a realidade da percepção do olho humano.

A descoberta e o desenvolvimento da fotografia na cultura moderna trouxeram uma inequívoca mudança no modo como as pessoas passaram a se retratar e preservar suas imagens em algum suporte material. Só para referimos citar um aspecto, lembremos que antes do surgimento da fotografia, imagens eram basicamente privilégio de uma elite que dispunha de recursos para pagar desenhistas e pintores. Depois, com o advento e as facilidades das câmaras fotográficas instantâneas houve, pouco a pouco, uma espécie de popularização no acesso à reprodução técnica da própria figura, "eternizando-a".

Assim como a fotografia, o cinema também possui as características da imagem fotoquímica, além de se basear no princípio de persistência da imagem na retina humana e na apresentação de imagens sucessivas para dar a sensação do movimento aparente (efeito phi), *"ou seja, uma sucessão de fotos fixas sobre um celulóide que são projetadas sobre uma grande tela a uma velocidade de vinte quatro imagens por segundo"*⁴.

²Eduardo Neiva Jr. A imagem, p.60

³Francastel in Eduardo Neiva Jr. op. cit. p. 2.

⁴Doe Comparato. Da criação ao Roteiro, p. 52

Como bem assinala Philippe Dubois, "o primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia. Esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX"⁵.

MACHADO (-1993) define que:

*"... a fotografia é filha legítima da iconografia renascentista. Não apenas porque, do ponto de vista técnico, ela se faz com os recursos tecnológicos dos séculos XV e XVI (câmara obscura) perspectiva monocular e objetivas, mas, sobretudo porque a sua principal função, a partir do século XIX, quando a sua produção comercial se generaliza, será dar continuidade ao modelo de imagem constituída no renascimento, modelo este marcado pela objetividade, pela reprodução mimética do visível e pelo conceito de espaço coerente e sistemático, espaço intelectualizado, organizado em torno de um ponto de fuga."*⁶

Para transgredir os conceitos renascentistas a fotografia levou muito tempo, assim como o cinema.

*"artistas como Fernand Leger, Mareei Duchamp, Luis Bunel, Oscar Fischinger, entre outros, esforçaram-se para desviar a história do cinema para fora da linha evolutiva baseada na naturalidade e nos efeitos ilusionistas da narrativa literária do século XIX."*⁷

Apesar da tentativa da desconstrução da narrativa por parte desses artistas tanto na fotografia como no cinema, tais exemplos, todavia, resultam sempre marginais dentro da história desses suportes.

No início dos anos sessenta surge um novo suporte imagético oriundo das novas tecnológicas, o vídeo, "que não demoraria a provocar uma ruptura sem precedentes no universo das imagens técnicas. Diferente da imagem fotográfica, a imagem eletrônica é muito mais maleável, plástica, aberta à manipulação do artista

5 Philippe Dubois. O Ato Fotográfico, p.27.

6 Arlindo Machado. Da Fotografia à Síntese Numérica, p. 11

7 Arlindo Machado, op. cit. p.13

resultando portanto mais susceptível as transformações e anamorfoses".⁸

1.2. A Fotografia como Expressão do Conceito

De tempos em tempos, a discussão sobre a natureza mais profunda da fotografia volta à tona com insistência. Nessas ocasiões, tudo o que parecia sólido se desmancha no ar. Dentro de mais algumas décadas, a fotografia irá completar dois séculos de existência e ainda estaremos tentando entendê-la. Existem boas razões para as dificuldades. A fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão, compreendê-la e defini-la é um pouco também compreender e definir as estratégias semióticas, os modelos de construção e percepção, as estruturas de sustentação de toda a produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica.

Cada vez que um meio novo é introduzido, ele sacode as crenças anteriormente estabelecidas e nos obriga a voltar às origens para rever as bases a partir das quais edificamos a sociedade das mídias. A televisão e, por extensão, a imagem e som eletrônicos já nos fizeram enfrentar essa indagação há algumas décadas. Agora, o processamento digital e a modelação direta da imagem no computador colocam novos problemas e nos fazem olhar retrospectivamente, no sentido de rever as explicações que até então sustentavam nossas práticas e teorias. Num momento como este, em que a imagem e também o som passam a ser sintetizados a partir de equações matemáticas e modelos da física, num momento em que até mesmo o registro indicial fotográfico é memorizado sob forma numérica, boa parte dos nossos paradigmas teóricos precisam ser revistos.

Falando nos termos da teoria dos signos de Charles S. Peirce, a fotografia tem sido habitualmente explicada ora com ênfase em sua

⁸ Arlindo Machado, op. cit. p.13.

iconicidade (Cohen, 1989: 458; Sonesson, 1998), ou seja, com base em sua analogia com o referente ou objeto, bem como em suas qualidades plásticas particulares; ora com ênfase em sua *indexicalidade* (Dubois, 1983: 60-107; Schaeffer, 1987: 46-104), ou seja, com base em sua conexão dinâmica com o objeto (é o referente que *causa* a fotografia); ora ainda admitindo-se as duas ênfases simultaneamente (Santaella e Noth, 1998: 107-139; Sonesson, 1993: 153-154).

No entanto, mesmo que todos admitam que muitos dos elementos codificadores da fotografia podem ser considerados arbitrários e convencionais, praticamente não existe uma reflexão sistemática sobre a fotografia como *símbolo*, no sentido peirceano do termo, ou seja, como a expressão de um conceito geral e abstrato. Embora alguns analistas já tenham alertado para a necessidade de se pensar a fotografia, sobretudo a contemporânea, "*fazendo intervir, de maneira simultânea (e não exclusiva) as três categorias peirceanas*" (Carani, 1998), a verdade é que o pensamento da fotografia como lei ou norma generalizante permanece um desafio teórico.

A única voz discordante no consenso geral parece ter sido a de Vilém Flusser, um pensador da técnica que, já em 1983, numa obra fundamental escrita sob o impacto do surgimento das imagens digitais, assegurou que a fotografia, mais que simplesmente registrar impressões do mundo físico, na verdade traduzia teorias científicas em imagens.

O pensamento de Flusser, nesse sentido, é radical e sem concessões: a fotografia pode ter muitas funções e usos em nossa sociedade, mas o fundamento de sua existência está na materialização dos conceitos da ciência ou, para usar as palavras do próprio autor, ela "*transforma conceitos em cenas*" (1985: 45). O objetivo deste artigo é, partindo da consideração inicial de Flusser e com base nos novos referenciais que nos estão sendo apontados pelas imagens digitais, discutir alguns dos argumentos e razões que

nos parecem autorizar o reposicionamento da fotografia nesse terreno que Peirce classificou como o *terceiro* de sua escala semiótica, o terreno do conceito.

1.3. Índice ou Símbolo?

"O que há por trás do olhar e da pose da personagem no retrato? O que existe nas fachadas das casas, naquela janela semicerrada, naquele grupo de pedestres reunidos, no movimento da rua que vejo nesta vista fotográfica, enfim, que escapa à minha compreensão? Seja enquanto documento para investigação histórica, objetivo de recordação ou elemento de ficção a fotografia esconde dentro de si uma trama, um mistério. E é por detrás da aparência da visibilidade registrada pela imagem fotográfica que se esconde o enigma que pretendemos decifrar" (Kossoy, 2002: 57)

A película fotográfica só pode responder à paisagem focalizada com a gama de cores que ela é capaz de produzir. A quantidade de verdes que se pode encontrar na natureza é possivelmente infinita, porque infinitos são os corpos físicos com suas diferentes propriedades reflexivas, mas um determinado padrão fotográfico - digamos um filme Kodakolor de 100 ASA, fabricado na sucursal mexicana da Kodak e revelado rigorosamente de acordo com as instruções do fabricante - produz uma gama de verdes não apenas finita, como também padronizada, regular e fixa. Todas as imagens produzidas com esse filme mostrarão sempre a mesma gama de verdes, independentemente do fato de o referente ser a Patagônia argentina ou as estepes russas. Os verdes Kodakolor não são, portanto, simples *qualisignos* dessa luxuriante experiência cromática que chamamos de a "verdade", mas sim cores-tipos padronizadas, classificáveis em catálogos de cores (e, de fato, os laboratórios de revelação são calibrados com base em gabaritos cromáticos), portanto algo próximo do conceito peirceano de *legi-signo*. Um filme Kodakolor nunca conseguirá produzir um verde *singular*, como aquele que se pode encontrar apenas nas folhas de uma *melissa officinalis*,

observada à beira de um lago da Patagônia, numa determinada tarde

de primavera, logo depois de haver parado de chover, ou como aquele que se pode ver apenas num determinado afresco de Giotto, produzido com uma tinta fabricada pelo próprio pintor, a partir do processamento de plantas encontradas na periferia de Florença. Pelo contrário, os verdes Kodakolor se repetem de forma regular e previsível em todas as fotos obtidas nas mesmas condições-padrão e é essa regularidade que torna a fotografia utilizável em situações de reprodutibilidade industrial, para distribuição em escala massiva. (Machado, 1993)

Parte dos problemas relacionados com a compreensão da fotografia derivam de seu tradicional enquadramento na categoria peirceana do *índice*, um enquadramento que se pode considerar, no mínimo, problemático. O que a película fotográfica registra não é exatamente uma ação do objeto sobre ela (não há contato físico ou "dinâmico" do objeto com a película), mas o modo particular de absorção e reflexão da luz por um corpo disposto num espaço iluminado, tal como uma emulsão sensível o *interpreta*, com base apenas naquela parte dos raios de luz refletidos pelo objeto que puderam ser coletados pela lente e filtrados pelos dispositivos internos da câmera. Trata-se de um processo extraordinariamente complexo, que se encontra distante alguns anos-luz da simplicidade franciscana dos índices visuais clássicos, como a pegada deixada no solo por um animal, ou a impressão digital. No limite, é possível fotografar (isto é, registrar em película) os raios de luz diretamente de sua fonte, sem que eles tenham sido refletidos por objeto algum. Isso quer dizer que se pode ter fotografia *sem objeto*, a menos que consideremos, aliás, com toda pertinência, que o verdadeiro objeto da fotografia é a *luz* e não o corpo que a reflete. Pensemos nos seguintes paradoxos da fotografia astronômica:

- 1) A explosão de uma estrela, fotografada neste momento por uma câmera acoplada a um telescópio, aconteceu, na verdade, várias centenas de anos antes. O que ocorre é que a luz emitida

pela estrela moribunda teve de percorrer uma boa parte do universo antes de chegar até a nossa emulsão de registro.

2) Há pelo menos um referente que jamais poderá ser fotografado: o *buraco negro*, uma vez que ele não absorve nem reflete raios de luz ou qualquer outro tipo de onda. Eis porque uma prova material da existência do buraco negro é impossível. (Machado, 1993)

A fotografia é um processo inteiramente derivado da *técnica*, entendendo-se aqui por técnica, aquilo que Simondon (1969: 12) define como "*gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam*". Na sua feição industrial e massiva, a técnica é concebida como uma forma de automatização ou de padronização, no limite mesmo da estereotipia. Em sua acepção mais sofisticada, na investigação científica e na experimentação artística, por exemplo, a técnica pode ser também um detonador heurístico, na medida em que ela pode possibilitar ao pensamento saltar para além daquele outro que a engendrou. Se um dispositivo técnico prevê "*uma certa margem de indeterminação*", como afirma Simondon (1969: 11), "*e/e pode tornar-se sensível a uma informação exterior*". De qualquer forma, é sempre o conhecimento científico materializado nos meios técnicos que faz a fotografia *existir*, uma vez que, ao contrário das pegadas e das impressões digitais, fotografias não se formam naturalmente, por mero acaso do encontro fortuito entre um objeto e um suporte de registro. A fotografia só existe quando há uma intenção explícita de produzi-la, por parte de um ou mais operadores e detentores do *know how* específico, e quando se dispõe de um imenso aparato técnico para produzi-la (câmera, lente, filme, iluminação, fotômetro embutido ou separado da câmera, sala escura de revelação, banhos químicos, cronômetros diversos para marcação de tempo, etc), aparato esse desenvolvido depois de vários séculos de pesquisa científica e produzido em escala industrial por um segmento específico do mercado.

A definição clássica de fotografia como índice constitui, uma aberração teórica, pois se considerarmos que a "essência ontológica" (expressão tomada de André Bazin, 1981: 9-17) da fotografia é a fixação do traço ou do vestígio deixado pela luz sobre um material sensível a ela, teremos obrigatoriamente de concluir que *tudo* o que existe no universo é fotografia, pois *tudo*, de alguma forma, sofre a ação da luz. Se me deito numa praia para tomar banho de sol, a pele de meu corpo "registrar" a ação dos raios de luz sob a forma de bronzeamento ou queimadura. Se coloco meu disco predileto numa mesa à beira de uma janela onde, por azar, numa determinada hora do dia, bate a luz do sol, o disco empenará como uma pétala de rosa e poderemos então chamar esse disco empenado de "fotografia", pois, de alguma forma, essa é a sua maneira de "registrar" em definitivo a ação da luz do sol sobre ele. Mesmo a simples folha de papel esquecida no chão, exposta à luz do sol, depois de algum tempo "amarelará". Mas quando tomo uma fotografia nas mãos, o que vejo ali não é apenas o efeito de queimadura produzido pela luz. Antes, vejo uma imagem extraordinariamente nítida, propositadamente moldurada, enquadrada e composta, uma certa lógica de distribuição de zonas de foco e desfoque, uma certa harmonia do jogo entre claro e escuro, sem falar numa inequívoca intenção expressiva e significativa, que não encontro jamais no corpo bronzeado, no disco empenado, ou no papel amarelecido.

