

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES

Diogo Carreira Fortunato

O alhures fotográfico: a fotografia noutro lugar

Niterói, 2014

Diogo Carreira Fortunato

O ALHURES FOTOGRÁFICO: A FOTOGRAFIA NOUTRO LUGAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção de título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de pesquisa: Estudos Críticos das Artes

Orientador: Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos

Niterói

2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

DIOGO CARREIRA FORTUNATO

O ALHURES FOTOGRÁFICO: A FOTOGRAFIA NOUTRO LUGAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção de título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Niterói, maio de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Pr. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos
(Presidente e Orientador)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Pr. Dr. Luciano Vinhosa Simão
(Membro Interno)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Pra. Dr^a. Mariana Rodrigues Pimentel
(Membro Externo)
Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes - UERJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar aos professores do Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, por me darem a oportunidade de adentrar neste novo campo do saber tão instigante.

Agradeço a minha família que apoia mesmo sem muitas vezes entender o caminho que eu escolhi.

A meus amigos peço que me desculpem a minha ausência e aguardem meu retorno.

Agradeço aos professores da banca Luciano Vinhosa e Mariana Pimentel por aceitarem o convite, e ao meu orientador Jorge Vasconcellos por em momento algum desistir de mim o que me permitiu cair e levantar por diversas vezes.

in memoriam

Gustavo

Pipoca

Tia Lili

Malu

RESUMO

O objetivo principal da pesquisa é analisar as práticas e teorias fotográficas com base nos estudos realizados por André Rouillé. Efetua-se uma revisão crítica dos principais pontos através do aprofundamento do pensamento de autores como Nietzsche e Foucault. Desde o nascimento da fotografia a mesma esteve atrelada ao regime documental mimético relativo à duplicação do real e sustentada por uma falsa sensação de veracidade. Investiga-se essa relação inicial da fotografia que foi mantida e encorajada, o que posteriormente levou diversos autores a relacioná-la a teoria do índice. Para construir uma nova relação entre fotografia e arte temos como base teórica o pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari e ao longo do desenvolvimento dos conceitos fundamentais de dispositivo, rizoma e territorialização alcançamos o conceito chave de *alhures fotográfico*. Primeiro verifica-se com Nietzsche a frágil legitimidade da vontade de verdade e com Foucault como a fotografia-documento se insere dentro de um regime de verdade específico. A partir desta compreensão realiza-se uma breve exposição da história da fotografia e posteriormente abordam-se alguns dos principais movimentos artísticos que se utilizaram de meios fotográficos, como o Pictorialismo e a Nova Objetividade. Em seguida verifica-se onde dentro da teoria peirceana do índice se encaixa a fotografia e de que modo autores como Bazin e Barthes se relacionam a ela. Por fim, concluem-se, através do pensamento de Deleuze novas possibilidades de leitura e compreensão da fotografia e como está se posiciona dentro do campo artístico.

Palavras-chave: vontade de verdade, regime de verdade, fotografia, territorialização, alhores.

RÉSUMÉ

L'objectif principal de la recherche est d'analyser les pratiques et les théories photographiques fondées sur des études réalisées par André Rouillé. Procède à un examen critique des principaux points clés de l'approfondissement de la pensée d'auteurs comme Nietzsche et Foucault. Depuis la naissance de la photographie la même a été liée aux règles documentaires mimétiques de doublement du réel et soutenu par une fausse impression de véracité. Étudie cette relation initiale de la photographie qui a été maintenue et encouragée, ce qui a conduit par la suite à plusieurs auteurs de la relier à la théorie de l'indice. Pour construire une nouvelle relation entre la photographie et l'art ont la base théorique de la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari et dans le développement des concepts fondamentaux de dispositif, rhizome et territorialisation obtenir le concept clé photographique d'ailleurs. D'abord, il y a Nietzsche la légitimité fragile de la volonté de vérité et Foucault que le photo-document, s'inscrit dans un régime de vérité spécifique. À partir de cette compréhension effectué un bref exposé sur l'histoire de la photographie et postérieurement aborder certains des mouvements artistiques clés utilisés supports photographiques tels que pictorialisme et la Nouvelle Objectivité. Ensuite, il est où dans la théorie de l'indice de Peirce est compatible avec la photo et pour que les auteurs comme Bazin et Barthes se rapportent à elle. Enfin, nous concluons par la pensée de Deleuze, de nouvelles possibilités de lecture et de compréhension de la photographie et la façon dont il est positionné dans le domaine artistique.

Mots-clés: volonté de vérité, régime de vérité, photographie, territorialisation, ailleurs.

Sumário

Introdução	8
Parte 1	
Capítulo I – As potências do falso	20
Capítulo II – Regimes de verdade	32
Capítulo III – Breve história dos aparatos técnicos da Fotografia	44
Parte 2	
Capítulo IV – Agenciamentos	62
Capítulo V – Frames da teoria fotográfica	77
Capítulo VI – Novas ideias	91
Conclusão	101
Bibliografia	109
Sobre a História da Fotografia	
Principal	
Secundária	
Anexo	114

Introdução

A presente dissertação visa investigar as transmutações ocorridas na fotografia em sua curta história. Nascida num regime documental mimético que almejava a duplicação do real e a sua veracidade enquanto duplo a fotografia nunca se conformou em estar nesta posição originária. Sua insubmissão foi utilizada pelos artistas que se apropriaram da fotografia para empregar-la enquanto componente em suas obras, o que deu a ela a passagem definitiva para o mundo das artes. Aos poucos ela foi se instituindo e se tornando autônoma enquanto arte. Nos dias de hoje a questão da fotografia, ciência ou arte, já não é um problema. Ora, concordamos que o tema não se encontra mais neste ponto. A partir de um olhar retrospectivo, o tema encontra-se em analisar quais os agenciamentos que transformaram esta questão em um problema, em outras palavras, que conjunto de fatores implicou a fotografia sua ligação com a verdade, quais fatores a reorganizaram enquanto instrumento dos artistas e por fim a realocaram enquanto arte. Entretanto, sem que qualquer um desses agenciamentos tenha desaparecido, mas apenas enfraquecido em sua relação hierárquica de poder com as demais.

A fotografia está em todo lugar. Ela é privada quando guardada em gavetas, colada em álbuns de família que nos acompanham desde a infância ou exposta nos móveis da sala e nas paredes dos quartos; e ela é pública quando em nossas redes sociais na internet, nos jornais, livros, galerias e museus. Em 1837, o pintor, cenógrafo, físico e inventor francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), soluciona o último entrave para o surgimento da fotografia, a saber, o da fixação da imagem ao submeter à placa a uma solução de cloreto de sódio. Em 1839 o governo francês compra, com a finalidade de doar-la para o mundo, a invenção de Daguerre que expõem sua pesquisa em uma sessão conjunta entre a Academia de Ciências e a Academia de Belas Artes de Paris. Esta invenção é chamada de *Daguerreótipo*.

Poucas pessoas no mundo vislumbraram a possibilidade e, menos ainda, estariam em posição de prever a grande mudança social fadada a acontecer em decorrência da descoberta. Por exemplo, a grande discussão que se seguiu no âmbito artístico, principalmente com os pintores que viam sua forma de arte e sua função social ameaçadas pelo advento da fotografia. Pouco tempo depois, na Inglaterra, William Henry Fox-Talbot (1800-1877) reclamou a anterioridade de suas pesquisas e anunciou outra forma de fotografia, que a princípio teria sido inventada no ano de 1835 quando Talbot “fez uso de câmeras de pequeno formato e obteve suas primeiras imagens fotográficas da natureza: exemplares realizados através do princípio *negativo-positivo*,

fundamento da fotografia moderna”¹. Este processo foi nomeado de *calótipo*.

Estes fatos, a saber, o surgimento quase contíguo de dois modos de produção fotográfica (daguerreotipo e calótipo) marcaram tanto a multiplicidade técnica quanto ontológica da fotografia, pois enquanto o invento de Daguerre produzia uma cópia única não reprodutível o invento de Talbot possibilitava a reprodução dos negativos, mesmo que sob a pena da perda de qualidade da imagem. Assim, desde seu surgimento, seja pelas diferentes possibilidades de reter a luz ou a incerteza inerente ao novo invento em ser considerado ciência ou arte, as questões de identidade e status foram constantemente debatidas. A pergunta que nos fazemos aqui é: qual o lugar daquilo que está em todo lugar? Em outras palavras, se a fotografia está por toda parte, qual parte a define enquanto fotografia? Quando falamos de lugar, não estamos trabalhando espaços físicos, mais um conjunto de agenciamentos que formam um plano, um território, enquanto conjunto de projetos e práticas que fundamentam um sistema no qual o homem se insere. É apenas neste sentido ao qual nos utilizamos das datas em que o desenvolvimento técnico-fotográfico aparece, pois elas, as datas, contextualizam o momento sociocultural no qual se dão as respectivas invenções e/ou teorias.

A partir do surgimento da primeira fotografia, em 1827, de Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833); do primeiro processo praticável de fotografia, ou seja, da apreensão da luz e de sua retenção em um objeto físico, o daguerreotipo em 1839; do desenvolvimento da imagem digital, que consiste na atribuição de um código binário a impressão da luz em um sensor eletrônico; a fotografia não deixou de ser uma revolução constante na vida do homem. As fotografias de guerra que mostraram todo seu horror em uma época de difícil acesso a informação imediata e ajudaram a dar fim a alguns desses conflitos, como a guerra do Vietnã; a popularização das celebridades que tiveram sua vida pessoal tomada pelo grande público e passaram a frequentar diversas das mais influentes publicações; a fotografia das mais belas paisagens espalhadas pelo mundo e posteriormente pelo universo, como a fotografia do homem na lua; em um âmbito mais privado, a fotografia de família que aproximou gerações e incentivou micro histórias particulares; etc. Sem nos esquecermos da introdução das imagens digitais que alterou profundamente algumas noções e teorias técnicas da fotografia, as quais cada vez mais ocupam menos espaço físico na inversa proporção em que invadem os espaços virtuais.

¹ KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. 3 ed. rev. e ampl. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.125

A imagem não precisa mais ser revelada, é visualizada imediatamente após a exposição e a capacidade de armazenamento é quase imensurável.

Podemos começar com a agressão direta da fotografia a ordem social do século XIX, onde as belas-artes eram tradicionalmente um ofício nobre e por isso seletivo e elitista. A possibilidade de uma máquina cumprir a função do homem e ainda por cima “supera-lo”² nesta função, naquilo que era até então a visão de pintura da época, chocou e revoltou diversos artistas e intelectuais³, dentre eles: Elizabeth Eastlake (1809-1893), que acreditava que a fotografia só poderia ser louvada enquanto permanecesse limitada ao fatural; Charles Baudelaire (1821-1867), que condenou a fotografia comercial como o inimigo mais mortífero da arte de seu tempo, ele via nela a decadência do gosto estético francês e o sintomático de uma obsessão da modernidade pelo “real”; e John Ruskin (1819-1900), o qual julgava que a fotografia não possuía qualquer relação com a arte e que de fato jamais a substituiria. Um dos pontos de crítica de Ruskin, muito comum a todos os críticos da fotografia da época, era a sua necessária fidelidade a natureza que, por conseguinte, limitava a fotografia.

É importante sempre pontuar que a fotografia surge junto com a sociedade industrial, ou seja, com o avanço da democracia no âmbito político, com o crescimento das cidades e da economia, com a industrialização e, conseqüentemente, com as grandes modificações das noções de espaço e tempo ocasionados por essas mudanças. A fotografia representava a consagração da era industrial e mecânica, juntamente com a ascensão da pequena burguesia que surgia alinhada a revolução industrial. De um lado temos a massificação da imagem pessoal, antes relegada a um pequeno grupo social de alto poder aquisitivo com a possibilidade de pagar um pintor. Posteriormente, a massificação da própria câmera que popularizou a fotografia amadora, sendo possível através dos desenvolvimentos técnicos e mecânicos a qualquer pessoa, com o mínimo de instrução, de operar uma câmera. Estes dois lados, da massificação de bens de consumo e o avanço mecânico sintetizam bem a Era Industrial.

Se por um lado muitos fotógrafos pioneiros se prendiam ao aperfeiçoamento técnico, buscando imagens nítidas e de impressão perfeita, por outro lado alguns já viam

² Como veremos ao longo desta dissertação só podemos considerar que a fotografia supera o pintor se estivermos cientes de que nos encontramos dentro de um regime específico de verdade, no qual quanto maior a semelhança da imagem com o objeto melhor é a sua qualidade e, à vista disso, mais perfeita a mesma o é.

³ HACKING, Juliet ed. Geral. *Tudo Sobre Fotografia*. Trad. Fabiana Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, pp.10-11

na fotografia a possibilidade de se expressarem artisticamente misturando o real com o imaginário e dando origem a imagens lúdicas e poéticas. O debate do status da fotografia se estendeu por todo século XIX e adentrou o século XX com força, o que ocasionou sua rápida disseminação. Em 1861 o censo britânico listou 2.879 fotógrafos ativos e isto representava um enorme salto se compararmos aos 51 fotógrafos do ano de 1851, o que poderíamos dizer se compararmos a produção de aproximada 30 bilhões de imagens que ocorre por ano⁴ atualmente no mundo inteiro. Em 1940 o MoMA (Museum of Modern Art) inaugurou seu departamento de fotografia, dando um largo passo em direção a validação da mesma em quanto arte já que o museu é considerado por muitos a instituição máxima de afirmação de uma obra. A partir dos anos 60 diversos estudos começaram a surgir, o que refletia o crescente interesse pela caracterização de uma identidade e de um status da fotografia, dentre eles: *Sobre Fotografia* (1977) de Susan Sontag (1933-2004), *A câmara clara* (1980) de Roland Barthes (1915-1980), *O Ato Fotográfico* (1990) de Philippe Dubois e *O Fotográfico* (1990) de Rosalind Krauss (1941-). Antes destes e outros, não podemos deixar de citar, dois autores fundamentais para a introdução do pensamento voltado a fotografia, a saber, Walter Benjamin (1892-1940) com a *Pequena História da Fotografia* (1931) e *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), e André Bazin (1918-1958) com o texto *Ontologia da Imagem fotográfica* (1945).

Para além desses autores clássicos, nós encontramos o livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2005), de André Rouillé (1948), que faz uma observação atenta sobre o caminho histórico, social e filosófico que a fotografia fez até os dias atuais. Com diversas obras publicadas sobre fotografia, Rouillé trabalha neste livro, em especial, uma crítica ao índice e ao referente que ficou, durante muito tempo, atrelado a fotografia como sua única e verdadeira possibilidade. O livro é dividido em três partes: *Entre Documento e Expressão*, *Entre Fotografia e Arte* e *A Arte-Fotografia*. Os três momentos tem em comum a crítica de Rouillé à indicialidade, a estreita relação da imagem com seu referente. O autor concebe que a teoria de rastro do real fomentou uma visão “idealista”, “contrariando a relação que a fotografia estabelece com seus contextos e reduzindo-a apenas ao seu dispositivo”⁵, ou seja, “reduzir ‘a’ fotografia ao

⁴ CAMPANY in HACKING, 2012, pp.6

⁵ SOARES, LÍLIAN. *A fotografia - entre documento e arte contemporânea*. in Revista Poiésis, n 15, p. 243-246, Jul. de 2010, p.243

funcionamento elementar de seu dispositivo, à sua mera expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro”⁶. Escolhemos este livro como linha mestra para a dissertação, pois Rouillé, em seu estudo, cria um grande plano histórico/teórico que amplia a visão estreita que teríamos se, por outro lado, nos dedicássemos a apenas um autor em especial.

Rouillé critica Philippe Dubois, por exemplo, ao apresentar uma retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia⁷, acentuando assim a forma indiciativa da fotografia. Para Dubois, a fotografia apresenta três fases: *a fotografia como espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real*. Já a autora Rosalind Krauss não procura estabelecer em sua definição o que é único, o específico da fotografia. Para ela, a fotografia enquanto índice, ou seja, signo referente ao Objeto (que denota por ser afetado pelo Objeto) se refere ao Objeto por possuir qualidades comuns a este, um traço do real, é que permite transformá-la, a fotografia, em objeto teórico da semiologia. Por fim, de maneira um pouco diferente, temos Roland Barthes no livro *A Câmara Clara* - com certeza o epicentro quando o tema é Barthes e a fotografia. Este é um livro com diversas peculiaridades, como ter sido o último livro publicado pelo autor, ter sido escrito em 48 fragmentos em 48 dias (15 de abril – 3 junho de 1979), após a morte de sua mãe (ao qual era muito ligado) como uma espécie de reflexão acerca da perda de um ente querido. E de todas essas peculiaridades surge um livro para pensarmos a fotografia.