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* de um objeto, mas também das propriedades

particulares da câmera, da lente, da emulsão, da(s) fonte(s) de luz, do papel de reprodução, do banho de revelação, do método de secagem, etc. Claro que, como foi corretamente observado por Sonesson (1998), também uma pegada é resultado de uma interação variável entre a pata de um animal e o solo (diferentes tipos de solo permitem imprimir diferentes tipos de pegadas de um mesmo animal). Mas uma pegada, mesmo que tenha aparências diferentes conforme o tipo de solo, será sempre uma pegada, podendo ser reconhecível como tal por um interpretante, enquanto uma fotografia só será uma realmente fotografia se todas as condições técnicas forem cumpridas com o rigor exigido pelos dispositivos mecânico, óptico e químico.

Nesse sentido, diferentemente da pegada, da impressão digital e mesmo da pintura e do desenho, a fotografia é resultado de cálculos complexos e matematicamente precisos, automatizados no desenho da câmera e da película. O fato de se poder fotografar sem necessariamente conhecer todos esses cálculos não é muito diferente do fato de se poder modelar formas, texturizá-las e iluminá-las em computador, sem precisar necessariamente saber programar, mas usando apenas aplicativos comerciais. Fotografia é atividade técnica de extrema precisão, baseada na mensuração (da distância e velocidade do objeto, da quantidade de luz que penetra na câmera, da paralaxe entre o visor e a janela do filme, da margem de profundidade de campo, do tempo de revelação, etc). O fotômetro mede a quantidade de luz incidente no objeto ou refletida para a câmera; o termocolorímetro mede a temperatura de cor, para adequar o tipo de filme ao tipo de iluminação; o diafragma e o obturador devem ser ajustados numa relação de compensação entre os dois (quanto mais se abre um, mas se fecha o outro), de acordo com o valor obtido pelo fotômetro e de acordo ainda com o grau de sensibilidade do filme. Um erro de cálculo, por mínimo que seja, e adeus fotografia, ainda que o referente esteja lá e bem iluminado. O mesmo raciocínio serve também para o cálculo da profundidade de campo, que estabelece a quantidade de foco e desfoque numa foto e que é determinado com

base numa complexa equação, envolvendo: 1) a distância do objeto em relação à câmara; 2) o grau de abertura do diafragma e obturador; 3) a quantidade de luz que banha a cena; 4) a distância focal da lente utilizada. Bons fotógrafos sempre trazem em suas bolsas um manual com tabelas de profundidade de campo, que é preciso consultar sempre que surgem dúvidas sobre se uma imagem aparecerá em foco ou não. Eis porque uma fotografia pode ser considerada, sem nenhuma vacilação, um signo de natureza predominantemente simbólico, pertencente prioritariamente ao domínio da terceiridade peirceana, porque é *imagem científica*, imagem informada pela técnica, tanto quanto a imagem digital, ainda que um certo grau de indiciai idade esteja presente na maioria dos casos. Em outras palavras, fotografia é, antes de qualquer outra coisa, o resultado da aplicação técnica de conceitos científicos acumulados ao longo de pelo menos cinco séculos de pesquisas nos campos da ótica, da mecânica e da química, bem como também da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo.

Enquanto *símbolo*, segundo a definição peirceana, a fotografia existe numa relação triádica entre: o *signo* (a foto, ou, se quiserem, o registro), seu *objeto* (a coisa fotografada) e a *interpretação* físico-química e matemática. Essa interpretação é um terceiro, podendo ser "lida" (aliás, essa é a única leitura séria da fotografia) como a criação de algo novo, de um conceito puramente plástico a respeito do objeto e seu traço. A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, *registrar* um traço, mas *interpretá-lo* cientificamente. Isso quer dizer que o traço fotográfico, quando existe, não nos é dado em estado bruto e selvagem, mas já imensamente mediado e interpretado pelo saber científico. Observe-se como o aparato técnico de captação de sinais, em ciências rigorosas como a medicina e a astrofísica, está programado para interpretar e codificar o traço indiciai em elementos sensíveis ou perceptíveis que possam ser "lidos" pelo analista: por exemplo, determinadas cores podem representar, por mera convenção, determinadas temperaturas do corpo ou determinadas

propriedades dos materiais. Isso quer dizer que se pode codificar visualmente, para efeito de registro fotográfico, valores obtidos através de mensuração termodinâmica ou de análise físico-química.

Na verdade, o sensoriamento remoto em astrofísica, bem como a perscrutação não-invasiva do interior do corpo humano em medicina, modalidades mais rigorosas de fotografia, para uso científico, são processos tão codificados que só um especialista pode decifrá-los, pois só o especialista detém o gabarito, a chave interpretativa, a convenção-padrão. Essas fotos científicas exigem um trabalho de "decifração" difícil e altamente especializado, parte do qual é realizado pelo próprio dispositivo técnico, parte pelo cientista que o opera. Mesmo assim, a ambiguidade e o erro são inevitáveis, pela simples razão de que nunca se pode inferir com segurança sobre as qualidades de um objeto ao qual não se tem acesso direto, mas apenas através de investigação instrumental. Nesse sentido, astrofísicos podem interpretar equivocadamente determinados sinais dos astros e médicos podem também interpretar mal as respostas do corpo às ondas de perscrutação emitidas pelas máquinas. O erro é sempre uma possibilidade inevitável nesses meios porque o investigador trabalha não com amostras reais, mas com interpretações técnicas dos sinais emitidos pelos corpos animados ou inanimados, portanto com *índices degenerados*, transfigurados pela mediação tecnocientífica. Por essa razão, um bom médico nunca faz um diagnóstico com base apenas nos resultados apontados por uma radiografia, um ecograma ou uma tomografia computadorizada, mas sim com base num exame completo, ao qual se acrescentam ainda os exames de laboratório de amostras reais do corpo, e após confrontar e interpretar os diferentes resultados. A decisão do médico não é, portanto, ditada pelo que diz uma suposta evidência indiciária, sabidamente imprecisa e distorcida pela mediação técnica, mas pela interpretação do maior número possível de evidências dadas pelo cruzamento de exames de natureza variada.

"*Um índice* - afirma Peirce (1978: 315) - *envolve sempre 9. existência de seu objeto.*" Mas uma imensa quantidade de elementos encontráveis numa fotografia não existe no mundo. Por exemplo: a mancha deixada por um corpo em deslocamento rápido; o "tremido" da câmera; a decomposição em forma de arco-íris dos raios de luz que entram na lente diretamente da fonte; o afunilamento e diminuição do tamanho dos objetos que se distanciam da câmera (efeito de perspectiva renascentista); o ponto de fuga; o desfocado; o recorte ou moldura do quadro (retangular na maioria dos casos, circular no caso das lentes "olho-de-peixe"); a exclusão do que está fora do quadro; a alteração da escala; a granulação, saturação, homogeneidade e contraste da emulsão de registro; a inversão de tons e cores produzida pelo negativo; a deformação óptica produzida por certas lentes como a grande-angular e a teleobjetiva; o preto e branco; o ponto de vista da câmera; o movimento congelado; a bidimensionalidade do suporte de registro; o sistema de zonas (Ansel Adams); a deformação lateral (nas câmeras *pinhole*); a anamorfose das figuras planas; a anamorfose produzida por obturadores de plano focal; a filtragem dos reflexos por polarização; o brilho ou opacidade do papel de reprodução e assim por diante, para ficar apenas nos aspectos *visuais* do enunciado. Todos esses elementos icônicos e simbólicos introduzidos pelo aparato técnico não são apenas *acréscimos* que se sobrepõem ao índice, ao traço do objeto, mas também agentes de transfiguração, deformação e mesmo de *apagamento* do traço. A história da fotografia está repleta de exemplos de fotos cujo referente, pelas mais variadas razões técnicas ou expressivas, não pode ser identificado, nem sequer genericamente. Neste caso, perdeu-se o traço, embora tenha permanecido a fotografia com toda sua eloquência icônica e simbólica.

Há ainda um outro aspecto da questão: a fotografia vem sendo hoje largamente utilizada, no plano das mídias impressas ou eletrônicas, como signo genérico, designador de uma *classe* de imagens. Vide o exemplo dos bancos de imagens (analógicos ou

digitais), que alimentam a maior parte das publicações e produções icônicas do presente. Em geral, as imagens, nesses bancos, são solicitadas pelo que elas têm de poder de generalidade, não pela sua singularidade. Uma revista, por exemplo, pretende publicar um artigo sobre esportes de inverno e, para ilustrar, precisa de imagens de gente esquiando. Pouco importa quem está esquiando, quando, onde ou porquê. O que importa é uma imagem que signifique genericamente o gesto de esquiar na neve. Quanto mais indefinidos e inidentificáveis forem o modelo, o cenário e a ocasião, tanto melhor para a foto, pois ela terá maior poder generalizante. Os bancos de imagens hoje guardam vários milhões de fotos classificadas já não mais por legendas descritivas, mas por temas visuais genéricos e identificadas apenas por números de ordem. Praticamente todos os temas podem hoje ser encontrados nesses bancos: crianças, florestas tropicais, fazendas de criação de gado, intervenções cirúrgicas, répteis, bibliotecas, nuvens, piscinas, o que se quiser. Essa nova demanda tem incentivado o desenvolvimento de um outro tipo de fotografia, já não mais "documental" no sentido habitual dessa palavra, mas uma fotografia que busca, através de uma imagem singela, *simbolizar* uma classe, uma norma ou uma lei dotada de sentido generalizante.

1.4. Fotografia: Conceito em Expansão

Em termos de possibilidades criativas e heurísticas, a tradicional ênfase na fotografia como índice introduziu nessa área de produção simbólica uma outra distorção: privilegiou o aperto do botão disparador da câmera como o momento emblemático da fotografia, deixando de lado tanto os preparativos anteriores do motivo a ser fotografado e os ajustes do aparato fotográfico, como também todo o processamento posterior da imagem obtida. Ainda hoje, apesar da crescente digitalização do processo fotográfico em todos os seus níveis, grande parte dos círculos teóricos e profissionais permanece ainda paralisada pela mística do "dique", do "momento decisivo" (Cartier-Bresson, 1981: 384-386), daquele instante mágico em que o obturador pisca, deixando a luz entrar na câmera e sensibilizar o filme. Todo o demais, isto é, o antes e o depois do "dique", é considerado afetação pictórica (icônica) ou "manipulação" intelectual (simbólica), fugindo, portanto do âmbito do "específico" fotográfico. A insistência, por parte de muitas teorias e práticas ainda em voga, numa suposta natureza indiciária da fotografia, produziu, como resultado, uma restrição das possibilidades criativas do meio, a sua redução a um destino meramente documental e, portanto, o seu empobrecimento como sistema signifiante, uma vez que grande parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do "momento decisivo". O sistema de zonas de Ansel Adams parece ter sido a única "manipulação" posterior ao registro universalmente aceita (ou pelo menos tolerada) nos círculos mais restritos da fotografia. Já a digitalização e o processamento posterior da foto em computador permanecem ainda largamente contestados, no plano teórico, como procedimentos que se possam incluir no âmbito da fotografia, embora, a rigor, não exista diferença alguma entre o processamento da imagem em computador e a ampliação diferenciada das partes de uma foto através do sistema de zonas.

Mas o arranjo do objeto no seu espaço natural ou no estúdio, e a disposição da iluminação, a modelação da pose, os ajustes do dispositivo técnico e todo o processo de codificação que acontece antes do "clique" é tão fotografia quanto o que acontece no "momento decisivo". Da mesma forma, também faz parte do universo da fotografia tudo o que acontece no momento seguinte: a revelação, a ampliação, o retoque, a correção e processamento da imagem, a posterização etc. Depois de mais de um século e meio de restrições técnicas, conceituais e ideológicas, subvertidas apenas marginalmente pelos artistas de vanguarda, a fotografia começa, finalmente, a conhecer a sua emancipação e a derrubar as fronteiras que a limitavam. Com a câmera digital e o *software* de processamento tomando rapidamente o lugar das tradicionais técnicas fotográficas, podemos dizer que a fotografia vive um momento de *expansão*, tanto no que diz respeito ao incremento de suas possibilidades expressivas, como no que diz respeito às mudanças em sua conceitualização teórica. Recentemente, Andreas Muúller-Pohle (1985), fotógrafo, crítico e editor da revista *European Photography*, cunhou o termo *fotografia expandida* para designar a nova atitude emergente com relação a esse meio. Para Muller-Pohle, a fotografia hoje pressupõe uma gama praticamente infinita de possibilidades de intervenção, tanto no plano da *produção* (pode-se interferir no objeto a ser fotografado, nos meios técnicos para fotografar, como ainda na própria imagem fixada no negativo), quanto nos planos da *circulação* e *consumo social* de fotografias.