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobre passa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o *Tal* (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável. (BARTHES, 1984, p.13)

Sobre os três autores acima, dirá Rouillé:

Depois de Rosalind Krauss, nos Estados Unidos, talvez sejam Philippe Dubois, em seu *L'acte photographique*, e naturalmente Roland Barthes, em *La chambre Claire*, os que, de modo consequente e mais sistemático, defenderam a teoria do índice em sua aplicação à fotografia. Quem sonharia em duvidar que “a” fotografia tem alguma

⁶ ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, pp.17-18

⁷ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2004.

coisa em comum com a impressão, a marca, o depósito, a relíquia, a ruína? (ROUILLÉ, 2009, pp.190-191)

Ora, *mais do que criticar alguns escritores* como os supracitados, que se debruçaram sobre o estudo da fotografia, Rouillé pretende “traçar novas direções, experimentar novas ferramentas teóricas, a fim de evitar que a cultura fotográfica prospere sobre um imenso vácuo de ideias” (ROUILLÉ, 2009, p.17). Uma dessas direções apontadas por Rouillé durante quase todo o livro é a filosofia dos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992). A princípio esta referência causaria estranheza, caso tivéssemos em mente que os autores pouco falaram sobre fotografia, entretanto, por construírem uma filosofia múltipla entendemos que Rouillé busca neles ferramentas e não respostas. Em entrevista⁸ Rouillé fala sobre Deleuze:

Ele quase não fala da fotografia, mas fala sobre questões importantes como o tempo ou como em *Lógica da sensação*, livro em que ele trata da obra do pintor Francis Bacon, quando ele diz que o problema do pintor não é partir de uma tela branca, mas como esvaziá-la. Ele diz que a tela é plena de tudo o que ele já viu, suas práticas. No caso do fotógrafo, o visor dele está pleno de todas as milhares de imagens que ele carrega consigo.

A intercessão fotografia/Deleuze via o livro *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981) é apenas uma das diversas possibilidades abertas por Rouillé ao apontar por este caminho. O que escolhemos trabalhar é a noção de territorialidade em Deleuze na medida em que acompanhamos o desmembramento da fotografia pensada de maneira plural atravessando seus procedimentos e acontecimentos.

Territorialidade/desterritorialização/reterritorialização: a noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente «em casa». O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p.323)

Sendo o território composto de quatro elementos além da desterritorialização e da reterritorialização ainda temos: os agenciamentos maquínicos de corpos, que compreende a relação entre os corpos, sejam eles humanos, animais ou cósmicos; e os agenciamentos coletivos de enunciação, elementos da língua. Os agenciamentos

⁸ DOBAL, Susana. *Foto-evento: Entrevista com André Rouillé*. Revista STUDIUM nº31, inverno 2010.

coletivos de enunciação não dizem respeito a “um sujeito, pois a sua produção só pode se efetivar no próprio socius, já que dizem respeito a um regime de signos compartilhados, à linguagem, a um estado de palavras e símbolos”⁹.

Em *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea* nos deparamos com três blocos, supracitados, onde Rouillé os define como organizados a partir de: uma transição, de uma fronteira e de uma fusão. O primeiro é intitulado “Entre o documento e expressão” se concentra na fotografia enquanto documento e seu consequente utilitarismo, onde o autor atenta para o fato de que a fotografia, ou qualquer outra imagem, só é documento enquanto estiver balizada por um sistema de valores que a certifique. A fotografia documento entra em crise com o declínio do sistema que a sustentava e dá lugar a fotografia-expressão, “enquanto a fotografia-documento se apoiava na crença de ser uma impressão direta, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto”¹⁰. Com isso, tanto os procedimentos quanto a produção fotográfica será profundamente modificada, assim como a noção de verdade. No segundo bloco Rouillé separa em dois territórios, a saber, “A Arte dos Fotógrafos” e “A Fotografia dos Artistas” que apesar da confusão recorrente possui uma fronteira clara entre os dois. Desta forma a real preocupação do autor é refutar a noção de fotografia enquanto *medium* da arte, fronteira que pelo uso indevido da noção de *intermediária* acabou por nivelar, ilusoriamente, os dois territórios tão diferentes. No terceiro, e último, nomeado “A arte-fotografia” o autor trabalha a transição entre a fotografia enquanto instrumento para material da arte contemporânea, o que ele chamará de uma arte dentro da arte, essa fusão arte-fotografia.

A presente dissertação foi dividida em duas partes. Na primeira parte discorremos sobre o tema da verdade, porém sem realizarmos uma genealogia a maneira dos grandes filósofos. Antes, nos “pomos de pé nos ombros de gigantes” e partimos das reflexões construídas por Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Michel Foucault (1926-1984) acerca da verdade e da interpretação. Não satisfeitos em trabalharmos com esses dois pensadores colocamos Gilles Deleuze como um mestre de cerimônias, via seus dois

⁹ HAESBAERT, Rogério & BRUCE, Glauco. *A Desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. GEOgraphia, Vol. 4, No 7 (2002).

<www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/download/74/72+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Visitado em: 15 de maio de 2013, p.7.

¹⁰ ROUILLÉ, 2009, p.19

livros dedicados aos dois filósofos supracitados, *Nietzsche e a filosofia* (1962) e *Foucault* (1986). De maneira a não nos afastarmos de nosso foco fotográfico-filosófico inserimos colocações pontuais nossas e de A. Rouillé sobre a fotografia-documento e a fotografia-expressão, como se deu a *transição* e o declínio de uma para outra, de forma a ilustrar e, principalmente, confirmar nosso ponto central de que o papel da fotografia em cada período histórico é transpassado por um emaranhado de relações de verdade e poder que a fundamenta ou a desconstrói.

Assim, no primeiro capítulo iremos até Nietzsche indagar a legitimidade da vontade de verdade colocada na metafísica como algo completamente natural. Percebemos que o problema da vontade de verdade é muito mais profundo e em suas margens encontrarmos as noções de vida e moral. Nietzsche acusa os filósofos de terem segregado a vida ao transcenderem o conhecimento e a verdade. A fotografia nasce em um mundo envenenado por este pecado original da valoração da verdade e do conhecimento verdadeiro. Essa característica estará totalmente associada ao que Rouillé chama de fotografia-documento.

No segundo capítulo veremos como Foucault é influenciado por Nietzsche, principalmente em sua dimensão crítica. A história para ele é sem sentido e disso entendemos que não possui um sentido inerente, ontológico, mas dependente de uma construção que deve partir da análise das lutas, estratégias e táticas que a permeiam. Posteriormente identificaremos aquilo que dentro da fotografia-documento a sustentou no interior de um regime de verdade e que em seguida será o fardo que ocasionará seu declínio. O ponto chave aqui é percebermos que o fato de uma fotografia ser construída ou tomada no *instante decisivo* importa menos do que sabermos a qual regime de verdade ela está ligada.

No terceiro capítulo, após termos realizado as críticas e considerações a noção de verdade e poder na sociedade, veremos como os mesmos foram produzidos historicamente e seus efeitos no interior do discurso fotográfico. O surgimento fragmentado e ambíguo da fotografia revelou desde seu nascimento uma força para o múltiplo sentido, todavia esse sempre foi degradado em função da criação de uma essência límpida e serena. Os avanços técnicos são de extrema importância para compreendermos as mudanças e transições dos regimes de verdade que delimitam a fotografia. Como a diminuição do tempo de exposição e a maior velocidade e qualidade

de revelação estão atrelados a outros enunciados que ao se modificarem modificam tudo ao seu redor em uma constante troca rumo/vinda de todas as direções.

Na segunda parte vamos além. Entramos na prática artística com a fotografia bifurcada: de um lado pelos fotógrafos que se lançam a arte; e por outro lado por artistas que utilizam a fotografia. Continuamos caminhando e temos um breve encontro com Walter Benjamin e suas reflexões sobre fotografia e modernidade. Com essa mesma relação teórica, passamos a Charles Peirce (1839-1914) que marcou profundamente os estudos fotográficos do século XX. De fato, podemos colocar sua teoria do índice como, se não hegemônica, majoritariamente presente no pensar teórico fotográfico. Um autor que se destacou por se desviar ligeiramente a esta teoria foi Roland Barthes com seu livro *A Câmara Clara* até hoje muito debatido e estudado. Por fim chegamos a Deleuze, pensador caro a Rouillé, que será fundamental para entendermos a ideia final de um *alhures fotográfico*.

Assim sendo, no quarto capítulo vamos ao campo da produção cultural observar os embates entre os agentes de cada regime de verdade. Veremos como os opositores da fotografia lutaram para mantê-la afastada da arte. No mínimo a aceitando enquanto sua subalterna sem jamais acolhe-la enquanto expressão artística. Apesar da grande força contrária testemunhamos o pictorialismo ganhar espaço pouco a pouco desterritorializando a fotografia e a reterritorializando em outro lugar. O pictorialismo ganha então à companhia de outro movimento, a Nova Objetividade. O qual retoma os preceitos da perfeição técnica e divide os fotógrafos-artistas em sua caminhada. Se toda regra possui uma exceção, Benjamin é à exceção da teoria do índice. Sua visão político-social faz sua leitura única dentre os pensamentos voltados para a fotografia, e com isso torna-o valioso a esta dissertação que tem por pressuposto a necessária multiplicidade característica à fotografia. Continuamos a apresentar outros movimentos, além da distinção fotografo-artista e a fotografia dos artistas que reforça a necessidade de uma leitura rizomática da fotografia devido a sua inerente multiplicidade.

No quinto capítulo procuramos entender um pouco da teoria peirceana e como esta afeta a fotografia, a qual encontrasse na segunda tricotomia dos signos. O que objetivamos aqui é entender como Peirce chegou a esta tricotomia. Entre Barthes e Peirce passamos por André Bazin e o *complexo de múmia*, uma reflexão preliminar sobre a vontade de transcender a morte que Barthes utilizará junto de seu conceito de *isso-foi*, de maneira irrefletida, em seu livro *A Câmara Clara*.

No sexto capítulo retornamos ao conceito foucaultiano de dispositivo, a partir da leitura deleuziana do mesmo. A leitura cartográfica do dispositivo nos influencia a leitura múltipla, pelo rizoma, da fotografia. Entender o rizoma e a noção de território faz com que compreendamos como a fotografia pode se apresentar através de múltiplas formas sem, entretanto, se prender em essência a nenhuma delas. Assim, a prática fotográfica agencia novas realidades, produzindo o real ao invés de copia-lo. Pois, desterritorializar já é produzir algo novo.

Parte I

Capítulo 1 - *As potências do falso*

Podemos dizer que na primeira metade do século XX a filosofia francesa esteve arraigada sobre a influência, principalmente, do pensamento de Edmund Husserl (1859-1938) e conseqüentemente da fenomenologia, através de autores como Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), dentre outros os quais poderíamos citar. Porém escolhemos não o fazer, pois isto acabaria por nos desviar da questão. O fato é que a filosofia francesa sempre conservou uma forte ligação com o fazer histórico da filosofia de cunho fundamentalmente acadêmico.

Mas mesmo esse fazer história da filosofia jamais foi unívoco; são famosas as querelas entre as diferentes tendências no estudo da história da filosofia, as propostas de diferentes abordagens que, necessariamente, redundavam em diferentes histórias de diferentes filosofias. (GALLO, 2008, p.23)

Nesse sentido, outro pensador alemão marcou a filosofia francesa na segunda metade do século XX: Friedrich Nietzsche. Os filósofos que seguiram esta linha começaram, de maneira geral, nos anos 60 e foram fortemente marcados pelos incidentes ocorridos em maio de 68 na França, tendo diversos deles se manifestado nas ruas ou em seus textos. Dentre esses autores, leitores de Nietzsche, destacamos Foucault e Deleuze. Para o último “A história da filosofia deve, não redizer o que disse um filósofo, mas dizer o que ele necessariamente subentendia o que ele não dizia e que, no entanto, está presente naquilo que diz”¹¹. Esses jovens pensadores - e acrescentamos a soma Jacques Derrida (1930-2004) – colocam acima da busca daquilo que o autor disse a interpretação daquilo que ele poderia dizer, ou seja, “Substituem assim a busca fiel do verdadeiro sentido do texto filosófico, praticada pela erudição universitária, pela busca livre das potencialidades de significação nele aprisionadas”¹². A mudança ocorre na metade do século XX, quando diminuem os estudos de Hegel, Husserl e Heidegger e crescem na academia francesa os estudos de Marx, Freud e Nietzsche, a nós aqui interessa o último.

O pensamento de Nietzsche é fundamental para entendermos Foucault principalmente em seu período “arqueológico”, da década de 60, quando realizou suas análises sobre alguns campos do saber social. As críticas ao saber moderno e a quebra

¹¹ DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992, p.170

¹² MARTON, Scarlett (Org.). *Nietzsche, um “francês” entre franceses*. São Paulo: Editora Barcarolla: Discurso Editorial, 2009, p.35

da noção moral, principalmente judaico cristã, alimentam livros como *História da loucura* (1961), *Nascimento da Clínica* (1963) e *As palavras e as coisas* (1966). Jürgen Habermas (1929-) coloca Foucault juntamente com Bataille e Nietzsche na crítica a razão monológica, “o arqueólogo é o modelo do historiador da ciência que opera no âmbito da história da razão, tendo aprendido de Nietzsche que a razão só constitui sua estrutura ao excluir os elementos heterogêneos e ao se centrar em si mesma, tal como uma mônada”¹³.

Deleuze também bebe em Nietzsche e acaba por dedicar a ele o livro *Nietzsche e a Filosofia* no qual realiza seu método tão conhecido de utilizar filósofos clássicos enquanto intercessores. Para Roberto Machado¹⁴ “Nietzsche foi a principal referência a partir da qual Foucault e Deleuze pensaram. Entretanto, seus Nietzsche são diferentes. Foucault valorizou, sobretudo, sua dimensão crítica; já Deleuze, sem esquecer esse aspecto, valoriza principalmente sua dimensão ontológica”.

Deleuze em especial possui clara influência de diversos autores que não se restringem apenas a filosofia, mas que perpassam a literatura, o cinema etc. Para Gallo “não é possível dizer que Deleuze tenha sido um ‘nietzscheano’, como não o foram Foucault, Derrida e companhia”, na verdade estes autores “são singularidades numa multiplicidade, singularidades que têm em comum atender ao apelo de Nietzsche de atentar para a diversidade como elemento positivo na produção dos conhecimentos”¹⁵.

Logo, ao trabalharmos com autores como Foucault e Deleuze é necessário dar um passo atrás para observarmos com quem eles dialogam em seu pensamento. Em nossa linha discursiva é essencial que esse passo se dê em direção ao filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

A contribuição nietzschiana a qual iremos nos ater é a da reflexão sobre a significação da verdade. Percebendo que a questão encontra-se no fundo de muitos sistemas o filósofo alemão se pergunta de onde surge esta *vontade de verdade* e, a demais, o quanto vale seguir por esse caminho, a quem esta tomada de posição beneficia em última instância: “De fato, por longo tempo nos detivemos ante a questão da origem dessa vontade – até afinal parar completamente ante uma questão ainda mais

¹³ HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.336

¹⁴ Em entrevista dada a Matheus Moura para Revista Filosofia Disponível em: <<http://filosofia.uol.com.br/filosofia/ideologia-sabedoria/32/artigo239360-1.asp>> Visitado em: 29 de novembro de 2013

¹⁵ GALLO, Sílvio. *Deleuze & a Educação*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p.29

fundamental. Nós questionamos o *valor* dessa vontade”¹⁶. Ora, apercebendo-se do desejo originário da metafísica por esta *vontade de verdade* Nietzsche se pergunta, na contra mão, sobre a legitimidade dessa vontade e se propõem a fazer-lhe uma *crítica*.