Vejamos alguns exemplos. Podemos citar, em primeiro lugar, a obra da fotógrafa norte-americana Cindy Sherman. Pelo que se sabe, ninguém discorda da inclusão dessa obra no âmbito da fotografia. No entanto e paradoxalmente, Sherman não fotografa, ou pelo menos não é ela quem se dedica ao trabalho de espiar pelo visor da câmera, enquadrar o motivo e clicar o botão do disparador. Na verdade, ela não poderia fazer isso, porque é sempre o referente, o objeto de suas próprias fotos e não poderia estar à frente e atrás da

câmera ao mesmo tempo. Quem manipula a câmera é um outro, ou vários outros, nunca nomeados. A fotógrafa transita, portanto e de forma ambígua, entre o sujeito e o objeto de suas próprias fotos. Para Sherman, fotografar consiste menos em apontar a câmera para alguma coisa pré-existente e fixar a sua imagem na película, do que em criar cenários e situações imaginárias para oferecer à câmera, como acontece no cinema de ficção. A fotografia é aqui concebida como criação dramática e cenográfica, ou como *mise-en-scène*, onde a fotógrafa interpreta, ao mesmo tempo, os papéis de diretora, dramaturga, desenhista de cenários e atriz.

Numa outra direção, temos o caso de Rosângela Rennó, uma fotógrafa brasileira que não fotografa, não usa câmera, nem filme, nem nada. Ela apenas recoloca em circulação as fotos já existentes, sobretudo aquelas que foram descartadas pelo fluxo interminável de imagens industriais no mercado de massa. Num primeiro momento, Rennó vai buscar o material de suas reflexões em fotos antigas e anônimas, em geral produzidas para fins legais ou institucionais, como aquelas utilizadas em documentos de identidade, em obituários e na identificação criminal. Ela as encontra aos milhares, em estúdios de fotógrafos populares; são fotos padronizadas, produzidas em larga escala, feias e mal acabadas, que a fotógrafa retira de seus circuitos normais de consumo, propondo novas formas de relacionamento. Nem sempre essas fotos são apresentadas tais e quais encontradas. Às vezes, a fotógrafa expõe o próprio negativo original, como forma de obliterar a visibilidade e tornar ainda mais evidente o caráter "fotográfico" (técnico) da imagem. Outras vezes, a artista amplia os negativos e expõe cópias extremamente escurecidas das fotos originais, de tal forma que é preciso um certo esforço de visualização para se conseguir distinguir um ténue vestígio de figura humana. O efeito final lembra aquelas fotos fantasmáticas que se vê nos túmulos e que, por ficarem muito tempo expostas ao tempo e ao sol, acabam se deteriorando e perdendo seus detalhes. Outras vezes ainda, Rennó imprime suas cópias diretamente sobre vidro, para que o observador,

ao se defrontar com a fotografia, veja também a sua própria imagem refletida no vidro e superposta à imagem que se oferece à visão, como num jogo de ironia com o próprio efeito especular da fotografia ("espelho da realidade").

A recuperação dessas imagens descartadas pela sociedade e despejadas no lixo industrial permite a Rosângela Rennó enveredar por dois caminhos simultâneos e aparentemente contraditórios. De um lado, as fotos ampliadas e escurecidas, sem qualquer referência a um contexto, sem legendas que as identifiquem no tempo e no espaço, resultam apenas em traços opacos e sem sentido de singularidades perdidas, que atestam a imperfeição da fotografia como documento ou como revelação de uma realidade e a impossibilidade de uma verdadeira memória. De outro lado, essas mesmas imagens, rearticuladas e recolocadas num novo contexto, permitem à artista redescobrir um sentido para elas. Müller-Pohle (1985) define essa postura como uma espécie de *ecologia da informação*, pois se trata de intervir sobre o *refugo* (*Abfall*) e reintroduzir uma nova significação naquilo que a sociedade das imagens técnicas descartou. Dessa forma, a obra de Rennó se apresenta como uma investigação sistemática sobre o traço e a convenção, sobre a memória e o esquecimento, sobre os efeitos do tempo sobre a experiência humana, terminando por propor uma espécie de política do sentido e da opacidade.

Um outro fotógrafo que nos tem possibilitado entender mais a fundo o processo de expansão da fotografia é o também brasileiro Kenji Ota. Uma vez que tanto o efeito indiciai, quanto à homologia icônica só podem ser obtidos, em fotografia, através de um controle extraordinariamente preciso de todos os elementos do código fotográfico (a qualidade da emulsão, a natureza da luz de registro e de ampliação, o tempo e a temperatura de revelação e secagem, a homogeneidade do papel etc), uma maneira de subverter os resultados, consiste em jogar aleatoriamente com o controle químico e matemático do processamento. Em lugar de cumprir todos os

protocolos ditados pela técnica, para desta maneira obter um resultado fotograficamente consistente, Ota prefere abrir o seu processo para o acaso e introduzir a instabilidade, o desregramento, a desordem na produção da imagem. Navegando na contra-corrente da técnica, ele rejeita tudo o que é padronizado e industrial e reintroduz o artesanato na fotografia. Resgata processos fotográficos antigos e em desuso, como a cianótipo, o calótipo, o papel albuminado etc, não a título de nostalgia, mas como forma de sacar da fotografia algumas qualidades novas.

Assim, a utilização de vários tipos de gelatina, com diferentes graus de dureza e diferentes níveis de saturação na água torna o processo de reconstituição da imagem uma aventura errática entre a vontade e o acaso. O uso de papel artesanal, em lugar do papel industrial próprio para ampliação fotográfica, permite obter como resultado imagens "manchadas" com cores, tons e texturas de uma variedade impressionante, em decorrência principalmente do fato de as irregularidades na distribuição das fibras determinarem uma absorção não homogênea e também não previsível da emulsão. A maior ou menor permeabilidade à emulsão repercute na escala cromática e tonal da imagem. E como a emulsão é espalhada de forma não homogênea na superfície do papel, através do uso de pincel, as irregularidades aumentam. Os processos de revelação e fixação podem ser barrados antes do surgimento integral da imagem, permitindo assim o resgate de estágios intermediários de acabamento. E mais: uma vez que as irregularidades do papel e da emulsão variam de folha para folha, cada cópia é completamente diferente das outras, ainda que a matriz possa ser a mesma. Assim, a cada nova cópia, o registro fotográfico vai se transfigurando em imagens completamente diferentes umas das outras.

Quanto mais Ota se distancia das normas, das regras rígidas da prática laboratorial (controle de tempo e temperatura, controle da qualidade e vida útil das substâncias reveladoras e fixadoras), quanto mais ele introduz a imprecisão, a descontinuidade, o processamento

sem cronômetro e sem mediação técnica, tanto mais as imagens se decompõem em anamorfoses, manchas e alteridades gráficas de toda espécie, fazendo a fotografia distanciar-se cada vez mais da homologia icônica e do traço documental para aproximar-se estreitamente da pintura abstrata. Com o desenvolvimento de seu processo, Ota percebe que os melhores resultados plásticos ocorrem, paradoxalmente, nas zonas do negativo em que não há imagem (áreas esvaziadas, fundos negros), porque nelas a emulsão recebe mais luz e o processamento químico é mais intenso. A partir dessa constatação, ele começa então a eliminar quase que completamente o referente de suas fotos, deixando o espetáculo visual nascer apenas do jogo semi-controlado e semi-aleatório entre a luz, o papel, a emulsão e as substâncias de ativação/fixação da imagem. O resultado é uma espécie de fotografia inaugural, adâmica, sem câmera, sem objeto, sem traço, pura epifania, como a definir a fotografia como a arte da *revelação*, no duplo sentido do termo.

1.5. Fotografia no mundo

1.5.1. Considerações

Logo após a descoberta e o sucesso da fotografia pelo mundo, as discussões sobre um conceito para esse novo meio se pautavam na comparação com a pintura, que era a representante maior da arte *na* época. Os teóricos começaram a profetizar sobre o futuro dessa técnica tentando ao mesmo tempo identificar na fotografia, ou atribuir a ela, características que lhe eram peculiares. Ocorreu mais ou menos o que acontece hoje com a Internet e os meios digitais. Há uma polêmica sobre os possíveis aspectos positivos e negativos das novas formas de comunicação e informação, sempre que estas surgem para ameaçar outros meios já tradicionais. Portanto, segundo Dubois, o nascimento da fotografia teve como pano de fundo um número impressionante de discursos. Havia pontos de vista bastante

polêmicos que na maioria das vezes traziam aspectos contraditórios no embate. Como hoje, em relação à Internet, os discursos eram ou de um pessimismo profundo, ou de exagerado entusiasmo. Entretanto, num ponto todos os teóricos e especuladores concordavam: todos compartilhavam a concepção (que mais tarde seria combatida) de que a fotografia era a cópia mais próxima da realidade. Contra ou a favor, todos naquela época estavam certos de que a fotografia continha um realismo inegável. Para justificar essa concepção, comum entre os contemporâneos de Daguerre, falava-se na capacidade da fotografia de produzir uma imagem absolutamente idêntica ao real. E essa capacidade mimética era atribuída ao próprio processo de concepção da fotografia. Por tanto, na metade do século XIX, acreditava-se fielmente na imagem contida na foto como um espelho do real. E essa crença era respaldada na consciência que se tinha do processo mecânico pelo qual se obtinha a foto, do modo específico de realização da fotografia. Essa característica atribuída a fotografia pelos teóricos do século XIX será, inclusive, um dos pontos a serem aprofundados nesse trabalho em capítulo posterior. Retomaremos o assunto para questionar se essa credibilidade atribuída à fotografia em decorrência dos procedimentos obrigatórios durante a sua concepção está comprometida com o surgimento da nova técnica digital. Iremos pensar se esta credibilidade se perde com a nova técnica de realização das imagens, já que os químicos, os negativos e até a câmara escura saem de cena para dar lugar a partículas digitais, que lêem a imagem real através de células fotossensíveis e transcodificam essa imagem para meio digital. Vale adiantar agora que a desconfiança é devido ao fato das células artificiais que transcodificam as imagens para um meio digital serem facilmente modificadas sem deixar nenhuma prova concreta de que um aquilo que ela representa ocorreu de verdade, ao contrário do negativo que, até certo ponto, é uma comprovação verídica do fato. Mas, voltando ao capítulo atual. De acordo com os discursos daquela época, a capacidade mimética da fotografia era fruto de sua natureza técnica e do procedimento mecânico. As imagens passam a ser adquiridas de

forma automática, "objetiva", sem a subjetividade humana (subjetividade que na fotografia digital é cada vez mais latente). Acreditava-se que o processo era quase natural resultado unicamente das leis da ótica e da química, e sem que a mão do homem interviesse, daí o confronto com a obra de arte produto do trabalho manual do artista. A mutação técnica foi enorme, causando um verdadeiro trauma na sociedade do século XIX, sobretudo nos artistas.

A fotografia na época de sua origem despertava nas elites intelectuais um sentimento dicotômico, um misto de atração e medo, principalmente pela defesa da tradição artística da pintura como obra essencialmente do homem e não da técnica por si só. Atribuía-se apenas à luz e aos processos óptico-químicos os créditos do novo meio plástico de construção de imagens. Ao homem era atribuído apenas a tarefa de assistir, ou presenciar a cena, era um assistente da máquina. Baudelaire, um dos defensores da tese mimética, concebe a fotografia como simples instrumento de uma memória documental do real e dá arte, essa sim como pura criação do imaginário. Importante dizer ainda que, nas palavras de Dubois, "na ideologia estética de sua época, Baudelaire recoloca com clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um "servidor") da memória, uma simples testemunha do que foi. Não deve principalmente pretender invadir o campo reservado da criação artística. O que sustenta tal afirmação é evidentemente uma concepção elitista e idealista da arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social e de qualquer arraigamento na realidade. Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo que permite escapar do real." No outro extremo os discursos e declarações eram otimistas e entusiasmados e proclamavam a libertação da arte pela fotografia. Mas trabalhavam com a mesma concepção radical de separação entre a arte e fotografia. "A conotação dos valores mudou, mas a lógica permaneceu a mesma".

À fotografia cabia realizar o real que a pintura não era capaz de conseguir, e à arte estaria destinado a porta aberta da liberdade para se trabalhar unicamente com o irreal fruto da emoção, da inspiração imaginária do homem. "Sua própria essência: a criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica".

A fotografia era a técnica e a pintura, ação humana. Nessa perspectiva a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade enquanto a pintura o da subjetividade. Deduzia-se que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Até aqui percebe-se que para essa época havia a necessidade de se configurar uma imprescindível reserva de campos distintos, funções específicas para cada prática: para a arte e a fotografia. Mas a fotografia logo tornou-se popular entre as famílias que dispunham de relativas posses, ela encantava a maioria alheia ao trauma ou impacto causado por ela entre os críticos da época.

A fotografia começa, a partir de então, a perder o valor de documento. Portanto, como pode se perceber até aqui, os discursos de desconstrução dos códigos da imagem fotográfica, deslocaram, de forma notável, a questão do realismo. Como a fotografia não pode mais ser um espelho transparente do mundo passa a ser então reveladora de uma verdade interior, não empírica, do homem (fotógrafo). A fotografia passaria assim, a ter uma mensagem com fim em si mesma, sem relação alguma com a realidade, sem remeter a um real, a não ser a realidade interiorizada nela mesma ou a realidade interior de seu construtor. Essa análise é oportunamente relacionada às fotografias posadas por modelos profissionais que juntamente com o fotógrafo constroem uma realidade falsa. O realismo é interiorizado na própria foto, o que os modelos fingem realizar é a verdade daquela foto codificada intencionalmente para ser lida daquela forma, sem implicar que a imagem tenha relação externa com um referente real.

CAPÍTULO 2 - FOTOGRAFIA É ARTE?

2.1. Fotografia: onde fica a arte

A segunda metade do século XIX acordava com a proliferação de uma invenção que soube, definitivamente, marcar o advento de um novo tempo. A pequena caixa de madeira, criada por Louis Mande Daguerre em 1839, conseguiu realizar um sonho desejado há milênios. O homem conquistou um novo passo para a eternidade. Seu registro, após séculos de tentativas, adquiriu a dinâmica da reprodução do real.