A grande questão nietzschiana relacionada ao conhecimento não está elencada a verdade, mas a vida a qual o conhecimento dito verdadeiro se põe. É esta uma vida ativa ou reativa? Na genealogia o problema da verdade é rebaixado a um segundo plano. Na medida em que a verdade está atrelada a razão - que por sua vez tem por característica se auto regular - fica claro para Nietzsche que a confiança creditada à mesma está fundamentada em um fenômeno de cunho moral. De maneira que não fiquemos presos a um ciclo de reflexões morais sobre reflexões morais o filósofo alemão nos propõem uma crítica a moral de fora da moral, e por isso para além do bem e do mal.

Para o filósofo a vontade de verdade tem por um lado seu papel enquanto instrumento de acomodação (negativo), entretanto por outro lado representa um importante auxiliar a vida humana (positivo). Como bem coloca Onate: “Sem o refúgio imaginário, sem a bússola orientadora do idêntico, unitário, incondicionado, o homem não suportaria a imponderabilidade de seu existir, sucumbindo à profusão caótica dos fenômenos”¹⁷. Porém, ao invés de colocar essa vontade a serviço da vida, Nietzsche, acusa os filósofos de transcenderem o conhecimento e a verdade, segregando os da vida. O filósofo propõe, desta forma, a seguir o mais fundo possível através de uma genealogia que pudesse explicar a presença dessa vontade de verdade em grande parte da história. Sua grande descoberta originária foi de uma posição moral, ou seja, a *vontade de verdade* está, em sua origem, vinculada a uma *moral*.

Assim a crítica à ciência e concomitantemente a verdade, não se resume a uma dicotomia entre verdadeiro e/ou falso acerca do conhecimento e sim do valor atribuído ao conhecimento dito verdadeiro que coloca o conhecimento dito falso no polo negativo. O conhecimento é um valor que coabita em meio a diversos outros valores, os quais, segundo Nietzsche, não devem ser estratificados conforme a dicotomia positivo/negativo. De tal forma que “Não passa de um preconceito moral que a verdade

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.9

¹⁷ ONATE, A.M. *Vontade de verdade: uma abordagem genealógica*. cadernos Nietzsche 1, P. 07-32, 1996, p.9

tenha mais valor que a aparência; é inclusive a suposição mais mal demonstrada que já houve.”¹⁸. É este preconceito moral que vai atingir a fotografia em seu surgimento.

A fotografia surge tão ligada à ciência que André Rouillé define este período enquanto centrado na “ética da exatidão e a uma estética da transparência”¹⁹, ou seja, a fotografia ideal era aquela que se aproximasse com maior perfeição (leia-se semelhança) ao seu análogo real. Na medida em que avançamos com o pensamento de Nietzsche nos emparelhamos às críticas feitas por Rouillé no *A Fotografia – Entre o documento e arte contemporânea*. Para ele *exato* e *verdadeiro* não fazem parte da essência da fotografia, não são inerentes a ela, pois tanto a noção de “exato” e “verdade” vem de um processo que as estabelecem. Ou seja, quando abordarmos a fotografia-documento caracterizada por esta forte ligação ao real temos de ter em mente que esta é uma produção de crenças e certezas assim como em Nietzsche o é o problema da *vontade de verdade*.

O vínculo entre a *moral* e *vontade de verdade* se exprime através do *ideal ascético*. Em Nietzsche o ideal ascético é um modo de vida, ou de negação da vida, que conforta e delimita o homem e cria para si um modelo que o ampare, onde “Cansado da busca infrutífera por um sentido que brote a partir da própria existência terrena, transitória, o homem desespera e cria para si, mesmo que apenas enquanto promessa realizável, um outro lugar, um outro modo de ser, uma outra existência”²⁰. A filosofia não é exceção à regra, ela também se prende a um modelo que legitima suas ações e a caracteriza conforme certo padrão muito bem delimitado de homem contemplativo que tem na *moral* e na *vontade de verdade* seus meios. Nietzsche realiza uma *genealogia da moral* de onde conclui que: na história a manifestação de diferentes valores tem por função basear a moral então vigente; isto o leva a considerar que cada moral reflete um esforço em direção a um ideal de certo tipo de homem e aqueles que não se enquadram na moral vigente são excluídos e considerados problemáticos diante da sociedade.

Em Nietzsche a moral surge, ao contrário do que poderíamos pensar, da vontade fraca que segundo Roberto Machado “deseja uma potência que não tem, uma potência imaginária, uma representação”²¹. O projeto genealógico do filósofo alemão consiste na

¹⁸ NIETZSCHE, 2005, p.39

¹⁹ ROUILLÉ, 2009, p.62

²⁰ ONATE, 1996, p.13

²¹ MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p.70

tentativa, mais ambiciosa até então, de recontar a história dos valores morais a partir de sua origem. Com isso almeja a superação da metafísica que tem em seu sustentáculo os valores eternos, os quais são descreditados por Nietzsche em substituição aos valores históricos que se dão através do devir.

Portanto, Nietzsche problematiza a *vontade de verdade* vinculada como vimos a *moral*, considerando a verdade, desta forma, enquanto “algo que só tem valor com relação aos modos em que é pensada e querida, desfazendo, portanto, a subordinação acostuada da vontade (e da vida) ao verdadeiro enquanto vocação pura”²². Porém ao criticar a vontade de verdade não se busca uma simples substituição, uma troca por outro modelo, o que se mostra é que o verdadeiro e o falso são acepções pontuais de um determinado conjunto que as significam. Onate pontua que em Nietzsche “os termos *verdadeiro* e *falso* perdem sua carga semântica tradicional, significando somente indícios de configurações favoráveis ou desfavoráveis da potência”²³, o filósofo desta forma sai do alinhamento dogmático do pensamento de busca da verdade e passa a buscar um sentido.

Os valores enraizados na sociedade compreendidos como partes da mesma nem sempre foram assim (de forma ontológica), mas foram, por sua vez, em algum momento da história criados. Esses valores são interpretações do homem sobre o mundo, são eles criados e sustentados pelo homem. A moral não pode ser um fato, ela é apenas uma das inúmeras possibilidades de interpretação. Quando chegamos a este ponto nos damos conta que para além da moral existe uma questão muito mais profunda e antiga, a saber, a vontade de verdade.

Nos dias de hoje beira o excêntrico a ideia de que a fotografia poderia substituir o objeto real, mas em meados do século XIX a fotografia era vista como um análogo ao espelho, que além de refletir perfeitamente a imagem tinha a capacidade *sui generis* de fixá-la. Essa metáfora do espelho somada a mecanização da tomada dessa imagem cravou na fotografia durante pelo menos vinte cinco anos a essência do conceito de verdade, que a imagem fotográfica era mais do que verdadeira, era impossibilitada de mentir. A associação com a verdade era tão latente que Rouillé cita o relato da Academia de Ciência ao observarem as fotografias zoológicas de Louis Rousseau

²² PELLEJERO, Eduardo. *Nietzsche como Falsário A Apropriação Deleuziana da Potência do Falso*. Existência e Arte – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei – ANO VII – Número VI – Janeiro a Dezembro de 2011, p.18

²³ ONATE, 1996, p.23

“quando examinamos estas chapas [fotográficas] com a ajuda de uma *lupa*, vemos todos os detalhes que este instrumento permite ver dentro do próprio objeto”²⁴ no que Rouillé faz uma constatação assombrosa “se fosse assim, a imagem fotográfica poderia substituir o objeto na observação zoológica!”²⁵.

Mesmo que nosso foco aqui seja a relação verdade/fotografia é interessante pontuarmos o alargamento da noção visual e de capacidade visual proporcionado pela fotografia, além de outros meios. Erwin Panofsky dá grande crédito a três contribuições que marcaram profundamente a ciência, a saber, “a introdução da perspectiva marcou o início de um primeiro período; a invenção do telescópio e do microscópio, de um segundo período; e a descoberta da fotografia, o início de um terceiro”, e, quanto ao que nos compete aqui, prossegue ele que “nas ciências de observação ou de descrição, a imagem não é tanto a ilustração do exposto, senão o próprio exposto”²⁶. Vemos que mais do que nascer no seio das ciências a fotografia, como uma boa filha, serviu as ciências através principalmente da sua face fotografia-documento. A fotografia-documento, aprisionada mais do que ligada à verdade, se transforma num adicional a percepção em um *instrumento de ver*; e a câmera fotográfica assim como a técnica da perspectiva ou o microscópio em uma *máquina de visão*. Entretanto a fuga da prisão imposta pela noção de verdade a fotografia está na quebra dos valores atribuídos a esta verdade.

A genealogia nietzschiana coloca em questão os *valores* ao atingir a falsa naturalidade com que eles se dispõem. Através de uma história descontínua que desde sua origem desenvolve os valores no decorrer de conseqüentes modificações Nietzsche desestrutura os mesmos ao abalar sua máscara ontológica. O filósofo distingue duas possíveis origens para os valores morais: de um lado uma “moral dos mestres”, que consiste em uma ética baseada em conceitos de bom e mau, enquanto construção social, com valores imanentes e fundamentados na vida; por outro lado uma “moral dos escravos” que é a moral vigente que conhecemos e é baseada em termos de bem e mal atrelados a valores metafísicos.

Roberto Machado dispõem, de forma específica, três características distintivas dos dois modos supracitados, a saber, da “moral do senhor” ou “ética aristocrática” e da

²⁴ André Rouillé, *La photographie en France*, cit., pp.77-8 *apud* ROUILLÉ, 2009, p.68

²⁵ ROUILLÉ, 2009, p.68

²⁶ Erwin Panofsky, “Artiste, savant, génie. Notes sur la Renaissance-Dämmerung”, em *L’oeuvre d’arte et ses significations* (Paris: Gallimard, 1969), pp. 188-9 *apud* ROUILLÉ, 2009, p.68-9

“moral do escravo” ou “moral gregária”. A primeira é criadora de valores (afirmativa), os aristocratas se afirmam bons (positiva) e pressupõem serem livres, criadora e alegre (ativa); em compensação a segunda é passiva, negativa e reativa. Dentro da “moral gregária” o ressentimento representa a superação das forças reativas sobre as forças ativas, “o ressentido é alguém que nem age nem reage realmente; produz apenas uma vingança imaginária, um ódio insaciável”²⁷.

Além do ressentimento a “moral do escravo” abarca também a má-consciência. Em Nietzsche ela surge de dois modos: através da coerção do Estado sobre o indivíduo que transforma o ativo em reativo, consistindo em linhas gerais na interiorização da vontade de potência que é impedida de se expandir pela repressão social; o segundo modo é realizado pelo padre ascético, que redireciona o ressentimento contra o próprio indivíduo ao invés de direcioná-lo ao verdadeiro causador do sentimento. O asceticismo religioso se fundamenta em “considerar a vida um erro, negá-la e fazer dela uma ponte para outra vida, a vida verdadeira”²⁸.

A radicalização da crítica nietzschiana só se dá através do questionamento da vontade de verdade, a qual é baseada na crença da superioridade da verdade de onde se fundamenta os princípios da ciência. Quando a ciência volta suas críticas à religião enquanto dogma ela opera dentro do campo dos valores que por sua vez são uma consequência da expressão moral. A vontade de verdade, como vimos, central ao ideal ascético deixa de ser apoiada por uma verdade baseada no divino e passa a se fundamentar em uma verdade baseada no homem, entretanto perpetua-se a vontade de verdade enquanto crença. Por isso para Nietzsche a ciência não é antagonista do ideal ascético, dirá ele:

Não me venham com a ciência, quando busco o antagonista natural do ideal ascético, quando pergunto: “onde está a vontade oposta, na qual se expressa o seu *ideal oposto*?” Para isso a ciência está longe de assentar firmemente sobre si mesma, ela antes requer, em todo sentido, um ideal de valor, um poder criador de valores, a cujo *serviço* ela *possa acreditar* em si mesma – ela mesma jamais cria valores. (NIETZSCHE, 2009, P.131)

Tanto a ciência quanto o ideal ascético encontram-se dentro do mesmo terreno, “na mesma crença “na mesma superestimação da verdade (mais exatamente: na mesma crença na *inestimabilidade*, *incriticabilidade* da verdade), e com isso são

²⁷ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p.64

²⁸ *Ibid.*, p.66

necessariamente aliados – de modo que [...] só podemos combatê-los e questioná-los em conjunto”²⁹. Assim nos deparamos com um conceito fundamental dentro da genealogia nietzschiana, a saber, de vontade de verdade que Roberto Machado sintetiza da seguinte forma:

A vontade de verdade é a crença, que funda a ciência, de que nada é mais necessário do que o verdadeiro. Necessidade não de que algo seja verdadeiro, mas de que seja tido como verdadeiro. A questão não é propriamente a essência da verdade, mas a crença na verdade. (MACHADO, 1999, p.75)

A ligação entre a ciência e a fotografia-documento é tão forte que se faz obvio que a crítica nietzschiana também cabe a ela. Deleuze trabalha o conceito de verdade em *Nietzsche e a Filosofia*, de 1962, a partir genealogia da verdade realizada pelo pensador alemão,

A partir do momento em que a fé no Deus do ideal ascético é negada, *passa a existir um novo problema: o problema do valor da verdade*. - A vontade de verdade requer uma crítica - com isso determinamos nossa tarefa -, o valor da verdade será experimentalmente *posto em questão...* (NIETZSCHE, 2009, p.131)

Para Deleuze a questão central dessa crítica é: qual o significado do conceito de verdade, o que o sustenta, o que lhe confere seu status *de direito*, ou seja, quem lhe atribui o direito de ser como é e não de outra forma. Este conceito de verdade confere a certa disposição de mundo uma veracidade - e esta disposição pressupõe em seu centro um “homem verídico”, mas Deleuze formula a questão: “Quem é esse homem verídico, o que ele quer?”, e a partir dela propõe duas hipóteses. Na primeira delas é o homem que não quer deixar se enganar - e ser enganado é pejorativo, porém esta disposição pressupõe que o mundo é verdadeiro, pois se não o fosse ser enganado não seria de forma alguma pejorativo. Na segunda hipótese, “*quero a verdade significa não quero enganar*”³⁰, sendo no caso se enganar, ou seja, busca-se a verdade em um mundo que não se apresenta como verdadeiro. Essa posição, entretanto, nega a potência do falso, ele rebaixa o mundo a uma aparência e transforma a vida em um erro, opondo de tal forma o conhecimento à vida criando desta forma um mundo outro, um mundo que seja verídico. Deleuze assinala que a vontade de tratar o mundo como aparência possui no fundo uma origem moral, tal como estabelece Nietzsche.

²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.131-2

³⁰ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. António M. Magalhães. 2ª edição. Porto: RÉ-S-Editora, 2001, p.146

A fotografia surge do ímpeto do homem de representar o mundo da maneira mais precisa possível, ou seja, sem a mão do homem. A crença nessa separação homem máquina não surge do nada, porém através de diversas condições específicas, “o que é que sustenta essa crença na exatidão, verdade e realidade da fotografia-documento?”³¹. A resposta são quatro condições cumpridas: a fotografia irá aperfeiçoar, racionalizar e mecanizar a organização visual, trabalhada desde o século XV, nas artes pelos ocidentais e sintetizada na imagem da *câmera obscura*; a segunda condição é a união da mecânica com a química que dá suporte a ideia de uma cópia que independe das habilidades e do subjetivismo do homem, oposta ao desenho e a pintura; a terceira condição vem da mudança do que Rouillé chama de “economia da imagem” que consiste na saída do homem e maior mecanização dos processos de produção e reprodução da imagem, o rompimento da “antiga unidade entre o artista e sua obra em proveito de uma nova aderência entre a coisa e sua fotografia”³²; a última condição se afina aos princípios da modernidade e do positivismo que mudam a concepção subjetiva da verdade por uma objetividade científica, em oposição as artes (e aos detratores da fotografia) que pregavam cada vez mais a ideia de que apenas o artista pode alcançar a verdade por detrás da aparência do mundo das percepções. Por todos os lados é a vontade de verdade, como vemos, que guia, mesmo em lados opostos, os valores seja no campo das ciências ou das artes; e da fotografia, que nesse momento (século XIX) ainda flutua sobre os dois lados.

Deleuze ao trabalhar com Nietzsche se preocupou mais com os modos de existências do ser (“forças”), a construção do sentido e sua relação com as forças. Para Deleuze a crítica realizada por Nietzsche não é apenas uma análise hermenêutica, mas sim a forma de compreender de maneira mais profunda e crítica o problema encontrado pela genealogia, a saber, de que os valores que pressupõem avaliações demandam um avaliador, logo os valores se apresentam enquanto construção e não enquanto princípios. A genealogia:

quer dizer simultaneamente valor de origem e origem dos valores. Genealogia opõe-se ao carácter absoluto assim como ao seu carácter relativo ou utilitário. Genealogia significa o elemento diferencial dos valores donde emana o seu próprio valor. [...] O elemento diferencial não é crítico do valor dos valores, sem ser também o elemento positivo de uma criação. É por isso que a crítica nunca é concebida

³¹ ROUILLÉ, 2009, p. 63

³² Ibid., p. 64

por Nietzsche como uma *reação*, mas como uma *ação*. (DELEUZE, 2001, p.7)

Em sua leitura de Nietzsche, Deleuze indica “três espessuras: o conhecimento, a moral e a religião; o verdadeiro, o bem e o divino como valores superiores à vida”³³, todas elas estão interligadas e tem no ideal ascético - a terceira das espessuras - seu fundador de sentido e valor. Contudo identificar e desmembrar essa vontade de verdade não significa que ela será substituída por uma vontade do falso, mas sim realocá-la em uma segunda instância enquanto criação, produto, não mais em uma configuração dada, e sim enquanto fruto de um projeto criativo e ficcional. Logo, encontramos anterior a vontade de verdade uma série de ficções que a sustentam, “A vontade de verdade descobre assim, na sua própria origem, certa potência do falso, enquanto elemento mais importante para a vida que a procura do verdadeiro e a produção do conhecimento”³⁴.

O verdadeiro é o efeito ocasional de uma crença que tal ou qual coisa, processo, meio etc., leva até um real, que não pode ser outro que não aquele. Na fotografia-documento esta crença é ligada a máquina fotográfica, a prática química e o seu resultado que é a forma imagem. Porém, Rouillé afirma e reafirma, e com ele fazemos coro, que o “verdadeiro não é uma segunda essência da fotografia: é somente efeito de uma crença”³⁵, que por sua vez faz parte e está inserida dentro de um contexto histórico que a sustenta. A noção de mais ou menos verdadeiro só é possível graças à comparação da fotografia com a pintura e o desenho, tendo por base que o *ideal* é a maior proximidade e similitude com o objeto. Entretanto muitos críticos do início da fotografia batiam exatamente neste ponto de que a “perfeição” da imagem fotográfica afastava a foto do ideal, do verdadeiro que somente o artista, logo o pintor, era capaz de alcançar. Deleuze retoma Nietzsche em seu segundo livro dedicado ao cinema, *Cinema II: A Imagem-Tempo* (1985), e no capítulo intitulado *As Potências do Falso* volta a trabalhar essa questão.

Deleuze trabalha com a oposição entre dois regimes da imagem: um orgânico, ou cinético, que independente daquilo enquadrado pela câmera representa uma realidade preexistente; e um cristalino, ou crônico, que compreende a “descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo”³⁶. No primeiro ocorre à

³³ DELEUZE, 2001 p.65

³⁴ PELLEJERO, 2011, p.20

³⁵ ROUILLÉ, 2009, 83

³⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. – São Paulo: Brasiliense, 2005(a), p.155

polarização entre dois modos de existência, o real e o imaginário, os encadeamentos descritivos se dão de maneira condizentes com o suposto real, enquanto a descrição da consciência se atualiza no sentido do imaginário; no segundo regime os dois modos de existência se misturam, alternam e trocam suas funções de forma que seja impossível distingui-los. Na narração orgânica segue-se uma linha verídica onde os personagens ou reagem a situações ou tentam desvendá-las e se caracteriza pelo desenvolvimento do sensório-motor; ao contrário da narração cristalina onde o sensório-motor desaba, e os personagens encontram-se na situação em que se tornam videntes, ou seja, não mais reagindo, ou por impossibilidade ou por falta de vontade. É na medida em que este desmoronamento coloca em crise a ação, onde “não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento”, que na narração cristalina “não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não cronológico, que produz movimentos necessariamente ‘anormais’, essencialmente ‘falsos’”³⁷.

Na quarta consideração acerca desta oposição entre os regimes orgânico e cristalino, Deleuze retorna a questão da noção de verdade. De acordo com o autor o tempo em sua forma pura coloca a verdade em crise, desde a Antiguidade, tendo no paradoxo dos “futuros contingentes” seu problema exemplar,

Se é *verdade* que uma batalha naval *pode* acontecer amanhã, como evitar uma das duas consequências seguintes: ou o impossível procede do possível (já que, se a batalha acontece, não é mais possível que ela não aconteça), ou o passado não é necessariamente verdadeiro (já que ela podia não acontecer). (DELEUZE, 2005, p.160)

Neste paradoxo se apresenta a relação direta entre o tempo e a verdade. É possível entendê-lo através de Leibniz e sua teoria dos mundos possíveis, onde cada possibilidade do paradoxo verdadeiramente ocorreria, entretanto, em mundos distintos e possíveis, “segundo ele, não é impossível, é apenas o impossível que procede do possível; e o passado pode ser verdadeiro sem ser, necessariamente, verdadeiro”. Ora, para Deleuze mais do que uma solução Leibniz dá a verdade apenas uma sobre vida, e em resposta a este Borges dirá que a linha do tempo também é aquela labiríntica, que se bifurca eternamente, “passando por *presentes impossíveis*, retomando *passados não-necessariamente verdadeiros*”³⁸. É assim que Deleuze chega à conclusão de que a

³⁷ Ibid., p.159

³⁸ Ibid., p.160

potência do falso substitui a narração verídica, “O homem verídico morre, todo modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração”³⁹, e quem apontou para a derrocada do império da verdade, em oposição a Leibniz que tentou sustenta-lo, foi, como vimos, Nietzsche.

A potência do falso não se encontra isolada e tão pouco vem para substituir a vontade de verdade. A potência do falso é “uma série de potências, que estão sempre se remetendo e penetrando umas as outras” de forma a criar constantemente novos agenciamentos em um puro devir.

Foucault foi outro pensador que se debruçou sobre o problema da verdade. Para o filósofo cada sociedade possui seu próprio regime de verdade, em seus discursos ela faz a manutenção dos mecanismos que fundamentam aquilo que é disposto como verdade e falsidade. O grande Mito da Verdade ao qual a esfera política estaria supostamente inconsciente, “Foi esse mito que Nietzsche começou a demolir ao mostrar, [...] que por trás de todo saber, de todo conhecimento, o que está em jogo é uma luta de poder”⁴⁰.

³⁹ Ibid., p.161

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais, supervisão Léa Porto de Abreu Novaes. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002, p.51

Capítulo II – *Regimes de verdade*

Não precisamos fazer o levantamento bibliográfico completo das obras de Foucault em busca das influências nietzschiana em seu pensamento, essa é óbvia e foi constatada por diversos autores, além de reconhecida pelo próprio Foucault. A história - campo do saber caro ao autor - é composta de diversos acontecimentos, escalonados por seus tipos, que não possuem nem o mesmo alcance, nem a mesma amplitude e nem os mesmos efeitos. De maneira que “O problema é ao mesmo tempo, distinguir os acontecimentos, diferenciar as redes e os níveis a que pertencem e reconstituir os fios que os ligam e que fazem com que se engendrem, uns a partir dos outros”. Ora, para Foucault “Nem a dialética (como lógica de contradição), nem a semiótica (como estrutura da comunicação)”⁴¹ dão conta de explicar a múltipla relação dos *acontecimentos* e os efeitos que surgem dos mesmos. Assim, a história passa a ser vista enquanto campo de batalha, como “relação de poder e não relação de sentido”⁴², logo não tendo um “sentido”. Entretanto, isso não a torna absurda ou ininteligível, pelo contrário, Foucault afirma que a história pode e deve ser analisada em seus pormenores “mas segundo a inteligibilidade das lutas, das estratégias, das táticas”.⁴³ Esta ampla utilização do termo acontecimento nos obriga a ter de analisá-lo não por ele próprio, mais por seus aspectos sociais e culturais.

Para Foucault “os objetos não preexistem ao saber, eles existem como acontecimentos, como aquilo que uma época pôde dizer devido a certos arranjos entre o discurso e as condições não-discursivas”⁴⁴. É através do método arqueológico que Foucault introduz o conceito de enunciado enquanto unidade elementar do discurso. Desta maneira cabe ao arqueólogo buscar aquilo que possibilitou o surgimento de alguns enunciados em detrimento de outros.

A principal tarefa da arqueologia, segundo Deleuze, é formular uma configuração de *expressão* que não se misture de maneira equivocada a outras unidades de linguística (significante, palavra, proposição). Essa *expressão* se dá pelo “enunciado”

⁴¹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012, p.40-1

⁴² *Ibid.*, p.41

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ DA SILVA, Francisco Paulo. *Articulações entre poder e discurso em Michel Foucault*. Pág. 159 a pág. 182 In *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, Subjetividade*. Vanice Sargentini, Pedro Navarro Barbosa (orgs.). São Carlos : Claraluz, 2004, p.161

enquanto “função que cruza as diversas unidades”⁴⁵, ou seja, enquanto forma. Todavia, a expressão do enunciado não é nem um significante, nem um significado, nem um referente, por sua vez necessitando de uma função que preencha o seu conteúdo. Como então caracterizar essa função?

Enquanto visibilidades, que “não são formas de objetos, nem mesmo formas que se revelariam ao contato com a luz e com a coisa, mas formas de luminosidade, criadas pela própria luz e que deixam as coisas e os objetos subsistirem apenas como relâmpagos, reverberações, cintilações”⁴⁶. Essa noção extraída de Raymond Roussel (1877-1933) por Foucault é para Deleuze tão inspiradora quanto a do enunciado. Assim, a arqueologia tem por objetivo “extrair das palavras e da língua os enunciados correspondentes a cada estrato e a seus limiares, mas também extrair das coisas e da vista as possibilidades, as ‘evidências’ próprias a cada estrato”⁴⁷. A ampliação da percepção visual somada ao distender do tempo propiciado pela fotografia nós faz associa-la a essa produção de visibilidades, a extração dos enunciados e de possibilidades novas - que fogem da equação fotografia-documento.

Esse afastamento da fotografia-documento não é gratuito. Ela seguirá um regime de especificações técnicas que privilegiam a transparência e a verdade (do documento). Desse modo, são “os princípios formais da transparência documental [que] regulam as formas do verdadeiro e definem uma estética cujo paradoxo é realizar-se na invisibilidade”⁴⁸, se Foucault busca destrinchar visibilidades, a fotografia-documento, pelo contrário, preza os princípios dos efeitos de verdade e faz do meio fotográfico o processo do invisível.

Em entrevista dada a Alexandre Fontana⁴⁹, Foucault explicita diversos temas por vezes mal interpretados em sua filosofia, dentre eles: *poder e saber*; *acontecimento*; e a *noção de intelectual*. Foucault percebe que os conceitos de poder e saber exercem um papel central no seu pensamento desde seus primeiros estudos. Vide *História da Loucura e Nascimento da Clínica*, no primeiro relacionado à psiquiatria e no segundo a medicina. Para o filósofo, aquele que possui o poder também é detentor do saber e vice-versa, de maneira que o conhecimento nada mais é do que uma fonte direta de

⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005(b), p.61

⁴⁶ *Ibid.*, p.62

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ ROUILLÉ, 2009, p.89

⁴⁹ in FOUCAULT, *Verdade e poder*, 2012.

dominação. A crítica que Foucault faz as áreas de conhecimento supracitadas consiste em problematizar o que está por de traz das instituições que elas fundam, quais os enunciados que regem “entre si para constituir um conjunto de proposições aceitáveis cientificamente e, conseqüentemente, susceptíveis de serem verificadas ou infirmadas por procedimentos científicos”⁵⁰. Estes enunciados e sua forma constituem um regime político que organiza o discurso científico. Porém, o que interessa a Foucault antes de tudo é: *quais efeitos perpassam os enunciados científicos e como eles, em determinados momentos históricos, se modificam de maneira geral.*

Segundo Rouillé a fotografia, já antes da década de 70, foi substituída nos principais meios econômicos aos quais ela servia, que por sua vez a trocaram por novas tecnologias em sintonia ao aumento da velocidade de informação no mundo moderno. Desse modo, “o declínio histórico de seus usos práticos acelera-se à medida que a fotografia se revela técnica e economicamente incapaz de responder às novas necessidades de imagens”⁵¹. Os motivos que haviam fortalecido a fotografia-documento, como sua proximidade com o mundo e suas relações com a modernidade, agora a arrastavam para o desuso na medida em que eles mesmos eram depreciados. E o que mudou? “O regime de verdade mudou”⁵². A perda da ligação da fotografia com o mundo, em substituição aos meios mais rápidos e dinâmicos como a televisão transmitida via satélite e o declínio da imagem-ação, são fatos que acusaram a decadência do regime que sustentava a fotografia-documento.

O declínio da imagem-ação ocorreu de maneira mais acentuada após a guerra do Vietnã quando as grandes redes de televisão tomaram a frente nos conflitos armados. Ficou claro o poder da imagem sobre a opinião pública e que para ganhar a guerra era necessário também dominar nesse campo de batalha. A primeira medida das forças armadas foi cercear a presença do fotógrafo no front. Rouillé destaca a Guerra das Malvinas como a primeira a colocar em prática as medidas restritivas aos fotógrafos, permitindo que apenas dois profissionais acompanhassem as tropas britânicas e toda fotografia tirada fosse estritamente supervisionada. A derrocada cada vez mais eminente da imagem-ação facilita o surgimento da roteirização da imagem, ou seja, da construção da foto que rompe completamente com o regime de verdade passado, da fotografia-documento, que “se apoiara nas noções de imagem-ação, de contato direto com o real, e

⁵⁰ FOUCAULT, 2012, p.39

⁵¹ ROUILLÉ, 2009, p.138

⁵² Ibid., p.139

de registro, em vez de no culto ao referente e ao instantâneo”⁵³. Apesar da mudança de regime de verdade a polémica instituída até hoje nos parece falsa, a saber, de que um tipo de reportagem capturaria a imagem, logo a informação, enquanto o outro apenas a fabricaria. Essa polémica se baseia na crença de que o repórter enquanto intermediário neutro traria até o receptor da informação o real puro, um recorte dos acontecimentos do mundo. Esquece-se apenas que o recorte já é uma tomada de posição perante o mundo, e é por isso parcial. Concordamos com Rouillé quando este diz que

A oposição entre captação e fabricação da informação – ou entre verdade e falsificação – importa menos do que a passagem de um regime de verdade para um outro. A reportagem encenada não é menos verdadeira do que a reportagem ‘ao vivo’, ela corresponde a um outro regime de verdade, a outros critérios suscetíveis de sustentar a convicção, ou a outras expectativas. (ROILLÉ, 2009, p.144)

Foucault percebeu que se existe um risco na ordem do discurso, esse é graças a sua conexão com o *desejo* e o *poder*. Segundo Da Silva a questão do poder é apresentada em Foucault na arqueologia onde “aparece na discussão sobre a relação saber/poder e sobre a verdade científica”⁵⁴, o filósofo vincula a verdade as condições e possibilidades de seu tempo histórico. É através do poder que são delimitados os parâmetros do verdadeiro e do falso sobre os enunciados. Já na fase genealógica “o poder passa a ser analisado a partir das suas praticas, das tecnologias de produção de poder desenvolvidas pelas sociedades”⁵⁵. Não se fala mais em poder específico e sim em poder por toda parte.