De todas as manifestações artísticas, a fotografia foi a primeira a surgir dentro do sistema industrial. Seu nascimento só imaginável frente à possibilidade da reprodução. Pode-se afirmar que a fotografia não poderia existir como a conhecemos, sem o advento da indústria. Buscando atingir a todos. Por meio de novos produtos culturais, ela possibilitou a maior democratização do saber.

A Renascença traria embutidas as condições sócio-políticas necessárias para a futura contingência fotográfica. Na verdade, havia abundância de capital e de moeda circulante, em parte pelo florescimento do comércio das grandes navegações e em parte pelo fluxo de mercadorias trazidas do oriente e de outros pontos mais distantes; todos estes fatores contribuíram para que literalmente sobrasse dinheiro nas mãos das pessoas de bom senso e, principalmente, de verdadeira paixão pelo conhecimento, ostensivamente oprimido pelo período anterior.

A pintura passa a ser entendida como uma transparência do real, seu suporte passa a não existir mais, sua tela é a própria simulação da janela aberta ("Finestra Aperta Renascentista"), onde a moldura é a herança dos limites desta janela, e o ponto de fuga simula a

abertura na parede, Assim, a Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, deixa de ser o modelo vivo que posa unicamente para o pintor, para ser a mulher que para do lado de fora de nossa janela, para nos observar. A representação renascentista, para atingir estes objetos, teve que se apoderar do poder da verossimilhança e do detalhismo, produzindo muitos quadros de tamanho natural.

A câmera escura e, mais tarde, a própria fotografia, constituía a cristalização da percepção renascentista: uma pequena fenda na escuridão medieval que produzia nova concepção de imagem para o velho mundo europeu.

A nova invenção chegou para ficar. A Europa se viu aos poucos, substituída por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim portátil e ilustrado.

A invenção de Daguerre teve também seu cunho político. A França sempre sentiu-se ameaçada pela Inglaterra devido as grandes transformações econômicas e técnicas ocorridas nas Ilhas Britânicas entre os séculos XVIII e XIX.

O surgimento da fotografia fez com que a pintura procurasse outras formas de interpretação, sob pena de se tornar uma espécie de segunda via fatal. Assim, a pintura se sente obrigada a produzir imagens que a câmera fotográfica de sua época, devido às suas características, limitações técnicas e falta de movimentos, não conseguia registrar. Pode-se comprovar este fato nos trabalhos de pintores deste período, mais notadamente Edouard Monet e Toulouse Lautrec, pela preferência dos mesmos por cenas de interiores e em movimento.

Com o surgimento das primeiras imagens fotográficas acreditava-se na pretensa naturalidade visual em que estas imagens ofereciam, tanto que um dos primeiros discursos sobre as imagens fotográficas foi sobre a questão do realismo que estas representavam, a fotografia como espelho de real (o discurso da mimese), onde a imagem

fotográfica era tão somente uma analogia, uma imitação perfeita da realidade. (BENJAMIN; 1987).

Por este mesmo motivo a fotografia foi negada como obra de arte durante muito tempo, pois se tratava de um invento mecânico onde reproduzia tudo friamente, sem nenhuma intervenção artística manual e intelectual, atributo este inerente à pintura. Neste período desenrolava uma luta econômica, tendo em vista que este novo invento reproduzia bem melhor a arte do retrato/gravura em relação à pintura. Nisto muitos pintores abandonaram suas profissões, principalmente os retratistas em miniatura de pintura a óleo e passaram a se dedicar exclusivamente ao novo invento como nova profissão de fotógrafo. Muitos pensaram que o novo invento pudesse acabar com a pintura. Porém assistimos ao contrário, pois, como disse Pablo Picasso, a fotografia chegou no momento certo para liberar a pintura. (BENJAMIN; 1987).

Constatamos que foi preciso vários discursos e várias escolas, aproximadamente um século para dar credibilidade a fotografia como obra de arte. Um dos grandes teóricos a perceber as novas possibilidades criativas da fotografia foi o húngaro Laszlo Moholy-Nagy, explicando que assim como Moholy-Nagy artistas como Stieglitz souberam exigir um nível de qualidade, não somente em técnica, considerando um domínio científico de um suporte, mas de qualidade, como o resultante de todos os elementos que determinam e criam a linguagem fotográfica. (BENJAMIN; 1987).

A Fotografia não absorveu arte, ou sequer teve essa intenção, entretanto a evolução e o desenvolvimento apontavam para outros valores e novos sentidos de agora em diante. Mas a arte sempre poderá ser retratada ou registrada pela fotografia, e nada poderá mudar isso.

2.2. O observador selvagem

A história do pensamento humano é repleta de comparações e reflexões entre os olhos e o espírito, os olhos e o saber. Os olhos que contemplam a beleza divina, os olhos que se chocam com a realidade e também permanecem indiferentes, desavisados e estáticos diante dela. Fique de olho neles, nos olhos da alma: com o olho clínico somos capazes de diagnosticar, com olhos de lince vemos longe ou, através das portas com olhos mágicos, com olhos discretos aprisionamos o tempo e com os mesmos olhos ferozes imortalizamos nossos melhores momentos.

Do erudito ao popular, a visão reflete a alma do homem e espelha o mundo em que vive. Janela da alma, espelho do mundo, afirma Chauí (1989:246):

Janela da alma e espelho do mundo por que cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Por que estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior é através dessa crença que a psicologia espera que a consciência, lançando-se, projete seu inconsciente.⁹

A partir então dessa tênue relação da visão do observador com o objeto observado é que podemos estabelecer paralelos entre a antropologia e a fotografia. E mostrar como a imagem elaborada com determinados cuidados torna-se complemento para essa comunhão. Essa imagem acontece quando o observador está atento às coisas que observa. A experimentação de certos sentimentos que o outro desperta em momentos da pesquisa pode-se transformar em um apoio

9 CHAUI, M. - Janela da alma, espelho do mundo: In O olhar, São Paulo, Cia das Letras, 1989

importante para a história e para a antropologia. Dessa forma, a fotografia como um meio de expressão, pode nos fornecer uma visão ampliada das coisas dos outros, bem como de acontecimentos.

Para Lévi-Strauss (1971) esse perceber o mundo imediato, sintético, é um pensar selvagem, não domesticado. Essa é a atenção que os povos indígenas mantêm, por exemplo, com as plantas. Capazes de classificar um grande número delas, simplesmente, pela vontade de descobrir, a vontade de conhecer, A natureza não existe para servir e ser dominada pelo homem, e em uma sociedade indígena a significação nasce dessa relação espontânea, assim como a arte, os mitos, os objetos, ritos, a cura e o saber.

O olhar selvagem é o de um bricoleur ¹⁰ que transformou o objeto e a realidade, os olhos que não se cegaram para o comum, olhos que ainda podem enxergar reparando, transformando a realidade em obra, em outro significado, que não só funcional e prático.

Com que olhos deveríamos retratar aqueles que enxergam com cuidado as coisas do mundo? Que maneira de olhar deveríamos lançar àqueles que vêem e reparam nas coisas do mundo? Poderíamos dizer com olhos de lince, com olhos da alma! Uma das repostas seria a do texto do livro *Le voyeur obsolu* de Eugen Revoar, fotógrafo esloveno cego desde dos 11 anos de idade,

"Quando discernia ainda alguns bocados de luzes e de cores, estava feliz porque via ainda: guarda a lembrança muito viva desses momentos de adeuses ao mundo visível. Mas a monocromia invadiu minha existência e devo fazer um esforço para conservar a paleta das nuances, para que o mundo escape à monotonia e à transparência. Dou cores aos objetos às pessoas que apreendo: conheço uma mulher cuja voz é tão azul que ela

10 STRAUSS. Claude Levi "La pensée sauvage". Livraire Plon. Paris, 1971

consegue colocar o azul sobre um dia que eu sei ser cinza de outono.

Encontrei um pintor que tinha voz vermelho-escura, e o acaso quis que ele gostasse desta cor,,, O que vem a ser, portanto um olhar? É talvez a soma de todos os sonhos, cuja parte de pesadelo se esquece. Quando a gente pode pôr-se a olhar diferentemente... "¹¹

É possível, então, um olhar ser selvagem, olhos que percebem com os sentidos o objeto, sua caça, sua vida, seu meio e sua gente? Utilizando-se dos sentidos um antropólogo, um etnólogo, um fotógrafo, um artista; podem mergulhar sem cerimônia, sem medo na história e na vida de sua presa, de seu objeto. Tateando seus hábitos, seu jeito, sua linguagem decifrando seus símbolos. Símbolos que se misturam aos nossos símbolos e que, por isso, deverão ser codificados.

Foi o que fez Bastide (1945), que se viu dividido entre um grande fervor e o desejo de fazer uma pesquisa objetiva e afirma que "o sociólogo que quer compreender o Brasil tem que se tornar um poeta". Embora não tenha realizado muitas viagens e prolongadas pesquisas, ele defendia a metodologia de trabalho de campo na qual o pesquisador deveria não se colocar do lado de fora da experiência social de suas pesquisas, mas vivenciá-la e integrar-se a ela, Bastide (1945) defendia uma integração e empatia entre sujeito e objeto. Quase que uma transferência, um autoconhecimento através do outro. O conhecimento de seus sentimentos através da observação do outro.

A verdadeira revolução epistemológica que começa peio olhar e por uma maneira diferente de olhar. Compreender que, como afirma Bastide (1945) - eu sou mil possíveis em mim; mas não posso me resignar a querer ser apenas um deles.

¹¹ SAMAIN, Etienne (organziador) - O fotográfico, São Paulo, Editora Hucitec CNPq, 1998 pp. 12 e 13

É a partir dessa metodologia da observação participante, comungando o sujeito e o objeto, que podemos relacionar o processo fotográfico com o processo da criação na arte. O observador, na fotografia, na história e na antropologia, será movido pela mesma intenção de apreender do objeto tudo o que podemos enxergar?

Volta-se á questão da tênue relação, que podemos entender como sendo essa comunhão, não só do sujeito e do objeto, do observador e da coisa observada, mas da relevância dos sentimentos e sentidos na elaboração de algumas pesquisas. Mas como narrar esses sentimentos e sensações, como decifrá-los?

As formas narrativas são muitas e várias delas são capazes de expressar e transmitir esses sentimentos, como, por exemplo, a imagem fixa obtida pela fotografia. O objetivo do fotógrafo não se limita às imagens e não tem limites na sua busca de conhecer seu objeto.¹²

O fotógrafo é, pois, uma categoria de observador que se pode realizar, imediata e inteiramente, no vazio verbal, mas não no visual (...) Ele fotografa o que vê, muitas vezes sem compreender, mas sem por isso se sentir frustrado por uma compreensão intelectual. Diferente do etnólogo que resente penosamente este estado de hipersensorialidade desprovida de palavras (...) (Maresca, 1998:142)

Para Straus (1955) a pesquisa etnográfica tem mostrado como a compreensão da realidade é também composta por sensações e sentimentos, à maneira que na narração de feita em sua primeira viagem ao Brasil, revela o ódio e o amor pelo país através de percepções sensoriais. É uma forma de narrar aproximando a antropologia da arte, da literatura e poesia.

12 MARESCA, S. Olhares cruzados. Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica, In: o fotográfico (organizador) Etienne Samain, São Paulo, 1998

"O Brasil desenhava-me na minha imaginação como feixes de palmeiras torneadas escondendo arquiteturas bizarras, tudo isto banhado num cheiro de incensador, por menor olfativo introduzido subrepticiamente, ao que parece. Pela homofonia inconsciente apreendida das palavras "Brasil" e "brasido", o que de qualquer modo explica que hoje, para além de qualquer experiência adquirida, eu pense no Brasil em primeiro lugar como um perfume queimado"¹³

Sobre a etnografia, na mesma obra *Tristes Trópicos* (p:70), ele declara que somente ser etnógrafo pode tranquilizar seu apetite inquieto pelo conhecimento. A diversidade de culturas, usos e costumes só pode ser observada e reconciliada através da etnografia, mais do que a filosofia.

Porém, nesse sentido, é com esse "ver com olhos livres que um sujeito pode caçar suas imagens, suas palavras, sua ciência, Não é preciso ser selvagem para pensar selvagem. Um olhar único e singular, um processo solitário na tentativa de se redescobrir no outro e o outro em você. Uma permissão ao inconsciente, ao imaginário e à "loucura".

Para Morin a afetividade nos ilumina e nos cega, mas entre o *homo sapiens* e *homo demens* existe uma fronteira nítida; são dois pólos. Define-se homo unicamente como sapiens, oculta-se dele a afetividade, separando-a da razão inteligente.(Morin, p.53) O homem necessita do caos para criar ordem, e isso merece uma pesquisa aprofundada na questão da gênese-do olhar, tanto para a arte como para a ciência.

Diários, anotações e correspondências são documentos que, às vezes, conseguem flagrar e arquivar registros da percepção: são as reservas passionais do artista (Salles. 1999:90) Nesse sentido,

13 STRAUSS. Claude Levi "Tristes Trópicos". Martins Fontes, São Paulo, 1955 p. 54

podemos refletir sobre a percepção do antropólogo e o momento de estabelecer limites para sua afetividade, quando, por exemplo, ele fotografa ou escreve.