Logo, a Foucault interessa o discurso enquanto prática e não enquanto linguagem, não é tanto o que o discurso diz e sim através do que e/ou o que sustenta a fala do discurso. As relações discursivas

estão, de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos de que ele pode falar, ou antes, (pois essa imagem de oferta supõe que os objetos sejam formados de um lado e o discurso do outro), determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para falta de tais ou quais objetos, para poder aborda-los, nomeá-los, analisa-los, classifica-los, explica-los, etc. (FOUCAULT, 1987, p.52)

Perguntamo-nos: o que *rege* os enunciados e como estes se *regem* entre si? - de forma a se organizarem através desse feixe de relações para que possam ser verificados cientificamente. Interessa a Foucault os “efeitos de poder [que] circulam entre os enunciados científicos; qual é seu regime interior de poder”, e para nós principalmente,

⁵³ Ibid., p.144

⁵⁴ DA SILVA, 2004, p.160

⁵⁵ Ibid.

“como e por que em certos momentos ele se modifica de forma global”⁵⁶. O enunciado não é

Um elemento último, indecomponível, suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em um jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele; como um ponto sem superfície mas que pode ser demarcado em planos de repartição e em formas específicas de grupamentos; como um grão que aparece na superfície de um tecido de que é o elemento constituinte; como um átomo do discurso. (FOUCAULT, 1987, p.96)

O enunciado como vimos, unidade elementar do discurso, “surge como uma *irrupção histórica*”⁵⁷. O enunciado enquanto tal é inesgotável e não é redutível a linguagem ou ao seu sentido já que é ele sempre um acontecimento. Ao focar no acontecimento o filósofo não pretende isola-lo em uma câmara laboratorial que permita observa-lo a distância de outros acontecimentos, mas sim o oposto, Foucault se interessa em revelar no acontecimento discursivo e fora dele os *jogos de relações*. Logo, o enunciado deve estar sempre em correlação e nunca isolado. Sendo essa correlação uma necessidade, também o é que a verificação do enunciado se dá por sua relação com outros enunciados e não a partir de uma construção de sentido como, por exemplo, a textual. Conseqüentemente, analisa-se o funcionamento e as relações entre enunciados.

Quando Rouillé retrata o declínio da fotografia-documento ele está, acima de tudo, apontando para a mudança da própria noção de real. Para ele a fotografia-documento continua ligada as “coisas, aos corpos, às substâncias”, ou seja, ao real do qual ela sempre se gabou de ser um intercessor neutro. Porém, no mundo contemporâneo o real e a verdade “se orientam rumo aos incorporais, às informações, aos imateriais”⁵⁸. O declínio do regime de verdade em muito se assemelha com o declínio de um regime político, seus princípios mais fundamentais são menosprezados e desconstruídos, mais não poderia ser diferente, pois no fundo dos dois regimes existe uma relação de saber/poder que está sendo alterada.

Em relação aos enunciados uma questão ainda precisa ser respondida. Se o enunciado é a unidade elementar do discurso o que une os enunciados em um discurso? Foucault tenta responder essa questão percorrendo enunciados de três domínios do

⁵⁶ FOUCAULT, 2012, p.39

⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p.32

⁵⁸ ROUILLE, 2009, p.156

saber: a medicina, a gramática e a economia política. Ele conclui que a unidade dos enunciados encontra-se em “séries lacunares e emaranhadas, jogos de diferenças, de desvios, de substituições, de transformações”, ou seja, “formulações de níveis demasiado diferentes e de funções demasiado heterogêneas para poderem-se ligar e se compor em uma figura única”⁵⁹.

Deleuze vai ressaltar o primado do enunciado, devido a sua espontaneidade, em oposição ao visível, que é limitado pela “forma do determinável”. Ou seja, apesar da diferença entre a natureza do enunciado e do visível a determinação sempre parte do enunciado, o que leva Foucault a considerar que

não se trata apenas de abrir as coisas para induzir enunciados, nem de abrir as palavras para conduzir visibilidades, mas de fazer germinar e proliferar os enunciados, em virtude de sua espontaneidade, de tal modo que eles exerçam sobre o visível uma determinação infinita (DELEUZE, 2005b, p.76)

São os enunciados que determinam e tornam visíveis. Porém, como sublinha Deleuze, o que eles *fazem ver* é diferente do que os enunciados *dizem*.

Logo, sendo a *heterogeneidade* característica dos enunciados cabe à *formação discursiva* responder a questão anteriormente colocada sobre a unidade dos enunciados. A formação discursiva será definida como a possibilidade de descrição entre enunciados de certo tipo de dispersão semelhante, certa regularidade quanto a “ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações”⁶⁰. Definem-se como *regras de formação* as condições as quais os elementos do discurso estão submetidos, seja em relação a si mesmo ou aos demais elementos que coexistem no discurso. É necessário que algumas condições suprimam-se para que certos objetos surjam, o objeto “não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob as condições positivas de um feixe complexo de relações”⁶¹, os quais são visíveis graças as práticas discursivas.

Em síntese o discurso para Foucault

não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos. (FOUCAULT, 1987, p.61-2)

⁵⁹ FOUCAULT, 1987, p.42

⁶⁰ Ibid., p.43

⁶¹ Ibid., p.51

Ele entende que nem palavras nem coisas podem definir (dentro de uma formação discursiva) o regime dos objetos, que é a mesma incapacidade dos sujeitos transcendentais e psicológicos em definir o regime dos enunciados. O enunciado enquanto pertencente a uma formação discursiva está analogamente relacionado à frase enquanto condizente ao texto e a proposição enquanto relacionada ao conjunto dedutivo. Entretanto, a frase e a proposição estão submetidas às leis à medida que os enunciados são regulados pela própria formação discursiva. A definição plena de “discurso” é: um conjunto de enunciados pertencentes a uma mesma formação discursiva; não constituidora de unidade nem retórica nem formal que irrompe na história; além de ser formado por um limitado número de enunciados, que permitem a sua definição. Assim, para Foucault, o discurso

não é uma formação ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; [...] é, de parte a parte, histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo. (FOUCAULT, 1987, p.135-6)

A associação entre a imagem e as coisas dentro da fotografia-documento parte da negação de três fatores para que sua veracidade não seja colocada em cheque: a “subjetividade do fotógrafo”; as “relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e “a escrita fotográfica”⁶². A partir da inversão destes pontos, ou seja, da sua afirmação é fundamentada a fotografia-expressão. Valoriza-se a forma fotográfica (a escrita do fotógrafo); certifica-se sua identidade enquanto criador (autor); e incentiva-se o diálogo com o modelo (o outro). A fotografia-expressão longe de negar a finalidade documental da foto propõem uma nova maneira de atingi-la, o que por sua vez propõem um novo conceito de documento

A partir da definição dos conceitos de formação discursiva e enunciado, Foucault define a noção de *práticas discursivas*. Estas não podem ser misturadas com a formulação de ideias, desejo, imagens; nem com formulação de um sistema de inferência; nem pela construção frasal das gramáticas. Ela é, por sua vez, “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica,

⁶² ROUILLE, 2009, p161.

geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”⁶³. Ora, aqui chegamos ao ponto que nos importa, quando Foucault coloca que a interpretação das formações discursivas multiplica seu sentido e que a partir disto acaba pesando o “valor” dos enunciados não em relação à verdade mais em relação as suas possibilidades e capacidades dinâmicas dentro da formação dos discursos. Diferentemente da atitude exegética onde se formula, a partir de inesgotáveis tesouros enunciativos, o discurso aqui tratado “aparece como um bem – finito, limitado, desejável, útil – que tem suas regras de aparecimento e também suas condições de apropriação e utilização”, dessa maneira uma questão do *poder*, já que é por natureza “objeto de luta, e de uma luta política”⁶⁴.

Do livro *A arqueologia do saber* (1969), trabalhado aqui até então, a passagem para a “genealogia do poder” a maioria dos comentadores fala da preocupação de Foucault com a noção de *discurso*. Sua utilização e transformações, a amplificação do sentido de *discurso*, de maneira a englobar ora os processos de subjetivação ora os jogos de valoração. Para Pinho na “fase” da arqueologia do saber compete ao arqueólogo estabelecer “como se formam ‘sistemas de pensamento’ que não se reduzem ao nível da linguagem, das representações ou das significações humanas”, a mudança para uma genealogia do poder se dá quando “o problema das condições de vida dos detentos na França coloque Foucault perante um novo objeto: o poder”⁶⁵. É na sua aula inaugural no *Collège de France*, pronunciada no final do ano de 1970, que os termos genealogia⁶⁶ e arqueologia⁶⁷ são encontrados na análise acerca do discurso do homem. Nesta aula é apresentada a teoria de que toda produção de discurso é controlada com o objetivo de retirar ameaças ao poder estabelecido, esse processo de interdição ocorre tanto de maneira interna quanto externa. Aqui é significativa a utilização do termo nietzschiano que tratamos no capítulo anterior de *vontade de verdade* que surge na aula enquanto fio condutor da problemática proposta. Esse conceito que como vimos coloca em cheque as

⁶³ FOUCAULT, 1987, p.136

⁶⁴ Ibid., p.139

⁶⁵ PINHO, L. C. *As tramas do discurso*. In. BRANCO, G. C e NEVES, L. F. B. (orgs.). *Michel Foucault: da arqueologia do saber a estética da existência*. Rio de Janeiro: Nau; Londrina: Cefill, 1998, p.185

⁶⁶ Genealogia é para Foucault “uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto etc., sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história” FOUCAULT, 2012, p.43

⁶⁷ “O termo genealogia aparece aqui, juntamente com a arqueologia, como um dos polos das análises foucaultianas dos discursos sobre o homem, mas carece, no entanto, de um aparato teórico próprio na medida em que ambos constituem ‘duas tarefas que não são jamais inteiramente separáveis’” (PINHO, 1998, p.186)

noções dos valores enquanto transcendências é utilizado por Foucault em duas atitudes: dentro do princípio de *especificidade* que consiste em “não transformar o discurso em um jogo de significações prévias [...] ele não é cúmplice de nosso conhecimento; [...] Deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos as coisas, como uma prática que lhes impomos todo o caso”⁶⁸; e contrária a verdade como equivalente do universal rico e fecundo, “a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuram contornar essa verdade e recoloca-la em questão contra a verdade”⁶⁹.

Deleuze sintetiza a definição de Foucault para “poder” como: “uma relação de forças, ou melhor, toda relação de forças é uma ‘relação de poder’”⁷⁰, e não deixa de alertar para a falsa simplicidade dessa definição, já que as relações são muito mais complexas. O poder não é, todavia, uma forma como Estado, igreja etc.; a força nunca aparece no singular, ou seja, a força é sempre uma relação entre forças e essa relação já é o poder; não devemos entender com isso um retorno ao direito natural, pois o direito, a natureza e a violência são, respectivamente, uma forma de expressão, uma forma da visibilidade e uma consequência da força.

Para que possamos aprofundar o conceito de força precisamos distinguir duas formas de *fora*: a *exterioridade* e o *lado de fora*. A exterioridade é uma forma, que possui duas exterioridades, uma relativa à outra já que, segundo Deleuze, “o saber é feito desses dois meios, luz e linguagem, ver e falar”⁷¹. O lado de fora por sua vez compete à força: como vimos toda força está sempre em relação com outras forças, “as forças remetem necessariamente a um lado de fora irreduzível, que não tem mais sequer forma, feito de distâncias indecomponíveis através das quais uma força age sobre outra ou recebe a ação de outra”⁷². É sempre por fora que essas trocas entre as forças ocorrem, existem assim um devir de forças e uma história das formas que não se chocam por estarem em dimensões diferentes de relações.

Em *A verdade e as formas jurídicas* (1996⁷³) Foucault afirma que o mito da separação saber e poder precisa acabar e que “foi esse mito que Nietzsche começou a demolir ao mostrar, em numerosos textos já citados, que por trás de todo saber, de todo

⁶⁸ FOUCAULT, 1996, p.53

⁶⁹ Ibid., p.20

⁷⁰ DELEUZE, 2005b, p.78

⁷¹ Ibid., p.93

⁷² Ibid.

⁷³ Conjunto de conferências pronunciadas em 1973.

conhecimento, o que está em jogo é uma luta de poder”⁷⁴. Para o filósofo francês o poder político e o saber são tecidos juntos. Logo, o problema da verdade inerente ao saber não existe a parte do poder, seja fora ou sem o poder, pois a verdade é “deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder” e o mais importante “cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade”⁷⁵. Então, para Foucault, as escolhas dos discursos ditos verdadeiros, em toda sua amplitude, se dá a partir de um *regime de verdade* por onde se define o estatuto do verdadeiro. Nunca encontraremos a verdade fora ou sem o poder, pois ela só existe enquanto ligada ao poder.

Foucault pontua cinco características presentes na sociedade que particularizam a “economia política” da verdade: 1) o discurso científico e as instituições produtoras da verdade que a centralizam; 2) tanto o poder político quanto a economia necessitam da verdade; 3) faz parte de um processo de proliferação e consumo; 4) é dominada por grandes aparelhos políticos e econômicos; e 5) é objeto de debate político e ideológico.

Um indivíduo essencial dentro da sociedade no que diz respeito a essa economia política da verdade é o intelectual, que Foucault divide em dois tipos: o “universal” e o “específico”. O intelectual “universal” dito de esquerda (para que sigamos na linha de raciocínio foucaultiana) é o representante da universalidade e caracterizado por ser uma “figura clara” e individual, em oposição ao proletário de forma obscura e coletiva. O intelectual possui a verdade universal de maneira clara e elaborada, enquanto o proletário, também detentor do universal, a possui apenas enquanto objeto imediato, não refletido e pouco consciente. Assim, o intelectual “universal” se acha no direito de falar enquanto detentor da verdade e é apoiado pelas massas. Para Foucault esse intelectual, há alguns anos, perdeu seu papel de protagonista o que propiciou o surgimento de outro tipo de intelectual, o “específico”. Esse emerge depois da Segunda Guerra Mundial trabalhando em pontos específicos, seja devido a sua localização geográfica ou suas formas de trabalho. Isso lhe dá maior proximidade com questões e responsabilidades políticas, além da consciência de que ao trabalhar em questões específicas faz com que, em certa medida, atinja pontos importantes as massas. Logo, o que devemos levar em consideração no intelectual “não é, portanto, ‘o portador de valores universais’; ele é

⁷⁴ FOUCAULT, 2002, p.51

⁷⁵ FOUCAULT, 2012, p.52

alguém que ocupa uma posição específica, mas cuja especificidade está ligada às funções gerais do dispositivo⁷⁶ de verdade em nossas sociedades”⁷⁷.

Foi enquanto “jurista-notável” e escritor singular que o intelectual conseguiu se sobressair e aspirar ao poder da fala sobre o universal, entretanto Deleuze lembra as numerosas entrevistas de Foucault a cerca do tema em que o autor pontua a mudança dos aspectos do intelectual, inclusive sua posição frente ao mundo. Sua proximidade com o específico o colocou mais próximo da vida e o afastou da língua do direito, aquela a qual o intelectual “universal” se agarrava para poder falar em nome de todos. O intelectual trabalha para/ou luta contra o regime de verdade que é essencial para a manutenção da nossa sociedade. Existe ao redor da verdade um combate na medida em que entendemos por verdade o “conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder”⁷⁸. A guerra travada pelo intelectual não está a favor da verdade, mas ao redor do domínio de seu estatuto. Segundo Foucault existe uma mudança dos problemas políticos dos intelectuais que passam da “ciência/ideologia” para a “verdade/poder”.

Em síntese, a verdade na perspectiva foucaultiana é representada por “um conjunto de procedimentos reguladores para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados”⁷⁹, essa verdade está inserida em “*regimes*” de verdade que consistem por um lado em sistemas de poder que a produzem e apoiam, e por outro em efeitos de poder induzidos e reproduzidos pela verdade. Apontar essas questões não significa querer acabar com toda relação de verdade e poder – o que Foucault desconsidera ao tratar que a própria verdade é poder – “mas desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento”⁸⁰.