Segundo Strauss (1955) a fotografia é apenas uma imitação, uma reprodução, ela registra paisagens, acontecimentos sem chegar ao que elas realmente são e para ele, não podemos falar de arte, fotografia não é arte: é mecânica e documental,

Em contrapartida, para Kossoy (2002), o fotógrafo em função de seu repertório pessoal e de seus filtros individuais e, apoiado nos recursos oferecidos pela tecnologia produz a imagem a partir de um assunto determinado, sendo possível interferir na imagem, e com isso construir a realidade a partir da sua visão, podendo valorizar cenários, introduzir e omitir detalhes, manipulando assim a imagem do modo que lhe interessar.

Observando os comentários de Kossoy (2002) e Strauss (1955) parece-nos que a fotografia é fruto da imaginação ou mesmo marionete de seus atores protagonistas: o fotógrafo e sua "vítima". A imagem, quando interpretada de uma forma singular pode obter desses comentários e constatações a seguinte conclusão: a fotografia é fruto do seu autor, portanto arte a partir de seu criador.

O velho diálogo da fotografia e da arte. A pintura não pode ser substituída por um processo que não tem linguagem própria. No entanto, a fotografia mudou o comportamento do mundo.

A fotografia tem um observador participante que escava detalhes e fareja com seu olhar o alvo e o objeto de suas lentes e de sua interpretação. Mas essencialmente ver com olhos livres é possuir um olhar estrangeiro, um olhar de espanto e de "vontade de conhecer".

2.3. Fotografia: a história rebelde da arte

A invenção da fotografia através da fixação de uma imagem em uma placa de prata, iodada, única e rara como uma jóia provocou os mais diversos comportamentos. Espanto, para aqueles que desconheciam o processo da câmara escura, um instrumento que possuía lentes que projetavam as imagens, favorecendo aqueles que queriam fixá-las através do desenho e da pintura. Medo, por parte dos artistas que tinham como função registrar a história através da arte de pintar retratos da aristocracia. Indignação, de alguns intelectuais que temiam a contaminação da fotografia na arte pela arte.

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) não pode acompanhar o reconhecimento de seu invento, morreu antes, mas Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1877) continuador e criador do daguerreótipo esperou até 1839 para ter sua criação reconhecida na Academia de Ciências e Artes no Instituto Francês, e isso graças ao físico Arago que defendeu brilhantemente a tese na Câmara dos Deputados dizendo:

*"Quando os inventores de um novo instrumento o aplicam à observação da natureza, o que eles esperavam da descoberta é sempre uma pequena fração das descobertas sucessivas, em cuja origem está o instrumento."*¹⁴

Em pleno romantismo e em meio a grandes transformações sociais e econômicas, a fotografia já nasceu instigante, provocando reações contrárias de artistas e intelectuais. Uma mudança acentuada na sociedade começou a acontecer; a busca compulsiva por retratar-se nos estúdios fotográficos e admirar sua própria imagem criou a democratização do retrato, bem mais barato que pinturas a óleo, até então, um privilégio da aristocracia e da burguesia. Nesse entremeio

¹⁴ BENJAWIN, W. - "Magia e técnica, arte e política" In: Pequena história da fotografia. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996, p. 93

alguns pintores medíocres transformam-se em fotógrafos retratistas enriquecem com o novo modismo narcísico. Essa é umas das principais razões pelas quais a fotografia sofreu discriminação: industrializar e comercializar a arte.

É Boudelaire 1859 um dos críticos mais radicais da fotografia. Ele faz questão de separar a pintura da fotografia, afirmando ser a fotografia um produto da indústria tecnológica.

"Estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram muito, como, aliás, todos os progressos puramente materiais, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro (...). Disso decorre que a indústria, ao irromper na arte, se torna sua inimiga mais mortal e que a confusão das funções impede que cada uma delas seja bem realizada (...) Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É, portanto necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir a ciência e a arte, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura (...) que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora (...) e que necessitam um lugar nos arquivos da memória, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário. Tudo o

*que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós"*¹⁵

A fixação de imagens através do daguerreótipo, quebrou um paradigma das artes plásticas: a obsessão da semelhança. Para alguns, contrariando as afirmações de Baudelaire, a fotografia é a libertação da arte da cópia da realidade, ela contribui e influencia a continuidade das artes visuais. neste sentido a fotografia é superior à pintura, afirma Bazin (1979), alcança com objetividade a realidade, a foto é um decalque do real.

O desenvolvimento da indústria, concomitante ao desenvolvimento da técnica da fotografia transformou conceitos e valores, principalmente da burguesia. Surge uma nova consciência da realidade e um apreciação desconhecida da natureza. Exige-se exatidão científica, uma reprodução fiel da realidade em obra de arte. Essa nova atitude desperta olhares para a fotografia. Seria a fotografia uma nova forma de arte ou um auxílio para a ciência? O público admirava as cópias exatas da natureza e os pintores, realistas censuram a imaginação como algo objetivo; a necessidade de reproduzir as cores e as formas reais, passou a ser uma meta dos artistas realistas.

"Com a revolução industrial verifica-se um enorme desenvolvimento das ciências em seus vários campos: surge naquele processo de transformação económica, social e cultural uma série de invenções que viriam influir decisivamente nos rumos da história moderna, A fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teria um papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes

15 DUBOIS, P. - O ato fotográfico, Papirus, Campinas, 1998, p. 29

campos da ciência e também como forma de expressão artística. ¹⁶

Na década de 1840, Fox Talbot (1830-1877) compõe a fotografia nos moldes da pintura, mas também utiliza a câmara para captar fragmentos da realidade, começa a fotografar insetos, conchas, plantas e flores para os botânicos. E esses registros históricos dão à fotografia um valor científico amenizando, em parte, a rivalidade com a pintura. Essas imagens são registradas na publicação do livro de Talbot "The pencil of Nature", (1842)

Ao mesmo tempo, o homem volta-se para a terra, as belezas do corpo e da natureza, A arte tornou-se mais realista libertando-se dos temas religiosos. O interesse pela realidade exterior desviou o artista da arte imaginativa para levá-lo à natureza. O interesse sensual pela luz estabeleceu um padrão que se firmou nos impressionistas.

Delacroix pintava seus quadros a partir de fotografias. Monet percebia a paisagem utilizando-se de uma linguagem visual marcada pela leitura da luz. Assim a fotografia entra na arte com pinceladas suaves, fingindo copiar a realidade e dando aos artistas da época a possibilidade de enxergar mais que a imagem real. Existem quadros de Claude Monet que ilustram os efeitos de luz e como podem mudar a aparência de um objeto. E de certa forma Ilustram também a teoria de René Descartes; a observação direta frequentemente nos ilude e nunca podemos estar certos de que as coisas são como parecem.¹⁷

*"O fascínio que sentiam pela terra e pela natureza era tão profundo que foi, praticamente, o tutor determinante da evolução da arte visual (.,,) Os últimos grandes representantes da arte sensorial a arte do instante que passa, a arte da luz e do ar, foram os impressionistas do século XIX"*¹⁸

16KOSSOY, B. - Fotografia e História, Ateliê Editorial, São Paulo, 2001, p. 31

17MAGEE, BRÍAN - História da filosofia, Loyola, São Paulo, 1998, p. 86

18JUNG, G. C. - O homem e seus símbolos-Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1964, p. 246

Uma explosão de produtos, técnicas e processos produziram urna mudança significativa nas formas de aplicações das imagens fotográficas. As imagens, a partir desse momento, vinham carregadas de informações do mundo e isso alterou as atitudes públicas e a percepção da realidade. Foi atribuída à fotografia o peso de expressar o real. A foto é vista como uma espécie de prova, necessária e suficiente, que atesta a existência daquilo que é visto.

Classificada por alguns como um simples instrumento de urro memória documental do real ou como pura criação imaginária, a fotografia serve como auxiliar da memória.

Gaspard Félix Nadar (1868), já munido de luzes artificiais, sai fotografando os subterrâneos das catacumbas de Paris. Voando em um balão conseguiu mostrar uma cidade, de um ponto jamais visto até então. Fotografou, ainda, as chamadas aberrações, como os hermafroditas e anatomias patológicas. Era também pintor (caricaturista) e um dos grandes retratistas da época e junto com Etienne Carjat (1877), retratou e captou a alma de grandes personagens do mundo intelectual, inclusive o de Baudelaire com toda sua angústia e seu mau humor.

A comercialização dos retratos começa a se sofisticar, com a superação da técnica e maior dom da luz. Criam-se cenários nos estúdios; colunas que saem de tapetes, palmeiras e jardins, mesclando cada vez mais realidade e ficção. No entanto, alguma coisa apesar de todos estes artifícios, mantinha uma relação de fidelidade com a pessoa retratada, nada que fosse visível. É como coloca Benjamim quando descreve um retrato infantil de Kafka:

"O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada de rendas. No fundo, erguem-se as palmeiras imóveis. E, para tornar esse acolchoado ambiente tropical, ainda

mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com abas largas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles. Em sua tristeza, esse retraio contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar perdido e desolado. Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança."
(Benjamin, 1996:98)

Mas ao que parece, Franz Kafka não conseguiu superar o trauma e em uma conversa com Janouch revelou o seguinte:

"Mostrei uma série dessas fotos a Kafka e disse-lhe brincando:

"Por mais ou menos duas coroas, é possível fazer com que alguém o fotografe sob todos os ângulos. É o conhece a ti mesmo automático!"

"Você quer dizer o engane a ti mesmo automático replicou Kafka com um leve sorriso. Protestei: Por que diz isso? O aparelho não consegue mentir! Kafka inclinou a cabeça sobre o ombro: "De onde você tirou isso? A fotografia concentra seu olhar sobre o superficial, desse modo obscurece a vida secreta que brilha- através dos contornos das coisas num jogo de luz e sombra. Não se pode captar isso, nem mesmo com o auxílio das lentes mais poderosas. Devemos nos aproximar dessa vida interior pé ante pé..." (Dubois, 1998:44)

O que Kafka se refere é que em seu texto, ele descreve seus personagens com uma vida interior. Uma aura, uma narrativa marcada

pela visualidade, como fotografias. Embora a fotografia torne o mundo mais preciso de informações e conhecimento, a fotografia não é uma cópia quimicamente revelada da realidade, não é apenas um registro documental e científico. A fotografia é uma realidade revelada, resgatada, atingida e, até para alguns, roubada.

Em suma, o que é aura? É uma figura singular: composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participe de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho.
(Benjamin, 1996:101).

O fotógrafo registra e documenta, porém isso não implica que as imagens sejam despidas de valores estéticos, as imagens representarão sempre um meio de informação, um meio de conhecimento, e conterão sempre um valor documental e iconográfico. (Kossoy 2001: 31)

Em Paris as fotos de Eugene Atget documentavam o cotidiano parisiense, e como afirma Walter Benjamin ele foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializadas em retratos.

"as fotos parisienses de Atget são precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha (...) Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, consistindo o mérito mais incontestável da moderna escala fotográfica." (Benjamin, 1996:101)

A fotografia passa a ser um meio de expressão individual, e também, um instrumento de conhecimento das diversidades do mundo; e fotógrafos como Henri Cartier-Bresson, Andre Kertész, Werner Bishop, Pierre Verger, encontram-se no meio dessa dualidade; o da criação e da documentação.

"a fotografia é, assim, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada. Irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor. Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho." (Kossoy 2002:33)

2.4. A magia da imagem

As primeiras fotos produzidas pelo daguerreótico eram tão perfeitas que a nitidez assustava as pessoas. Tinha-se a impressão de que pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos (Benjamim,1996:95). A técnica ou o processo mecânico da fotografia que para muitos era frio e insensível passou a ser um mistério cheio de magias. Quando mergulhamos profundamente em uma imagem, percebemos que ali não existe um mero registro da realidade, mas existe sim uma cumplicidade do autor com o objeto fotografado. E ainda mais, é desses extremos que sobrevive a fotografia, a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós, afirma Benjamim (1996)

Uma magia que preocupava, até, a alta cúpula do clero. A fotografia é transgressora e pecadora. Tão perigosa e diabólica que foi condenada por reproduzir a natureza, função que deveria ser

contemplada aos olhos abençoados dos pintores. E isso é o que diz um jornal alemão (1855) inspirado pela opinião hostil da igreja em relação à invenção da fotografia, Leipziger Anzeiger.

"Fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, como um projeto sacrílico. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico".(Freund: 1974:67)¹⁹

Esse texto é muito interessante quando analisamos o desenvolvimento da história da fotografia e as declarações de diversos fotógrafos que afirmam que instantes antes do "click", essa inspiração celeste" citada no texto acima surge como uma visão Intuitiva ou visionária.

Os fotógrafos são por natureza pecadores.(Fontcuberta, 1997). É preciso sempre tomar muito cuidado com uma câmara. Ela revela e incomoda. Mas irá a fotografia além do que mostra a realidade? Ou além da palavra, ou melhor, do registrado? O ato fotográfico é visionário?

Esse encantamento outorgado à fotografia justifica o horror que primitivos tinham de deixar-se fotografar, o mesmo temor vindo dos espelhos que refletem a imagem, mas não a retém. A fotografia, no entanto, é espelho da memória: imobiliza nossa imagem para sempre.

Qual seria a razão do verdadeiro temor provocado pela fotografia? Será que a força da imagem nos contamina, podendo assim dar passagem aos sonhos e mitos? Assim, como diz Benjamim, a imagem passa a ser um meio de comunicação no nível da oralidade.