Foucault, na *Microfísica do Poder* (1979), quando questionado por Fontana acerca da ideologia dentro do pensamento marxista da época, lapida as diretrizes que seguiremos no capítulo seguinte, onde

o problema não é de se fazer a partilha entre o que num discurso releva da cientificidade e da verdade e o que revelaria de outra coisa; mas de ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no

⁷⁶ Iremos abordar este conceito no Capítulo VI – Novas Ideias

⁷⁷ FOUCAULT, 2012, p.52-3

⁷⁸ Ibid., p.53

⁷⁹ Ibid., p.54

⁸⁰ Ibid.

interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos.
(FOUCAULT, 2012, p.44)

Capítulo III – Breve história dos aparatos técnicos da Fotografia⁸¹

A fotografia tem menos de dois séculos de vida. Apesar disto, seria impossível para nós traçar sua história geral em poucas páginas, porém aqui queremos apenas demonstrar que seu surgimento foi segmentado e não linear, mesmo que a maior parte das fontes tenham se concentrado na Europa e, posteriormente, nos Estados Unidos. Acreditamos que a fotografia surgiu de maneira muito mais dispersa assim como prova, por exemplo, Boris Kossoy em seus estudos sobre os quais nos debruçaremos. Traçamos uma breve história da técnica, o que compreende não apenas os processos químicos e fotoquímicos, mas também os físicos e de engenharia do processo. No começo do século XIX quando surge a possibilidade química de gravar e fixar a imagem cabia ao fotógrafo realizar todo o processo, o que com o passar do tempo foi se tornando uma questão mais maleável, até chegar aos dias de hoje onde a impressão nem é mais necessária, podendo a imagem existir apenas no mundo virtual. A perspectiva de nossa época ou mesmo o estudo dos antigos métodos de produção fotográfica, por si só, não nos acrescenta nada. Entretanto, a visualização do plano geral do *desenvolvimento*⁸² da técnica e das variáveis formas de se fotografar elucidam muito a construção do pensamento e como aqueles que vieram antes de nós pensaram a fotografia. O pesquisador William Crawford coloca que: na “fotografia, a síntese é tecnologia. É toda e qualquer combinação de elementos técnicos em uso. A combinação determina como a tecnologia pode ver e então estabelece os limites do que os fotógrafos podem comunicar através de seu trabalho”⁸³.

Até o século XIX

A palavra fotografia vem do grego φως e γραφη, respectivamente “luz” e “grafê”, de onde se propõem "desenhar com luz e contraste", assim a fotografia caracteriza-se pela incidência de luz em uma superfície fotossensível. A palavra teria

⁸¹ Por questões de tempo e foco aqui, nesta dissertação, iremos apenas apresentar uma breve história. Para uma pesquisa mais profunda da história da fotografia consultar na bibliografia a seção *sobre a história da fotografia*.

⁸² Utilizamos *desenvolvimento* como alternativa para *evolução*, pois entendemos que a última carrega um forte sentido de qualificação entre o passado, presente e o futuro, sempre colocando o último como superior aos demais.

⁸³ W. Crawford, *The Keepers of Light – a History and Working Guide to Early Photographic Processes*, 1979, p.7 apud (MENDES in FABRIS, 2008, p.87)

sido pela primeira vez veiculada por Sir John Herschel (1792-1871) em 1839, cientista inglês atuante em diversas áreas como matemática, astronomia, química e fotografia instrumental. No último campo, o qual nos interessa aqui, ele realizou diversas contribuições. No que diz respeito à melhoria dos processos fotográficos inventou a cianotipia em 1842, um dos primeiros processos de impressão fotográfica, e ao que tudo indica também descobriu a utilização do tiosulfato de sódio⁸⁴, em 1839, como agente fixador tendo sua pesquisa sido lida e debatida na Royal Society de Londres, em março de 1839 e janeiro 1840.

Porém, como analisa Boris Kossoy em seu livro, *Hercule Florence: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil* (1976), foi Hércules Florence (1804-1879) que pelo menos cinco anos antes Sir Herschel cunhou a palavra *photografie*. Florence nasceu em Nice, na França, e em 1824 deixou a Europa rumo ao Brasil, mais especificamente ao Rio de Janeiro, onde aportou o navio Marie Thérèse no qual ele se encontrava. Em 3 de setembro de 1825 partiu como segundo desenhista junto com a expedição Langsdorff, onde demonstrou talento como desenhista e documentarista, por diversas vezes elogiado, e por fim se fixando como inestimável para a etnografia brasileira. Esta expedição também originou um ensaio sobre a voz dos animais, entretanto ao tentar publica-lo, Florence deparou-se com a precariedade da tipografia no Brasil, existindo naquela época (1829) apenas uma tipografia na província de São Paulo. Esse obstáculo incentivou Florence a pesquisar por conta própria um meio alternativo de publicação. No ano de 1830 finaliza o desenvolvimento do processo que intitulou *polygraphie*.

No começo do ano de 1833, Hercule Florence faz suas primeiras anotações sobre fotografia, que como veremos é bem próxima daquela dos pesquisadores europeus, a saber, de utilizar a *câmara obscura* juntamente com um papel sensibilizado com nitrato de prata para, desta forma, imprimir uma imagem a partir da luz. Cinco dias após as primeiras anotações a cerca da fotografia Florence realizara suas primeiras experiências, ao que transcreve Kossoy:

Coloquei esse aparelho [câmara escura] sobre uma cadeira, numa sala naturalmente escura. O objeto representado na câmara escura era uma das janelas, com a vidraça fechada [...] Deixei assim durante 4 horas; quando fui verificar, e eu [...] após retirar o papel encontrei aí a janela

⁸⁴ Herschel comunica a descoberta da substância tiosulfato de sódio em 1819. HERSCHEL, John. *On the Hyposulphurous Acid and its Compounds*, The Edinburgh Philosophical Journal, 1819. Disponível em: < <http://archive.org/details/edinburghphilos05edingoog> > Visitado em: 7 de maio de 2013.

representada de uma maneira fixa, mas o que devia ser escuro estava claro; e o que deveria ser claro, apresentava-se escuro. [...] Ora, só falta encontrar o meio de impedir que o que for branco se torne facilmente fosco, e fazer com que o que for escuro no objeto permaneça escuro no papel. (KOSSOY, 2006, p.173-4)

Florence concebeu seu primeiro negativo, chegando às mesmas questões que os demais pesquisadores sem, entretanto, qualquer comunicação entre eles. Provavelmente em 1837, o pesquisador radicado no Brasil descobriu um fixador para suas imagens no mesmo ano que Daguerre o fazia na França, como veremos, em suas anotações Florence relata: “Coloque a camada de nitrato de prata sobre o papel e deixe-a secar no escuro; mergulhe em água que tenha sal comum diluído e deixe secar no escuro; passe, em seguida, potassa cáustica [hidróxido de potássio] líquida e deixe secar no escuro.” (KOSSOY, 2006, p.194). Depois de 150 anos, o exame detalhado dos manuscritos de Hercule Florence por Boris Kossoy o levou a comprovar o emprego pioneiro de Florence da palavra "photographie", pelo menos cinco anos antes que o vocábulo fosse utilizado pela primeira vez na Europa, além disso, ratifica a ideia de que a fotografia estava em processo de descoberta não apenas no eixo europeu.

Entretanto não estamos aqui interessados em definir o descobridor do processo fotográfico ou de seu nome, mas sim assinalar, ao mesmo tempo, seu caráter de descoberta múltipla como também seu rápido desenvolvimento. A ideia de que a fotografia como um todo é criada no século XIX também é errônea, pois desde os tempos antigos que já se tinha conhecimento da *câmara obscura*⁸⁵, consistindo em um espaço com um orifício por onde a luz externa passa e atinge o interior onde é reproduzida a imagem do exterior invertida. As primeiras referências dessa técnica remontam no oriente dos chineses do século V a.C. e no ocidente dos Gregos, com Aristóteles (384-322 a.C), “o filósofo grego já teria, em seu tempo, observado o eclipse do sol, cuja imagem se formava no solo graças a uma minúscula abertura em meio à folhagem de uma árvore, por onde passavam os raios da luz” (KOSSOY, 2006, p.112).

Posteriormente no início do século XI o matemático, filósofo e físico iraniano Ibn al-Haytham (965-1039), também conhecido como Alhazen, realizou observações de eclipses através da técnica da câmara obscura. Em seu *Kitāb al-Manāẓir (Book of Optics)* trabalhou diversas áreas do conhecimento no decorrer dos sete capítulos do livro, dentre eles a câmara obscura e as relações do orifício com a nitidez da imagem. A lente biconvexa foi possivelmente inserida pela primeira vez na câmara obscura pelo

⁸⁵ Ver Figura 1 em Anexo

matemático, filósofo e médico italiano Girolamo Cardano (1501-1575). Posteriormente, outro italiano, Daniello Barbaro (1514-1570) escreve um tratado onde expõem a “importância do uso do diafragma acoplado a uma lente biconvexa para a obtenção de uma melhor definição (maior brilho e nitidez) da imagem” (KOSSOY, 2006, 114-5). As descobertas e avanços técnicos se sucederam ao longo dos anos e seria exaustivo e desnecessário nomearmos aqui cada um deles⁸⁶, entretanto esses avanços dos quais falamos apontam apenas um “lado” da criação da fotografia, o outro lado, o da fixação da imagem também avançava a passos largos.

Em 1604 o físico e químico italiano Ângelo Sala (1576-1637) apresentou seus estudos acerca do processo de escurecimento dos sais de prata pelo Sol e após colocar um papel próximo percebeu que o mesmo também escurecia. O processo de escurecimento já era conhecido desde 1525, mas apenas em 1727 o professor de medicina alemão Johann Heinrich Schulze (1687-1744) obteve a formação de imagens com uma durabilidade maior do que as efêmeras imagens de Sala. Em 1777 o químico sueco Carl Wilhelm Scheele (1742-1786) atina que a amônia possuía a propriedade de solvente dos sais de prata não escurecidos pela luz, em outras palavras, a amônia poderia ser utilizada como fixador da imagem, mas como ressalta Kossoy (2006, p.118) esta importante descoberta só seria aplicada pelos pesquisadores meio século depois. O químico inglês Thomas Wedgwood (1771-1805) conseguiu, através de seus experimentos, fixar a silhueta em negativo de folhas e asas de insetos sobre couro sensibilizado em sais de prata. Porém, apesar de todos seus esforços, Wedgwood não conseguiu interromper o processo de escurecimento das imagens, ele “havia concebido a ideia de fotografia e criado imagens, mas não foi capaz de preservá-las” (HACKING, 2012, p.19). Além destes pesquisadores diversos outros trabalharam quase que ao mesmo tempo, sem nenhuma comunicação, no processo de escurecimento dos átomos de prata a luz.

Antes da fotografia surge a litografia⁸⁷, em 1797, inventada por Alois Senefelder

⁸⁶ Pierre-Jean Amar (2011, p.11) cita mais quatro nomes em referência ao avanço do uso das “máquinas de desenhar” a partir do século XIV, que achamos interessante pontuarmos: “Albert Dürer, no século XVI, inventará vários [um caixilho comum ‘visor’ fixo] com configurações diferentes. Em 1615, M. Marolais inventa o pantógrafo para reduzir ou aumentar mecanicamente o desenho [...] que Christophe Scheiner aperfeiçoará, cerca de 1660. O padre Jean Dubreuil publica, em 1642, *Perspectiva Prática*, onde fala da ‘arte do desenho sem o saber’.”

⁸⁷ “Litografia (do grego λιθογραφία, de λιθος-lithos pedra e γραφειν-graféin grafia, escrita) é um tipo de gravura. Essa técnica de gravura envolve a criação de marcas (ou desenhos) sobre uma matriz (pedra calcária) com um lápis gorduroso. A base dessa técnica é o princípio da repulsão entre água e óleo. Ao contrário das outras técnicas da gravura, a Litografia é planográfica, ou seja, o desenho é feito através do

(1771-1834) que consegue reproduzir o desenho de maneira quase idêntica ao original, sem a necessidade de retoques posteriores. Ocorre naquele momento um aquecimento do consumo e da produção de imagens onde podemos dizer que a “facilidade de execução, baixo custo dos equipamentos, recuperação das pranchas, arquivamento do desenho no papel” nos fazem entender qual foi “o alcance da revolução litográfica” (FABRIS, 2008, p.12).

Entre os estudos de Wedgwood por volta de 1800 e os de Niepce existiu um hiato de dez anos. Por volta da década 1810 o inventor francês Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) trabalhava tanto com a câmara escura quanto com os sais de prata e assim como seus contemporâneos não conseguia impedir o enegrecimento dos componentes no papel. As consecutivas falhas nesse processo levaram Niepce a tentar outros métodos, e em 1822 encontrou o betume da Judéia que endurece ao entrar em contato com a luz do sol. Suas experiências anteriores com a litografia lhe deram conhecimento para saber que o betume é solúvel em óleo de lavanda. Niepce utilizou vários materiais como “placas de pedra, vidro e metal (cobre e estanho)” (KOSSOY, 2006, p.121) e em 1826-1827 conseguiu fixar uma imagem, mais precisamente à vista de sua janela em uma placa de estanho, sendo esta considerada a fotografia mais antiga do mundo, processo que apesar de tudo Niepce nomeou de *héliographie*. Kossoy coloca duas perguntas, que achamos pertinente de reproduzir: “Esta imagem do mundo exterior com a câmara obscura teria sido, no entanto, a primeira? E a data exata de sua realização seria 1824 ou 1826?” (KOSSOY, 2006, p.121). Perguntas às quais chegamos às mesmas conclusões que o autor, a saber, de que independentemente das respostas que possamos buscar o que realmente importa é que Niepce foi um dos primeiros pesquisadores a conseguir fixar a imagem através de um processo fotográfico⁸⁸.

Outro personagem importante quanto ao surgimento da fotografia foi o francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) que em 1829 se associou a Niépce, este faleceu em 1833 deixando a descoberta e os conhecimentos adquiridos para Daguerre. Enquanto Niépce continuava suas pesquisas com o betume da Judéia, Daguerre buscava maneiras de diminuir o tempo necessário de exposição à luz do Sol. Porém, antes de seu encontro com Niépce, Daguerre já era bastante conhecido como o criador do Diorama,

acúmulo de gordura sobre a superfície da matriz, e não através de fendas e sulcos na matriz, como na xilogravura e na gravura em metal (ver técnica). Seu primeiro nome foi poliautografia significando a produção de múltiplas cópias de manuscritos e desenhos originais.” Fonte: Wikipédia (acessado 23/02/2013 <http://pt.wikipedia.org/wiki/Litografia>)

⁸⁸ Ver Figura 2 em Anexo

palavra originária do grego e que significa “através do que é visto”. O Diorama é uma experiência teatral que consiste na iluminação de uma peça pintada de forma diferente na frente e atrás e onde, durante a apresentação, é iluminada de frente ou pelo fundo mostrando imagens que se comunicam e interagem, como por exemplo, o dia e a noite ou um vulcão adormecido e em erupção. Em 1831, Daguerre em sua pesquisa acerca da fotografia utiliza “lâminas prateadas finas, muito bem polidas, amalgamadas a placas metálicas, por exemplo, de cobre” (KOSSOY, 2006, p.122-3) e as vaporizava com cristais de iodo o que gera um fenômeno de solarização⁸⁹, ou seja, uma reversão dos tons através da superexposição à luz. Por volta de 1835 são introduzidos os vapores de mercúrio sobre a placa anteriormente exposta o que reduziu o tempo de exposição, na época de uma hora ou mais a cerca de 20 a 30 minutos. Provavelmente em 1837, Daguerre soluciona o problema da fixação da imagem e em 1839 o governo francês compra o *Daguerreótipo*. Fabris, acompanhando o pensamento de Rouillé⁹⁰, nos chama a atenção para a crescente demanda por imagens que levaram tanto Niépce quanto Daguerre a se dedicarem nas pesquisas que, como vimos, culminaram na daguerreotipia.

É interessante pontuarmos aqui a repercussão que o invento de Daquerre teve ao redor do mundo. Em seu livro, já citado, Kossoy transcreve uma notícia do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro publicada no dia 1 de maio de 1839, originalmente publicada no jornal português *O Panorama*. A notícia é longa, portanto, transcreveremos apenas alguns trechos a fim de demonstrar a relação do público com a nova descoberta.

A camara luminosa ou optica, segundo vulgarmente se diz, he formosa recreação de nossa infancia, e nos permite viajar sentados n’hum cadeira, no canto da nossa casa, por todos os portos, cidades, ruinas, bosques e desertos do mundo; mas, se taes peregrinações nos não custão fadigas e nem perigos, nem dinheiro e largos annos, tambem a ideia que nos trazem das cousas apartadas he pelo demais incompleta ou falsa; e todos esses quadros de mão humana são imperfeitos como tudo que dela sae. (KOSSOY, 2006, p.130)

Tal como as câmaras caseiras, o diorama de Daguerre teve exatamente esta função de levar o público a conhecer outros locais sem sair do teatro, entretanto o mais

⁸⁹ “Esse processo também é conhecido como efeito Sabattier, em referência ao seu inventor, o francês Armand Sabattier (1834-1910) que o concebeu em 1862. A solarização consiste na inversão dos valores tonais de algumas áreas da imagem fotográfica, que pode ser obtido basicamente através da rápida exposição à luz da imagem durante seu processamento” Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais (acessado 23/02/2013 <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_ve rbete=3903>)

⁹⁰ A. Rouillé, *L’empire de la photographie*, Paris, 1982, pp.34-35 apud (FABRIS, 2008, p.13)

interessante é podermos observar o desejo latente do homem do século XIX de reter o *real* algo banal nos dias de hoje. Mais adiante:

D'oravante, porem, sem palheta, sem lápis, sem preceitos artísticos nem dispêndio de horas e dias, que digo, sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, poderá o viajante enriquecer a sua pasta com todos os monumentos, edificios e paizagens das longes terras; e o amante mais hospede nas bellas-artes obter por si mesmo o retrato dos seus amores, tão ao natural como o traz debuxado ao coração, e mais natural ainda, porque não lhe faltarão as miudezas mínimas que a vista não alcança e que só a lente lhe poderia revelar. (KOSSOY, 2006, p.130-1)

Aqui curiosamente a fotografia é ao mesmo tempo afastada e unida a arte, pois, ao ponderar a desnecessidade de habilidade e estudo, fundamentais nas artes, situa-se o resultado *superior* da fotografia enquanto cópia do *real*. Por fim, confirmando o que dissemos:

He innegavel, á vista do que levamos apontando, que este invento, hum dos mais admiráveis de nossos tempos, terá largas consequencias em todas as artes do desenho, e contribuirá não só para o progresso do luxo util e aformoseador da sociedade, mas tambem para o maior aproveitamento das viagens, quer sejam scientificas, ou artísticas ou moraes, quer de simples divertimento e recreação. (KOSSOY, 2006, p.130)

Retornando a Europa, enquanto Daguerre ainda pesquisava formas de diminuir o tempo de exposição outro pesquisador realizava suas próprias investigações de maneira independente. William Henry Fox-Talbot (1800-1877) utilizava a *câmera lúcida* em suas viagens com o objetivo de desenhar as paisagens, ele era astrônomo, químico e linguista inglês, entretanto um péssimo desenhista, o que impulsionou seu desejo de fixar imagens de uma maneira científica. A *câmera lúcida* ou *câmera clara* era “uma invenção portátil que utilizava um prisma na ponta de uma haste para projetar uma imagem em uma superfície” (HACKING, 2012, p.19). Porém, a invenção era de difícil manuseio obrigando Talbot⁹¹ a se voltar para a câmara escura e, a partir desta, tentar fixar a imagem em papel submerso em nitrato e cloreto de prata. Vale-se notar que Talbot na época não conhecia as pesquisas de Wedgwood, tendo ele procedido praticamente do zero. O pesquisador inglês iniciou suas experiências copiando a silhueta de flores, folhas, gravuras e penas, e daí criou um negativo que podia ser utilizado diversas vezes para diversas cópias.

Na metade do século XIX o suporte fotográfico ideal tinha que ser transparente,

⁹¹ Ver Figura 3 em Anexo

plano, polido, estável e barato, naquele tempo o material que se aproximava destas características era o vidro, entretanto, os sais de prata não aderiam ao mesmo. Isto obrigou os pesquisadores a encontrarem agentes que servissem de intermediários. Um desses agentes ligantes é a albumina, tendo os primeiros negativos surgido em 1848, onde se utilizava a clara do ovo como intermediário entre o vidro e os sais de prata. A albumina possui a propriedade de não precisar da exposição ou revelação da placa imediatamente, tolerando a espera de até quinze dias para a exposição e mais dez dias para a revelação.

Em 1840 J. F. Goddard (1795-1866) descobre, na Inglaterra, que a utilização do iodo reduz o tempo necessário de exposição, neste mesmo ano e sem qualquer tipo de comunicação, o químico americano Paul Beck Goddard (1811-1866) faz a mesma descoberta. No mesmo ano, Friedrich Voigtländer (1812-1878) e Josef Max Petzval (1807-1891) fabricam e comercializam uma nova objetiva com a abertura maior das que existentes no mercado (f3.6), que, de acordo com Amar, (2011, p.24) era 16 vezes mais luminosa do que a utilizada por Daguerre.

Uma década depois, em 1851, Frederick Scott Archer (1813-1857), um escultor inglês inventa a emulsão de colódio úmida. Este processo consistia numa solução de piroxilina em éter e álcool, onde era adicionada a solução de iodeto e brometo, utilizando a mistura posteriormente para cobrir a placa de vidro, que era imersa na câmara escura em banho de prata onde se formava iodeto de prata. A placa era então exposta na câmara e revelada por imersão em pirogalol com ácido acético e fixada com tiosulfato de sódio. O colódio depois de seco formava sobre o vidro uma película transparente e impermeável, por isso este processo também ficou conhecido como “placa úmida”, pois os negativos tinham que ser expostos, fixados e revelados antes que secassem. Como o daguerreotipo era um processo caro e lento com o tempo os fotógrafos, principalmente de estúdio, passaram a utilizar cada vez mais o processo de colódio úmido, as placas eram sensibilizadas e reveladas na hora o que possibilitava, caso não agradece ao cliente ou ao fotógrafo, que se repetisse o processo. A demais, era dado ao cliente um negativo do qual poderiam ser feitas inúmeras cópias, fato oposto ao daguerreotipo que possuía apenas o original. Num dos principais manuais de fotografia do século XIX, *The Silver Sunbeam*, escrito por John Towler o processo de colódio úmido é exposto como um grande marco, em suas palavras, “É impossível calcular o ímpeto dado à fotografia por esta descoberta, ou seu valor para a sociedade na

promoção de conforto e felicidade; muito menos pode uma ideia ser feita dos recursos que podem resultar com seu futuro desenvolvimento” (Towler, 1864, p.19 apud MENDES in FABRIS, 2008, p.106).

Outro grande sucesso no século XIX foi o estereoscópio, um instrumento criado em 1838 pelo físico Sir Charles Wheatstone (1802-1875) que foi muito bem apropriado pela fotografia, o qual consistia em examinar duas imagens vistas de pontos ligeiramente diferente que resultava na impressão de uma visão tridimensional. Em 1849 o escocês Sir David Brewster (1781-1868) aperfeiçoa o mecanismo que na década de 1850 era comumente encontrado nas casas da burguesia vitoriana, “o estereoscópio oferecia uma experiência virtual imersiva que combinava perfeitamente com as maravilhas da fotografia de viagem” (HACKING, 2012, p.88). A popularidade deste tipo de fotografia era tanta que o fotógrafo William England (1816⁹²-1896), que trabalhava para a *London Stereoscopic Company*, teve sua fotografia *O grande Blondin*⁹³ (1858), como uma das mais populares de todas, tendo vendido mais de 100 mil cópias ao redor do mundo.

Na década de 1850 foram iniciados grandes avanços técnicos para a fotografia, além da criação de projetos de vanguarda quanto à documentação dos monumentos contemporânea e suas transformações, como por exemplo, a *Mission Héliographique* projeto constituído em 1851 ligado a agência francesa *Commission des Monuments Historiques* e realizado por cinco fotógrafos consagrados, a saber, Edouard Baldus (1813-1889), Hippolyte Bayard (1807-1887), Gustave Le Gray (1820-1884), Henri Le Secq (1818-1882) e Auguste Mestral (1812-1884). Na época de sua realização o projeto teve, por parte do grupo, a defesa da utilização do calótipo, pois “o processo permitia maior grau de experimentação técnica e maior variedade de efeitos, além de ser mais fácil de usar fora do estúdio” (HACKING, 2012, p.75). Acerca das qualidades artísticas da técnica o pintor Eugène Delacroix (1798-1863) escreveu: “As fotografias que mais nos impressionam são aquelas onde a própria imperfeição do processo de representar a realidade de uma maneira absoluta deixa algumas lacunas, certas pausas ao olhar que lhe permitem fixar-se apenas num pequeno número de objetos” (AMAR, 2011, p.58).

Já em 1860, Adolphe Goupil (1806–1893) dono da então *Goupil et Cie* – firma com um catálogo em fins da década 1840 com mais de três mil imagens e diversas

⁹² A sua data de nascimento varia de autor para autor.

⁹³ Ver Figura 4 em Anexo

sucursais em países europeus e em Nova Iorque, inaugura sua própria oficina fotográfica. A empresa se volta para Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) pesquisador que desenvolveu um processo de reprodução fotográfica em massa bastante estável donde a partir de um negativo conseguia produzir por dia até 300 cópias. Em 1854 André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) dá mais um passo em direção à massificação da fotografia e patenteia a *carte-de-visite* que consistia na simples ideia de diminuir a fotografia, 6x9, para que numa mesma chapa se tomassem oito clichês simultâneos. Disdéri também modificou a forma como as pessoas eram fotografadas, “ao contrário das primeiras fotografias que se concentravam no rosto, Disdéri fotografa o cliente de corpo inteiro e o cerca de artifícios teatrais que definem seu *status*, longe do indivíduo e perto da máscara social” (FABRIS, 2008, p.21)

Se a fotografia já mostrava a sua popularidade e rentabilidade naquele tempo, não é de se admirar que a discussão quanto ao seu papel dentro da arte tenha se avivado mais durante esta década. Em 1858 William Lake Price (1810-1896) publica o primeiro manual fotográfico voltado não à técnica e aos produtos químicos, mas as questões estéticas como formas de composição e iluminação. No ano anterior o fotógrafo Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) exhibe sua fotografia *Dois modos de vida* na Exposição de Tesouros Artísticos de Manchester que teve grande repercussão “por conta de seu uso da nudez, do caráter ‘enganoso’ de sua produção e da pretensão de ser uma grande obra de arte moralista” (HACKING, 2012, p.116). Esta fotografia demonstrou que os limites da técnica sempre foram à imaginação e não o oposto, tal como nas artes consagradas. A foto de Rejlander foi considerada “enganosa” por ele ter utilizado mais de trinta negativos diferentes para realiza-la, método que era conhecido como fotografia composta e já havia sido utilizada pelo fotógrafo Gustave Le Gray (1820-1884) em suas fotografias de paisagens. Aborrecido com as críticas negativas ao seu trabalho Rejlander escreve *On Photographic Composition* que foi publicado em abril de 1858 no *The Liverpool and Manchester Journal.*, onde ele expõem as razões que o levaram a fotomontagem, sob o desejo de enfrentar três preconceitos correntes que ainda ecoa mesmo em pleno século XXI, a saber:

- I- a opinião de que a fotografia era uma ‘coisa simples’, incapaz de apresentar uma obra mais elaborada e complexa;
- II- a crença de que a fotografia apenas poderia servir como ‘ajuda’ ao artista interessado nos temas naturais mas nunca aos interessados nos temas ideais;
- III- a convicção de que a fotografia jamais poderia construir uma

perspectiva regular, sem desfoque.

(Rjelander apud F. Alinovi & C. Marra, *La Fotografia, Illusione o Rivelazione?*, Bologna, 1981, pp.26-27 apud PAVAN in FABRIS, 2008, p.253)

É interessante pontuarmos neste momento que, apesar da velocidade de desenvolvimento e aprimoramento da técnica fotográfica, no que tange as discussões teórico-filosóficas, não ocorreram estudos a cerca das grandes questões originárias da fotografia no século XIX.

O próximo passo será dado em direção à cor, quando em 1861 o físico e matemático escocês James Clerk Maxwell (1831-1879) apontou nesta direção em seus estudos sobre visão e óptica demonstrou que era possível produzir uma fotografia a cores projetando três imagens em preto e branco através de filtros vermelho, verde e azul e depois as sobrepondo. O francês Louis Ducos du Hauron (1837-1920) também foi um dos pioneiros da fotografia colorida, a qual se dedicava desde 1859, tendo realizado diversas imagens através do processo que consistia em “três camadas de gelatina pigmentada sobre goma-laca nas três cores visíveis nas extremidades da foto” (HACKING, 2012, p.121).

Em 1861 a fotografia é considerada uma profissão. Richard Leach Maddox (1816-1902), médico e fotógrafo amador inglês, realizou as primeiras pesquisas visando substituir o colódio úmido de Archer por placas de gelatina de brometo de prata, ou gelatina seca. Em 1871 publicou no *British Journal of Photograph* suas experiências a partir da emulsão de gelatina e do brometo de prata, o inglês foi levado a estes estudos devido aos inconvenientes estruturais do método de Archer, a saber, a utilização das placas enquanto úmidas. As placas secas, entretanto, eram um processo muito lento se comparadas ao colódio úmido, problema este resolvido posteriormente pelos pesquisadores Richard Kennet, John Burgess e Charles Bennet. Alguns anos depois, em 1874, as emulsões começaram a ser lavadas em água corrente, o que eliminava melhor os sais e preservava as placas, isso estabeleceu a forma moderna de trabalhar o material fotográfico e sua comercialização, libertando o fotógrafo da preparação prévia das placas.

Também não podemos deixar de comentar sobre o processo de impressão em carvão que, no ano de 1864, foi elogiado pela *Photographic Society of London* no que tange ao aprimoramento realizado pelo físico e químico britânico Joseph Swan, sendo considerado o melhor método de impressão com base em prata da época. O processo

consiste em uma folha de gelatina impregnada com pó de carvão sensibilizada com bicromato de potássio, que após exposta era lavada para dissolver a gelatina bricomatada não endurecida. O processo revela uma imagem positiva posteriormente transferida para um suporte em papel.

Em 1878, é dado o ponta pé inicial em direção a fotografia amadora de massa com a produção comercial de placas secas, as quais não mais necessitavam ser previamente sensibilizadas, porém ainda era preciso que o fotógrafo as revelasse ele mesmo. Thomas Bolas (1848-1932), químico inglês, patenteou em 1881 sua câmera portátil em formato de caixa a qual deu o nome de “câmera-detetive”, mas foi em 1888 que surgiu a Kodak, empresa de George Eastman (1854-1932), que ambicionava a simplificação do processo fotográfico para que mais pessoas pudessem fotografar. A empresa ficou bastante conhecida pelo famoso slogan que dizia “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”⁹⁴.

Esta nova forma de pensar mudou completamente a fotografia, “Tirar uma fotografia com a Kodak era simples. Qualquer coisa a mais de um metro de distância ficava em foco e sua lente grande-angular dispensava a presença de um visor. Bastava apontar a câmera na direção certa e apertar o botão para ativar o obturador” (HACKING, 2012, p.157). A revolução da Kodak não estava em seu aparato técnico, e sim na estrutura voltada a máquina e ao fotógrafo amador, pois a empresa disponibilizava a câmera já carregada com filme para 100 fotografias que, após serem todas utilizadas, eram enviadas de volta a empresa que revelava o filme e recarregava a câmera, devolvendo-a ao fotógrafo junto com as suas fotografias. Este processo de *facilitação* da fotografia é muito importante para pensarmos à mesma, e também para entendermos o contexto onde os fotógrafos profissionais e os primeiros pensadores da fotografia estavam inseridos. Além disto, é importante assinalarmos que a câmera que a principio tinha um valor relativamente elevado (1888 custava 5,25 libras), rapidamente se barateou (1895 custava 1,05 libras), com o surgimento da Brownie em 1900, a câmera que ficou conhecida pela popularização da fotografia, tinha o valor de venda de 25 centavos.

A fotografia mudou a relação do homem com o mundo, sua relação com o passado e conseqüentemente com o tempo como um todo, “quando observamos esses períodos em que a sintaxe fotográfica deu salto pra frente: exemplos notáveis são a

⁹⁴ Ver Figura 5 em Anexo

introdução do processo de colódio no início da década de 1850 e da câmara de mão na década de 1880”. Percebemos como se modificou a forma da sociedade se ver e do próprio indivíduo refletir sobre si tanto quanto sujeito quanto como parte da sociedade, “o mundo surge como se abruptamente alterado – o passado parece como uma coisa mais próxima. O mundo estava de fato mudando, mas não tão rapidamente como a própria fotografia.” (Crawford, 1979,p.13 apud MENDES in FABRIS, 2008, p.88).