19 FREUND, G. - La fotografia como documento social" Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974

"Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a atuar-se no mesmo nível que a palavra oral." (Benjamin, 1996: 167)

Para Andre Breton o fantástico é carregado de real, mas podemos inverter isso: quando se trata de fotografia, são as coisas reais que irradiam o fantástico. O real e o fantástico estão interligados na fotografia e identificam-se.

"Tudo se passa como se, perante a Imagem fotográfica, a visão empírica se desdobrasse numa visão onírica, análoga a isso que Rimbaud chamava vidência, e não de todo estranha ao que as videntes chamam ver (nem mesmo talvez à plenitude que os "visionários atingem através do olhar): uma segunda visão, como é de costume dizer-se, uma visão que, por último, viesse revelar as belezas ou segredos ignorados da primeira. Certamente que não foi por acaso que os técnicos sentiram a necessidade de inventar, para preencher a insuficiência do verbo ver, o verbo "visionar."²⁰

Com a industrialização praticada em larga escala, a fotografia perdeu em qualidade artística, como uma obra única, mas ganhou em popularidade com o advento de máquinas mais baratas e de fácil manuseio; "tirar" fotografias tornou-se um hábito nas festas, aniversários, casamentos, viagens, batizados: todas essas imagens nos levam a resgatar o prazer do instante, do momento presente e do ausente, daquilo que passou, mas que permanece na memória. Olhamos para fotografias para resgatar o passado no presente.

Tiramos fotografias para nos apropriarmos do objeto que desaparecerá. Existe uma magia quando imortalizamos as pessoas e o tempo nas fotos. Para as tribos urbanas fotografias são como provas da sua existência, da sua identidade e sua história.

A mais banal das fotografias detém ou apela para uma presença, guardamos em nossas carteiras e em nossas casas, imagens de santos, de bichos, de família e imagens daqueles que gostaríamos de ser, ídolos, heróis, objetos de desejo. Se desejamos é porque não temos no presente, recorremos às fotografias para fazer presente o que está ausente. Nossa identidade individual depende da memória. A fotografia é uma atividade fundamental para o contorno dessa identidade, seja para auto-afirmação ou para conhecimento,

O fotógrafo luta por deixar pontos vivos na imagem, uma fidelidade e autenticidade naquilo que enxerga.

Por outro lado, há uma espécie de agressividade no ato de retratar, fotografar uma pessoa é vê-la como ela própria não se vê. Implica em transformá-la num objeto que se pode simbolicamente possuir, para assegurá-la, ou mesmo para preservá-la, acaba esvaziando-a de toda vida. É por isso que a câmara tem sido tomada como uma representação sublimada de uma arma de fogo. Em inglês, "to shoot" significa tanto "clicar" quando "atirar".

Neste universo de coisas em desaparecimento, os indivíduos procuram desesperadamente deixar marcas, pois a cidade moderna, antes da catástrofe, *era* como um interior. Os homens se sentiam em casa nela. Em todo lugar, deixavam suas impressões digitais. Os objetos traziam os sinais daqueles que os possuíam e isso os identificava (Brissac, 1999:471)

Sobre isso, Sontag (1981) afirma que a fotografia é um inventário da mortalidade. As pessoas e as coisas têm uma idade

específica de suas vidas; momentos mais tarde, Já terão dispersado e continuado no curso de seus destinos independentes.

"Primeiro descobri isto. Aquilo que a fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez; ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela o acontecimento nunca se transforma para outra coisa; ela remete sempre o corpus de que necessito para o corpo que vejo: elo é o particular absoluto, a contingência soberana, impenetrável e quase animal, o 101 (tal foto e não o Foto), em suma, a Tyche, a Ocasão, o Encontro, o Real, na sua infatigável expressão. Para designar a realidade, o budismo diz sunya, o vazio; mas, ainda melhor, tathata, o fato de ser esse, de ser isso; fat, em sânscrito, significa isso e lembra o gesto de uma criação que aponte qualquer coisa com o dedo (...) Contudo, eu persistia; uma outra voz, o mais forte levava-me a negar o comentário sociológico: perante certos fatos, eu preferia ser selvagem, sem cultura. (Barthes, 1980:21)"

Ainda Barthes (1980) afirma que o olhar fotografias foi a razão maior para pensar as fotografias, o expectador das imagens é também um intérprete, um investigador apaixonado dessa realidade.

Pensando na aventura de ser fotógrafo, não poderia deixar de pensar e relacionar o fato, com a aventura de ser antropólogo. E perguntar qual seria a diferença. Uma busca de significados mais científicos, mais minuciosos, mais-"reais"? Ou a busca da beleza enquadrada em uma luz e composição bem distribuídas? Será que a fotografia, a história e a antropologia não são o resultado dessas duas buscas?

Um etnólogo e fotógrafo devem lidar com esses temores, a obtenção de uma imagem através da câmera é uma conquista do

fotógrafo que se dá a partir de uma visão formal e geral permitida, para depois entrar na informalidade e em algo privado. Saber entender que essa magia de fotografar é um temor para quem é fotografado é um fascínio para quem vê espelhado e assustado, o objeto de suas investigações e alvo de suas interpretações.

II -CONCLUSÃO

O que concluir quando apenas começamos? Olhar para o mundo é uma condição, compreendê-lo através desse olhar é uma busca eterna, instigante e fascinante. Fascinante porque é a partir da contemplação da beleza desse mundo que nos encantamos e apaixonamos. Instigante, porque a vontade de mergulhar no desconhecido desse mesmo mundo, pode nos levar ao diferente e transformar o que estamos viciados a enxergar. Afinal,

"os homens nasceram em um mundo que contém muitas coisas, naturais e artificiais, vivas e mortas, transitórias e sempiternas. E o que há de comum entre elas é que aparecem, portanto, são próprias para serem vistas, ouvidas, tocadas, provadas e cheiradas, para serem percebidas por criaturas sensíveis, dotadas de órgãos sensoriais apropriados. (...) Ser e aparecer coincidem."
(Arendt, 1993:17)

Para detectar o aparente, simplesmente olhamos, e exatamente nesse ponto nos enganamos: onde está o ser? Voltando a Hanna Arendt,

" Os seres vivos, homens e animais, não estão apenas no mundo, eles são do mundo, E isso precisamente porque são sujeitos e objetos -percebendo e sendo percebidos - ao mesmo tempo."
(Arendt).

De um olhar resulta uma imagem o olhar fotográfico é que dá forma. Registra-se o que aparentemente somos. A antropologia dá forma pela palavra, mas é uma ciência do olhar, é pelo olhar que chegamos ao outro, esteja ele próximo ou distante. Mas como decifrar nas imagens e nas palavras o que aparentemente somos e o que realmente somos? Como olhar para aquilo que não aparece?

Se observamos atentamente, nós fazemos parte do mundo e não apenas estamos nele. Quanto mais mergulhamos naquilo que enxergamos, mais conhecemos do objeto e de nós mesmos. Tecemos nossas conclusões pelos fragmentos, pelos recortes. Tecemos um olhar por fotografias. Tecemos um saber pela história.

Fotografia, história e antropologia têm o mesmo instrumento, a mesma intenção, atingir o alvo e o objeto. A diferença reside na maneira de olhar que faz com que estabeleçamos relação distintas com o objeto. Mas será que não é o mundo que se apresenta para nós, será que não são todas as coisas que exibem, seus rostos, suas formas, formatos e cores? Então, se pensarmos dessa forma não existe diferença, o que é necessário, é escutar cada coisa, cheirar, tocar e reparar.

"Um objeto presta testemunho de si mesmo na imagem que oferece, e sua profundidade está nas complexidades dessa imagem" (Hillman, 1993:15)

Como registrar essa complexidade? Para Platão a nossa alma não está separada da alma do mundo, estamos aprisionados no mundo e o mundo em nós. Uma maneira de nos libertarmos é pelo imaginário, o inconsciente. E talvez por isso precisamos da arte.

O meu objetivo ao elaborar essa monografia foi começar a discutir, através da fotografia, a observação. A forma como a Ciência observa, a forma como a arte observa. Discutir, também, a afetividade humana e os sentimentos.

As coisas são, antes de possuir um significado. Uma árvore, uma borboleta, uma pedra, simplesmente são, anteriores aos símbolos que estabelecemos, embora nelas possam ser encontrados diversos significados. (Campbell, 1998:55)

Entender se a fotografia é um documento da realidade, é discutir sobre a sua própria existência, sua história e sua magia. Não foi o objetivo dessa monografia enfocar o "real ou não real" na imagem fixa pela fotografia, mas a maneira do sujeito observar essa realidade, fotografando-o. Como utilizar os sentidos, as emoções do sujeito que fotografa e daquilo que é fotografado.

É nesse sentido que acredito que a fotografia enquanto arte, mesmo que, ainda discutível, pode contribuir revelando ao mundo a sua beleza, quer pela natureza rica e maravilhosa, repleta de cores e símbolos, quer pelas pessoas. Mas de uma forma ou de outra a fotografia resgata, conquista, e revela toda a beleza, muitas vezes imperceptível (para alguns olhos), mas sempre presente nas lentes do fotógrafo pronto para registrar um momento único e real, seja ele histórico, estético ou apenas fortuito. E nas imagens que apresentamos neste trabalho percebemos que são muitos os olhares e suas diferenças, momentos em que palavras são desnecessárias e momentos em que sem elas seria impossível dar sentido às formas, mas existe em todos estes momentos, algo em comum: a arte de retratar, perpetuar e ainda fazer história através das lentes de uma câmera.

III - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCARI, António. A fotografia. As formas, os objetos, o homem. São Paulo, Marfins Fontes, 1980

_____. Sobre a modernidade - São Paulo, Edit. Paz e Terra, 1997
 BAUDPILLAPD, Jean - A Arte da desapareição - Rio de Janeiro, UFRJ Coleção N Imagem - Núcleo de Tecnologia da imagem. 1997

ARENDT, Hannnah - A vida do espírito - Rio de janeiro, Relume Dumará, 1991

ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual - Uma Psicologia da Visão Criadora. São Paulo; Livraria Pioneira Editora, 1992.

AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas - SP: Papyrus,1995.

BARTHES, Roland - A câmara clara - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984

BASTIDE, Roger - Antropologia Aplicada, São Paulo, Perspectiva, 1979

BENJAMIN, W. Pequena História da Fotografia. In: Obras Escolhidas -V.1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ed. São Paulo, Brasiliense, 1987. p, 91-107.

_____, W. Magia e Técnica, arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura, São Paulo, Edit. Brasiliense, 1996

BIANCO, Feldman B. e LEITE, Moreira L M,(orgs₇) Desafios da Imagem, fotografia, iconografia e vídeo nas ciência sociais, São Paulo, Edit. Papyrus, 1998

CANETTI, Elias - Massa e Poder - São Paulo, Cia das Letras, 1995

CAMPBELL, Joseph - O poder do mito - São Paulo, Raras Athena, 1992

DEBRAY, Regis - A vida e morte da imagem -Petrópolis. Edit.Vozes, 1996

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e Outros Ensaios. . Campinas: Papirus, 1994 .[Trad. de Marina Appenzeller].

FONTOUBERTA, Joon "El beso de Judas, fotografia y verdad", Barcelona, Gustavo Gili, 1997

FREUND, Gisèle - La fotografia como documento social Barcelona, Gustavo Gui, 1976

JUNG, Gari G - O homem e seus símbolos - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964

JÚNIOR, Antônio Ribeiro de Oliveira. História. Fotografia e Semiótica numa perspectiva Grande Angular. O Indivíduo e as Mídias. In revista COMPÓS, São Paulo: Editora Diadorim, 1996.

KOSSOY, Boris. - Fotografia e História. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001

_____, B. - Realidades e Ficções no Trama Fotográfica – São Paulo, Ateliê Editorial, 2002

LÉVI-STRAUSS, Claude - Mito e significado - Edit. Perspectivas do Homem, Lisboa, 1978

_____. Tristes Trópicos, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1955

MACHADO, Arlindo. In. Formas Expressivas da Contemporaneidade. Revista Comunicação e Cultura Contemporânea. Org. MESSEDER, Carlos A. Et. Alli. Rio de Janeiro, Notrya, 1993.

_____. Da Fotografia a Síntese Numérica. In Revista Imagem, nº 03. Campinas: Editora da Unicamp, dezembro de 1994.

_____. A Arte do Vídeo. São Paulo - SP: Brasiliense, 2a. ed. , 1990.

MAGEE, Bryan - História da filosofia, São Paulo, Edições Loyola, 1998
 MOREIRA Carlos A. - Fotografias - São Paulo, Gráficas Brummer, 1987

MORIN, Edgar - Cultura de massas no século XX - Neurose - Rio de Janeiro, Edt.Forense Universitária, 1997

NEIVA JR, Eduardo. A Imagem, São Paulo: Editora Ática, 1986.

OSTROWER, Fayga Perla. Universos da Arte. Rio de Janeiro: Campus, 9ª edição, 1996.

SAMAIN, Etienne (organizador) - O fotográfico - São Paulo, Editora Hucitec CNPq, 1998

SANTAELLA, Lúcia. Texto inédito. Os Três Paradigmas da Imagem. 1995.

SONTANG, Susan - Ensaio sobre fotografia -Rio de Janeiro, Ldt. Arbor ,1981

TAVARES, Mônica Baptista Sampaio. Diferenças do Criar com o Uso das Tecnologias. O Indivíduo e as Mídias. In Revista COMPÔS, São Paulo: Editora Diadorim, 1996.

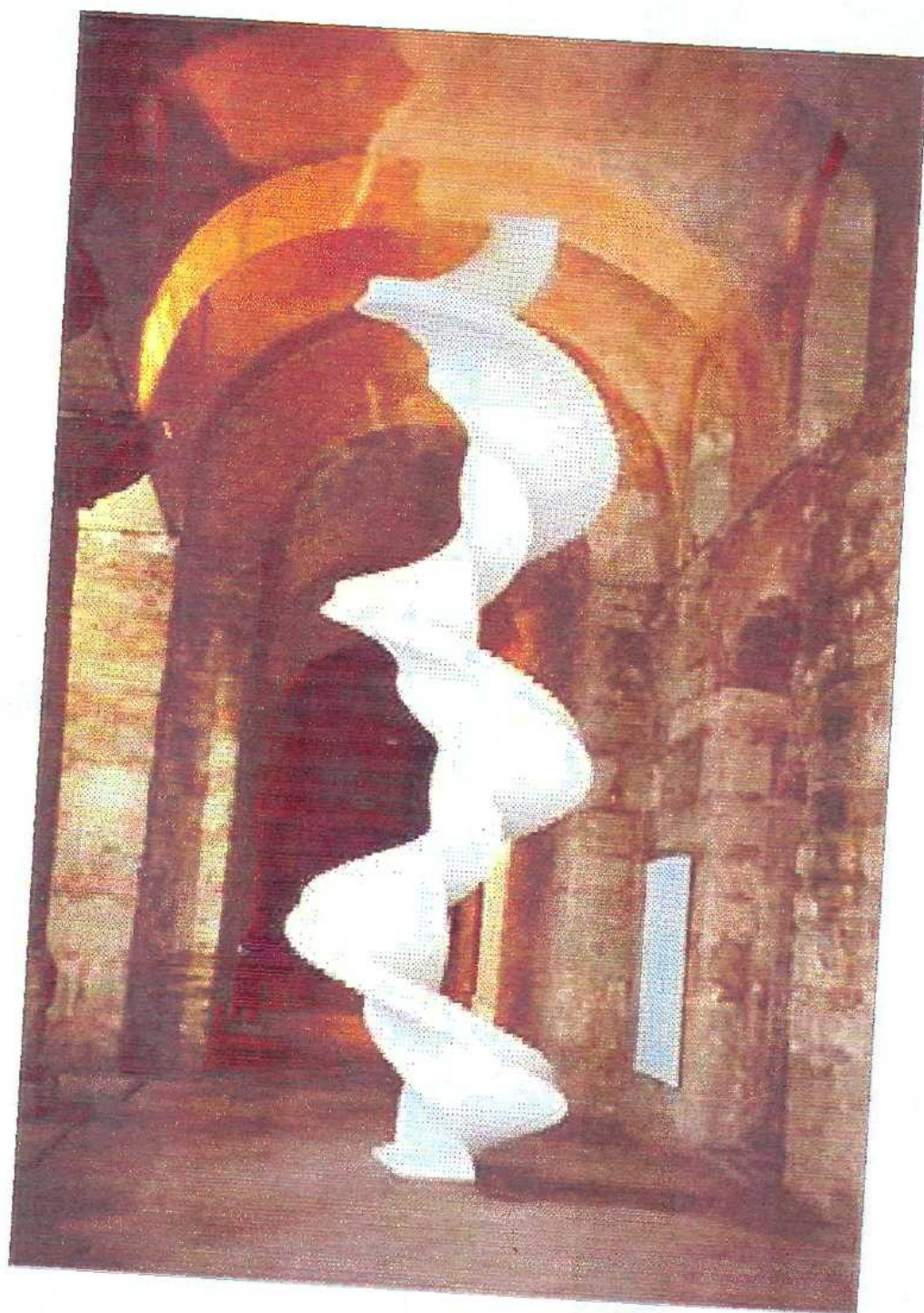
ÚBEDA, Manuel. *Começa a Era dos Fotógrafos Digitais*. In revista *A Fotografia Actual*, n. 55. Editora Atual, S.L. la Fotografia. Barcelona, 1996.XAVIER, tsmii (org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VASQUEZ, Pedro - *Fotografia, Reflexo e Reflexões* -São Paulo, LPM Editores, 1986

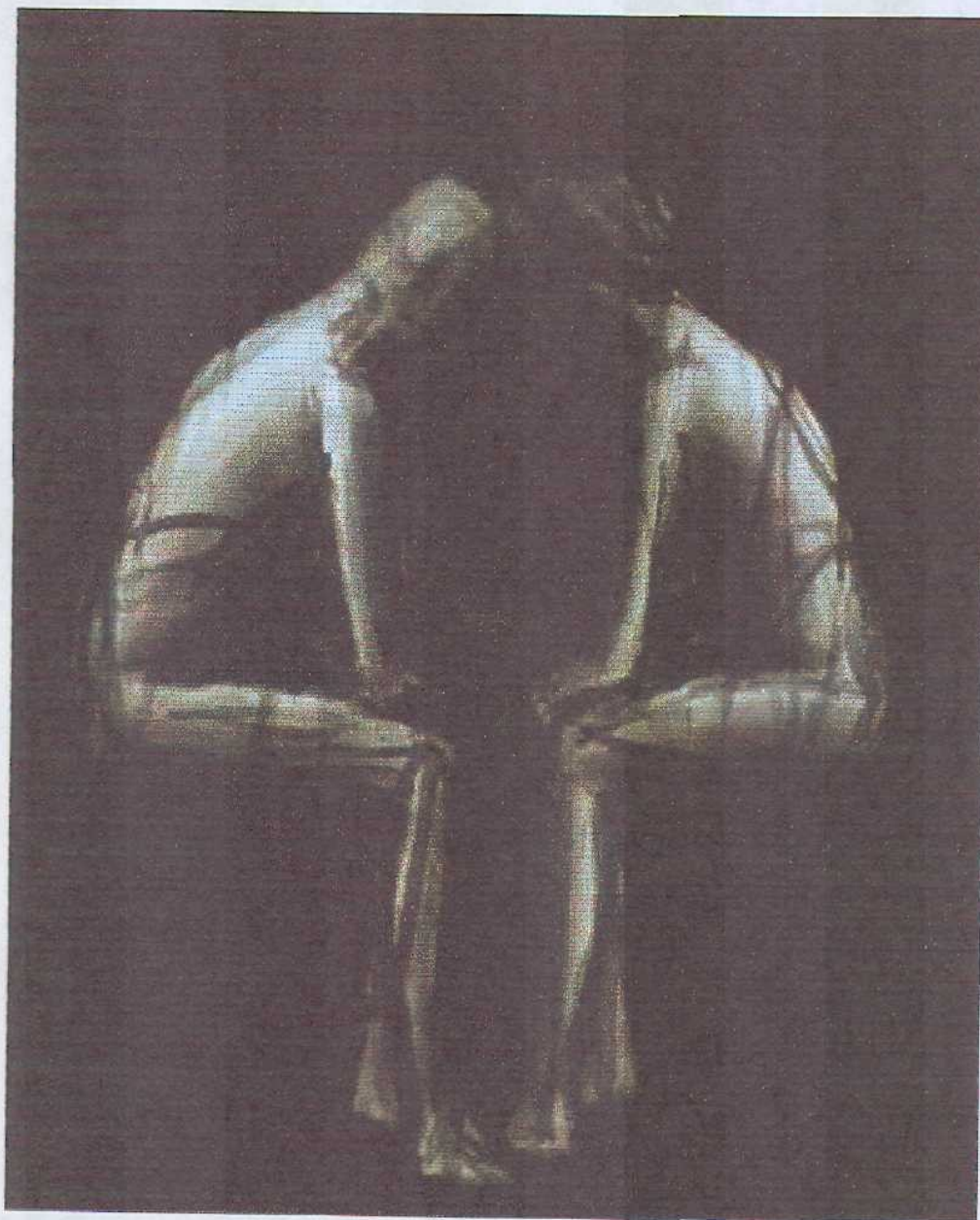
ANEXO I

FOTOGRAFIAS SELECIONADAS

Nesta seção adicionamos algumas fotografias previamente selecionadas para completar todo o estudo realizado. É importante esclarecer que apresentamos nesta parte do estudo as fotografias selecionadas como forma de complementar o que foi exposto em teoria ao longo deste estudo, assim como fornecer material visual para melhor compreensão da amplitude e importância da fotografia como ciência. Algumas fotografias estão acompanhadas por citações de relevância, outras, apenas se apresentam, sem necessidade de esclarecimentos. Imagens que valem por palavras. Imagens que traduzem sentimentos sublimados, que alegram, que chocam, que impressionam, que comovem. Selecionadas a partir apenas de um olhar subjetivo, estas imagens inspiram uma investigação aprofundada ao mesmo tempo em que permitem longo tempo de contemplação onde não é preciso argumentar ou entender, só observar.



Bienal – busca



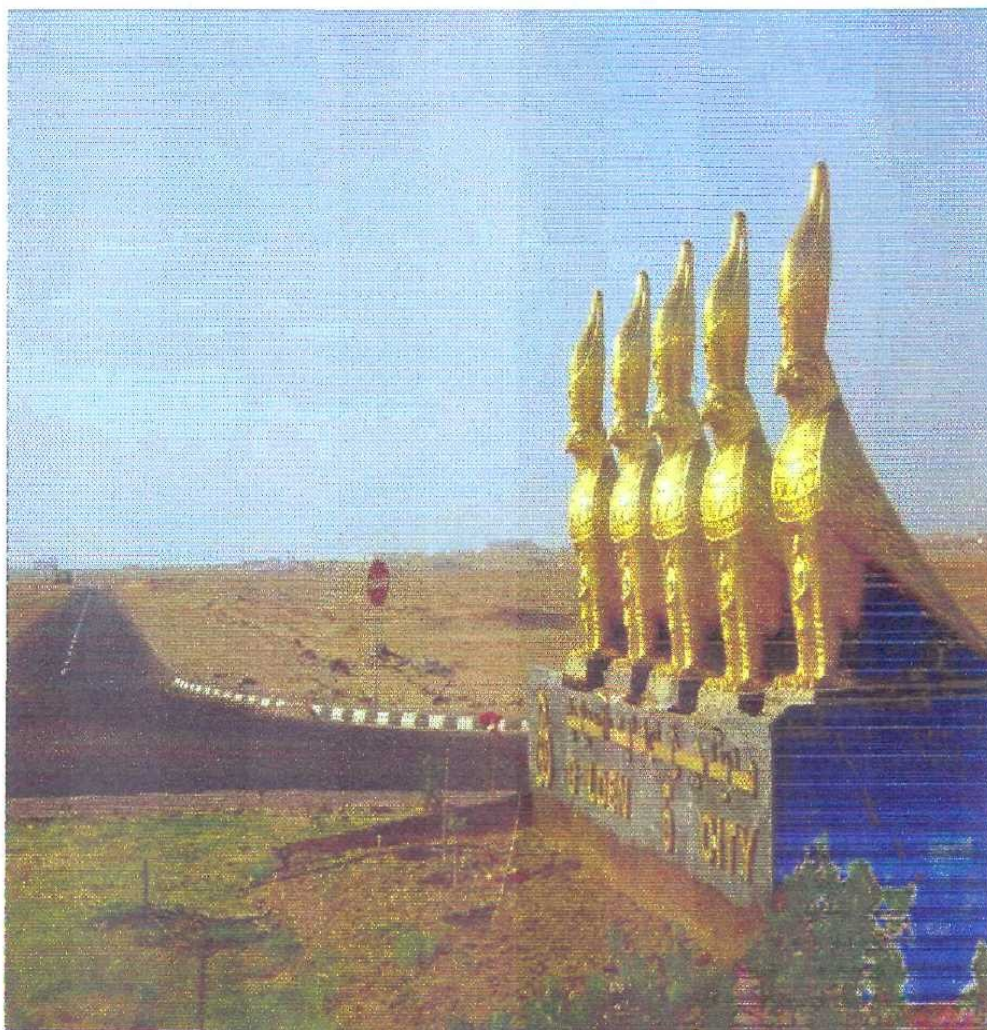
Bienal – visão

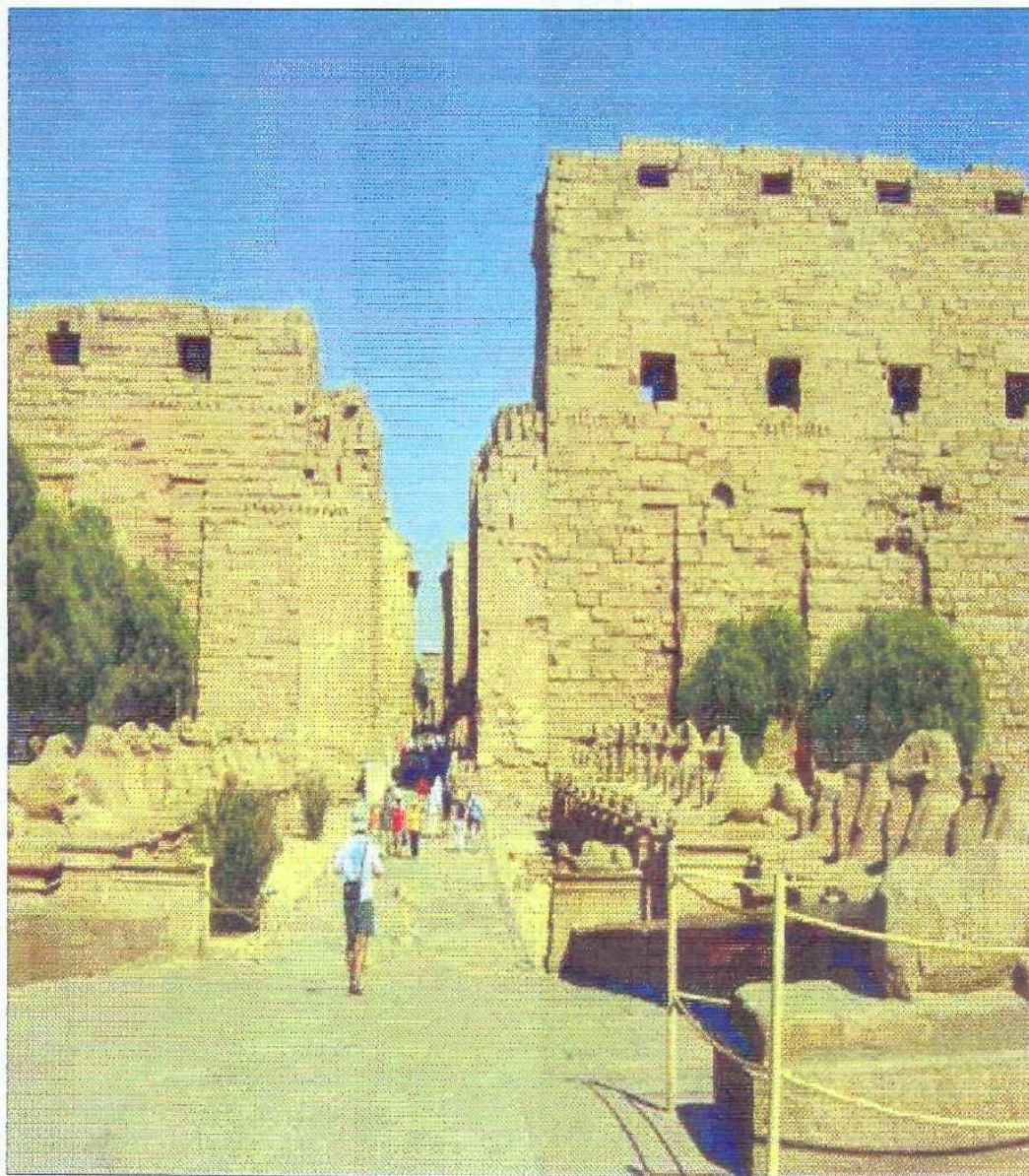


Bienal - metrópole

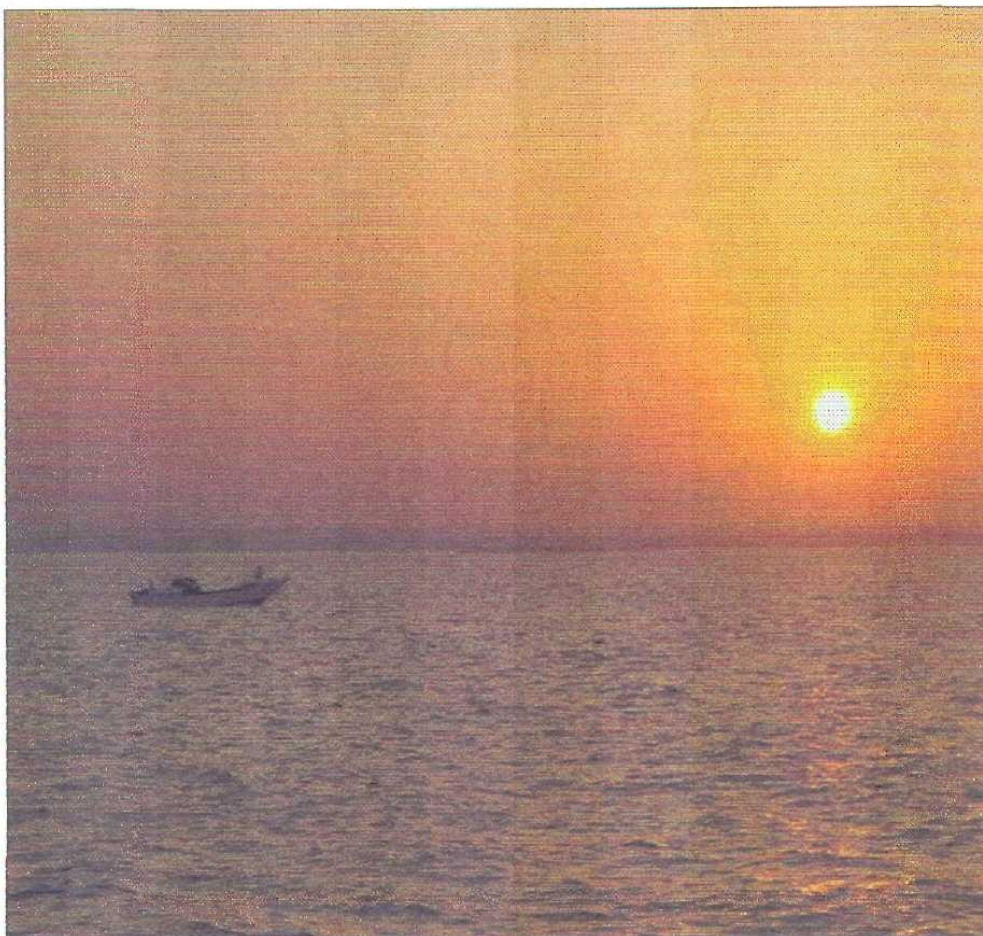


"tardo" Toggini





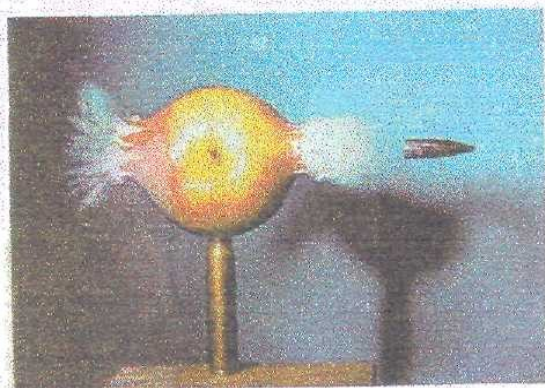
Karnak – Guilly



"Sol só" – Mônica Patrícia



foto1 (782x1029x24b jpeg)



Manchas radiadas de luz cristalizam a força e a velocidade de um avião aterrissando (à esquerda, em cima). A foto foi obtida por uma câmera de controle remoto na cauda da aeronave.

A bala atravessa a maçã a 3 mil km/h (à esquerda), numa ação congelada por luz estroboscópica. A imagem é de Harold E. Edgerton, pioneiro da fotografia de alta velocidade.

Raios e tromboed'água ilustram uma tempestade de junho no lago Okeechobee, Flórida (à esquerda, embaixo). Cientistas suspeitam do vínculo entre tornados e eletricidade.

NO ALTO: BRUCE DALE AGOSTO DE 1977 ; CENTRO: EGGERTON FOUNDATION/PAPO FOTOS OUTUBRO DE 1991 ; ACIMA: EDGAR W. SMITH JULHO DE 1992

foto2 (806x1053x24b jpeg)

“Estou fazendo uma reportagem sobre beleza”,
 digo a um possível entrevistado. “Por qual critério?”,
 retruca ele. Definir beleza? É mais fácil dissecar
 uma bolha de sabão.” CATHY NEWMAN



No Sudão, gerações
 de mulheres
 submeteram-se
 a uma dolorosa
 rotina em sua busca
 da beleza: cortes
 na pele, esfregados
 com saliva e óleo
 de gergelim,
 formavam cicatrizes
 em um desenho
 tradicional que
 era iniciado com a
 chegada à puberdade.
 Na idade adulta, a
 arrepiante decoração
 já cobria a maior
 parte do seu corpo
 (à esquerda).

foto3 (774x1074x24b jpeg)



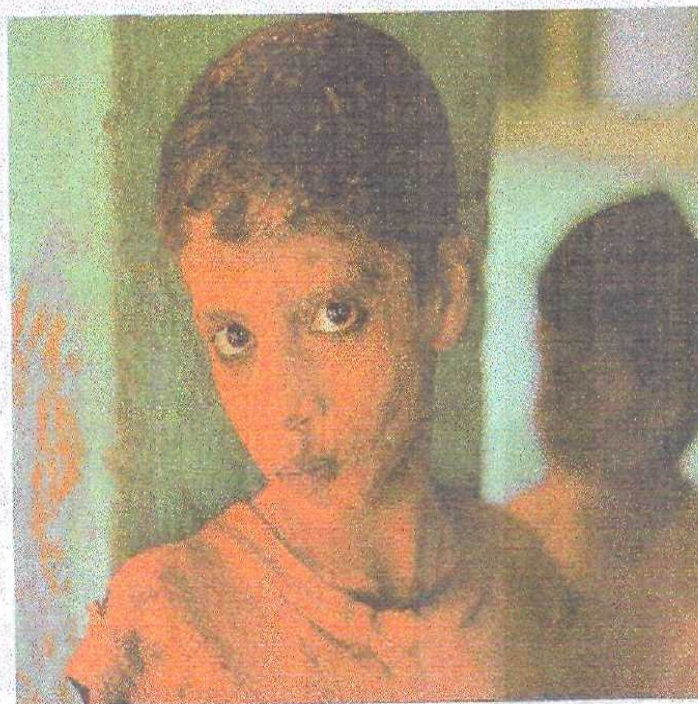
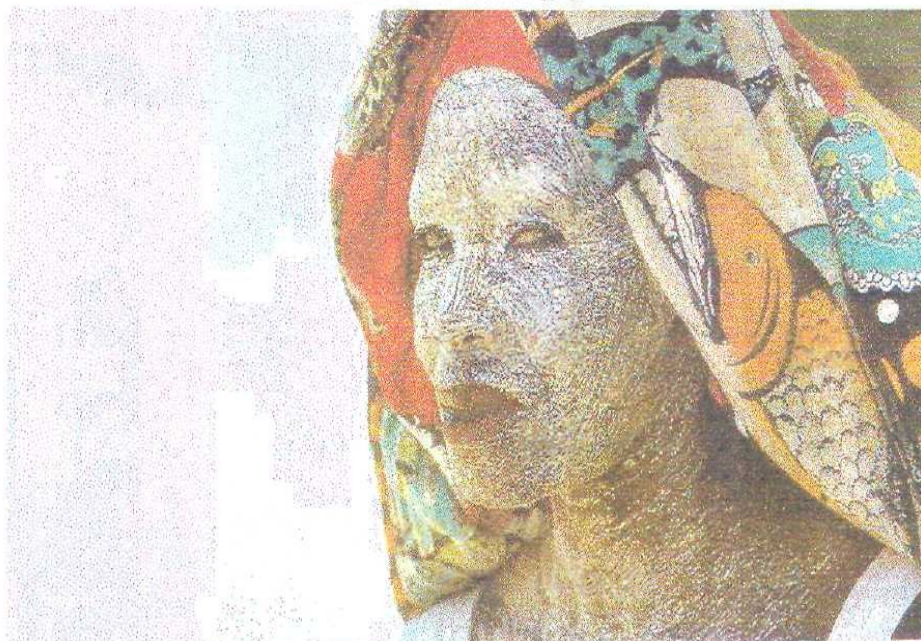
Moído por uma "necessidade primordial" de buscar "fantasia em terras estranhas", Franklin Price Knott registrou em Bali maravilhas como esta bailarina de 9 anos engalanada de seda e ouro (à direita). Pintor antes de virar fotógrafo, Knott encantou-se pela forma com que a

câmera, "como o pincel de um artista... capta nuances e matizes".

ACIMA: FRANKLIN PRICE KNOTT - MARÇO DE 1929

43

foto4 (774x1074x24b jpeg)



A mulher é desolada; o garoto, tímido. A pele pode estar embranquecida por casca de árvore moída ou coberta de pó vermelho para uma festa hindu. Não importa a cor ou o lugar – nas ruas de Moçambique (acima) ou em meio a uma multidão indiana (à esquerda) –, os olhos nos capturam.

NO ALTO: JAMSTEC, 17/11/2003 • ACIMA: STEVE KUCHNER, MAIO DE 1997

foto5 (794x1058x24b jpeg)



“Por toda parte, olhos feitos por genes quase
idênticos aos nossos nos fitavam. Por trás desses
olhos, eu tinha certeza: o espírito era o mesmo
que sentíamos.”

ACIMA: MICHAEL BEAUMONT MARÇO DE 2001

foto6 (786x1066x24b jpeg)

cena final



Parado numa varanda da velha cidade açucareira de Trinidad, em Cuba, o cavalo da família logo voltará ao bitento. Com a escassez de automóveis, cavalos e burros costumam levar crianças à escola, conduzir vendedores ambulantes e até puxar a carroça de lixo em zonas rurais como esta. "No es fácil", é o refrão usado pelos cubanos para descrever as privações do seu dia-a-dia. Muitos, porém, ainda espóiam Fidel Castro, após quatro décadas de revolução. "O sentimento básico é o desejo de ter mais", diz David Harvey. "Mas eles gostam do sistema. As escolas são gratuitas, assim como as creches, e o médico da família está logo ali no quarteirão. O que eles querem é mais aspirina – e dólares à mais no bolso."