Virada do século

A fotografia continuou se desenvolvendo rapidamente durante o século XX. Os irmãos Lumière, conhecidos por sua contribuição ao cinema, foram grandes inventores tendo atuado em diversas áreas dentre elas na fotografia. A invenção e comercialização da autocromia em 1907 foi um marco para a fotografia, pois introduziu definitivamente a cor como uma possibilidade. Em 1904, Louis Lumière (1864-1948) apresentou a técnica autocrome a *Academia de Ciências Francesa*, depois de alguns anos de pesquisa os irmãos conseguiram aperfeiçoar a placa e sua fabricação, o que a tornou um grande sucesso no ano de seu lançamento. Entretanto, este avanço só foi possível devido à invenção, no ano anterior (1906), das emulsões sensíveis a todas as cores chamadas de pancromática.

O processo dos irmãos Lumière consiste na mistura de minúsculos grãos de amido de batata tingidos de verde, violeta e laranja. Posteriormente, eram prensados em uma chapa de vidro de maneira que formassem uma fina camada transparente fixada em verniz impermeável e, por fim, eram cobertos com uma emulsão pancromática. Após ser revelada a imagem positiva, em preto e branco, é sobreposta aos grãos de amido só deixando a luz da cor do tema passar. O tempo de exposição teve de ser aumentado para segundos, em uma época aonde o instantâneo vinha se popularizando, mesmo assim o público prontamente aderiu o autocrome.

Na década de 20 novos produtos surgem para modificar mais uma vez a fotografia. Um dos ícones desta década foi à máquina Leica, que desde 1925 arregimentou inúmeros fãs, tanto amadores quanto profissionais, e é por muitos adorada até hoje. Inventada para utilizar os restos de filme de cinema por Oscar Barnack (AMAR, 2011, p. 40) com lentes intercambiáveis foi bastante empregada no fotojornalismo. Também na metade da década, surge a ampola de flash como alternativa

ao pó ou a fita de magnésio (usados até então), porém, que possuía um alto risco tanto ao fotógrafo quanto para o fotografado. Em 1930 surge a célula fotoelétrica, cuja função consistia em medir a intensidade de luz nos temas fotografados auxiliando assim o fotógrafo em uma exposição mais perfeita, dez anos depois irrompe no mercado a primeira câmera como o fotômetro acoplado.

Entretanto, como frisamos neste capítulo, quando nos relacionamos com a fotografia às questões são mais ambíguas do que parecem em um primeiro momento. De maneira a exemplificar isto abrimos um parêntese para citar os fotoclubistas brasileiros, influenciados pelo pictorialismo europeu, que, assim como muitos fotógrafos, daquela época e dos dias atuais, criticaram a forte industrialização e consequente massificação dos materiais e procedimentos fotográficos. José Del Vecchio escreve para a revista *Photogramma*⁹⁵ em 1926 criticando este fato, onde diz:

Outrora na epocha do collodio, o photo-amador não era o passivo consumidor da produção. A condição da arte obrigava-o á confecção de todo o seu material chimico (...) Seguiu-se á fase brilhante, outra, a do industrialismo. Tudo passou a ser feito nas usinas e o amator abandonou o laboratório (...) se limitando á “apertar o botão de sua machina porque o resto será feito por terceiros” (...) a indústria (...) em luta comercial, por uma activa propaganda de que depende sua existência, tenta os menos insatisfeitos a não mais agirem por conta própria limitando-os á condição servil de seus passivos consumidores. (COSTA in FABRIS, 2008, p.268)

Porém, mesmo não sendo uma opinião unânime entre profissionais e amadores, a fotografia continuou a se desenvolver e automatizar. A autocromia foi ultrapassada em 1935 pelo Kodachrome que consistia em três camadas sobreposta de emulsão de brometo de prata cada uma sensível a uma cor específica, verde, azul e vermelho. O processo de revelação acontece sucessivamente convertendo o brometo de prata as cores específicas em negativo e depois por inversão a imagem positiva natural das cores. O filme foi primeiramente produzido para o cinema e só depois em 1936 para a fotografia, sua qualidade fez dele o preferido dos fotógrafos que buscavam a fotografia colorida. O sistema, entretanto, tinha por característica uma difícil revelação, demorando até três horas entre etapas de banho e secagem, o que melhorou a partir de 1938 com simplificações feitas que “possibilitaram a revelação em dezoito etapas apenas e melhorias na consistência do processo” (PAVÃO, 1997, p.20), o que não evitou que o

⁹⁵ “A revista *Photogramma*, publicação do Photo Club Brasileiro, recebia e publicava cartas oriundas de todo o país com comentários e dúvidas de fotógrafos amadores sobre os mais diversos aspectos da técnica fotográfica.” (ABDALA, 2003, p.97)

filme ainda tivesse que ser enviado aos laboratórios da Kodak para revelação.

Também em 1936 a empresa alemã Agfa apresentou seu filme colorido, o Agfacolor Neue, que ao contrario da rival Kodak já possuía os acopladores de cor na emulsão o que permitiu, além do processo de revelação mais rápido, que o mesmo fosse realizado em estúdios fotográficos e laboratórios caseiros. A Kodak e a Agfa foram utilizadas durante a segunda Guerra Mundial, cada qual de um lado da guerra, o que propiciou o surgimento de “duas famílias de películas cromogéneas as que têm os acopladores de cor incorporados na emulsão e são de processamento simples e as que não têm os acopladores de cor incorporados e são muito mais complicadas de processar” (PAVÃO, 1997, p.21).

Se as fotografias já podiam ser tomadas em menos de um segundo faltava, por outro lado, a revelação ser feita na velocidade dos novos tempos. Nesta direção despontou, em 1948, pelas mãos de Edwin Land (1909-1991) depois de alguns anos de pesquisa, a Polaroid Land Filme tipo 40 que após a tomada da foto a mesma era revelada em apenas um minuto sem que o fotógrafo tivesse que fazer nada além de colocar a prova em um compartimento atrás da câmera. A película possui um compartimento com o revelador e fixador que, depois de puxada, os soltava sobre ela, “Nesse movimento, película e papel de suporte são sobrepostos e passam entre dois rolos de aço que rompem o saco e espalham esta solução alcalina pastosa” (PAVÃO, 1997, p.24). Já do lado de fora da câmera forma-se o negativo que será posteriormente descartado, por fim “Os sais de prata não expostos dissolvem-se (por acção do fixador) e migram para a folha de papel de suporte, onde são reduzidos a prata (por acção do revelador)” (PAVÃO, 1997, p.24).

Em 1963 a Kodak mais uma vez caminhou em direção à massificação da fotografia, com o lançamento da Kodak Instamatic 126, que consistia em uma câmera barata e de fácil recarregar com o filme. A câmera foi tão bem aceita comercialmente que seu nome virou sinônimo de máquinas compactas e baratas, sua venda ultrapassou os 50 milhões durante os oito anos de sua produção. A Kodak visando o aumento das vendas de filme realizou uma promoção que alavancou uma distribuição ainda maior das câmeras. A câmera utilizava o filme Kodacolor ASA 64 (Kodacolor-X) e com ele trouxe a fotografia colorida para o público em geral. O processo utilizado no Kodacolor-x foi o antecessor do processo padrão utilizados nos filmes até hoje, que teve início com o filme Kodacolor II, lançado juntamente com a Kodak Instamatic 110 em 1971.

O meio digital é a consolidação do imediatismo e da tecnicidade da fotografia. Seja pela eliminação do processo de revelação e pela possibilidade de visualização imediata, ou pela quantidade de armazenamento e alcance de divulgação. O surgimento da digitalização de informação surge na Segunda Guerra Mundial com as mensagens criptografadas e a propagação das mesmas. A fotografia digital teve seu estabelecimento no programa espacial americano, quando foram realizadas as primeiras imagens digitais da superfície de Marte em 1965. Em 1964 a RCA já trabalhava nos primeiros circuitos CMOS (complementary metal-oxide-semiconductor) que nada mais são que uma tecnologia utilizada na construção de circuitos integrados. Cinco anos depois a AT&T Bell Labs desenvolveu o primeiro CCD (charge-coupled device), um aparelho que registra o movimento de uma carga elétrica o convertendo em um valor digital para que possa ser manipulada.

No final de 1975 o engenheiro elétrico recém-contratado pela Kodak, Steven Sasson⁹⁶ (1950-), apresentou seu protótipo de câmera digital baseado no CCD que gravava a imagem em fita cassete e possuía a resolução de 0,01 megapixels. Em 1981 é a vez da Sony revolucionar o mercado colocando a venda sua primeira câmera eletrônica, a Mavica, que não é considerada como uma câmera digital por gravar a imagem em vídeo estático. Esta, possuía a resolução de 0,3 megapixels e era gravada em um disquete acoplado a câmera e armazenava 50 imagens. Nas Olimpíadas de Los Angeles (1984) a Canon em parceria com o jornal japonês Yomiuri Shimbun transmitiu via telefone imagens dos jogos o que deu ao jornal uma enorme vantagem sobre os demais que dependiam da entrega dos rolos de filme por avião. Este foi apenas o embrião, o começo do estreitamento na noção de Globo, com o surgimento da internet a relação espaço/temporal se torna praticamente imediata. Na década de 90, começam a surgir os primeiros modelos populares da fotografia digital com a Kodak DCS 100 e nos dias de hoje a produção e revelação de filme caiu exponencialmente chegando a parar a fabricação de filmes muito populares como: o Kodachrome em 2010, em 2012 o anúncio da Kodak da paralização da fabricação de filme e papel fotográfico. De forma alguma isso significa o fim da fotografia analógica, mas reflete a diminuição do mercado atual majoritariamente voltado para a fotografia digital que produz novas formas de relação dentro da representação fotográfica.

⁹⁶ <http://www.seattlepi.com/business/article/Kodak-engineer-had-revolutionary-idea-the-first-1182624.php>

Grande parte da discussão ao redor da fotografia perpassa por um problema que surge em seu nascimento, conforme afirma Francesca Alinovi, “baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com sua dupla natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como a ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte”. Esta ambiguidade inerente ao corpo fotográfico pode, dependendo de como a observamos e trabalhamos, torna-la uma párea tanto para a arte como para a ciência, “em outras palavras, encarna a forma híbrida de uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística’, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental”⁹⁷. Esta incerteza se amplifica, Margot Pavan trabalha muito bem a contradição que exala do senso comum e coloca a fotografia em uma bifurcação, em um primeiro momento auto excludente, a saber, quanto a sua fidedignidade e autoria. De um lado a fotografia esta sempre ligada a um existente, “Para o público da época”⁹⁸ este referencial era o real, exteriormente existente e imutável. Isso exigia que o registro *fidedigno* deste real fosse absolutamente impessoal”. De outro lado, “A arte, ao contrário, podia ser explicada como uma interpretação do real por não ter compromisso com a fidedignidade mas sim com a *autoria*” (PAVAN in FABRIS, 2008, p.234). Ora, se assim fosse a fotografia jamais seria capaz de se tornar “arte” tendo em vista sua necessária fidedignidade com o existente. A pergunta que nos fazemos, e responderemos a seguir, é se a fotografia é necessariamente fidedigna ao real?

⁹⁷ F. Alinovi, *La Fotografia: l'illusione della Realtà*, in: F. Alinovi & C. Marra, *La Fotografia, Illusione o Rivelazione?*, Bologna, 1981, p.15 apud (FABRIS, 2008, p.173)

⁹⁸ A autora, Margot Pavan, se refere ao século XIX, porém, podemos colocar que o fato ecoa até os dias de hoje.

Parte 2

Capítulo IV - Agenciamentos

A questão de a fotografia ser ou não uma arte foi central a maioria dos autores que se dedicaram a tratar dela. Esta querela sem fim nunca ultrapassava a dicotomia do sim e do não. Rouillé coloca que mais do que nos debruçarmos sobre essa intransponível questão ontológica, devemos tentar responder a outra questão: “uma arte pode ser tecnológica? Ou: uma imagem tecnológica pode fazer parte da categoria ‘arte’?”⁹⁹.

Podemos apontar duas posições distintas, porém não excludentes, em que as práticas fotográficas podem acontecer: a arte dos fotógrafos, que parte de um fotógrafo que muda de seu campo fotográfico para o artístico, ou seja ele si vê fotógrafo antes de si ver artista; e a fotografia dos artistas que já se encontram no campo da arte e utilizam a fotografia como meio, registro, material etc.

Uma cisão ocorre na fotografia dividindo seus adeptos entre os fotógrafos comerciais¹⁰⁰ que seguem as leis de mercado e, em menor número, os fotógrafos-artistas que se diziam livres das leis de mercado e do utilitarismo fotográfico. Para Rouillé

Essa cisão intrínseca do campo fotográfico é simbolizada eloquentemente pela oposição inicial entre Daguerre, cuja imagem em metal teve um imenso sucesso, sustentado pela Academia de Ciências, e Bayard, cujo procedimento em papel permanece restrito, apesar do apoio da Academia de Belas-Artes. (ROUILLÉ, 2009, p.236-7)

Fotógrafos-artistas como Gustave Le Gray se opõem as regras mercadológicas dos fotógrafos comerciais, porém são rejeitados pelos artistas ficando assim entre o mercado e a arte em uma espécie de purgatório ao negar um dos caminhos e não sendo aceito pelo outro. É interessante notarmos que para Le Gray a fotografia artística “era um território a ser construído e defendido, uma posição a ser tomada, e mantida, longe da fotografia comercial e o mais perto possível da arte”¹⁰¹. Assim a fotografia artística é delimitada por: sua tecnologia que a afasta da arte “legítima” como, por exemplo, a

⁹⁹ ROUILLÉ, 2009, p.233

¹⁰⁰ Não podemos esquecer que este tipo de discussão encontrasse em quase todo campo do saber, entretanto de maneira mais forte e, talvez, direta no campo da arte.

¹⁰¹ ROUILLÉ, 2009, p.238

pintura; e pelo *flou*¹⁰², técnica cara aos primeiros fotógrafos artistas¹⁰³ que os afastavam da estética da nitidez dos fotógrafos documentais.

Como já vimos em Nietzsche e Foucault, um campo de produção cultural é um espaço de embate, um lugar de disputa onde se confrontam agentes com diferentes pontos de vista e interesses. A fotografia-artística, em seu campo intermediário entre arte e ciência, é caracterizada “por um tipo de prática, uma postura estética, um regime discursivo, uma rede de lugares, de estruturas e de atores, por um modo de ação” logo “o campo fotográfico nunca deixou de ser atravessado por duas forças contrárias – a ‘arte’ e a ‘indústria’, como se diz no século XIX – e de ser submetido a fortes movimentos de desterritorialização”¹⁰⁴.

Se a fotografia estava a meio caminho da arte, tentando se aproximar da mesma, seus opositores, por sua vez, tentaram afastar completamente a colocando, no máximo, como uma ferramenta para a arte. Baudelaire, talvez o maior antagonista da fotografia-artística de sua época, considera que a fotografia deve aceitar seu papel “de ser a serva das ciências e das artes, mas a humilde serva como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura”¹⁰⁵. Baudelaire não estava sozinho e foi seguido por diversos pintores que desejavam assim como ele proteger a arte da invasão fotográfica, mesmo nos menores pontos e usos. Por detrás dessas críticas o que realmente encontramos é a necessidade de “defender um território ameaçado e reforçar seus limites, excluir esse outro absoluto que é a fotografia e conservar a ilusão de que tal postura é fundamentada na natureza”¹⁰⁶.

A fotografia-artística em sua enorme necessidade de ser aceita pela arte acaba se subordinando. Dessa forma, a maioria dos autores que defendiam a fotografia enquanto arte passam a negar algumas de suas características, abandonando o daguerreotipo por sua nitidez e preferindo o calótipo, cuja maleabilidade permitia sua aproximação com a arte.

Mas porque o calótipo? Roillé destaca que isso se deve a um conjunto ressonante

¹⁰² “En photographie ou au cinéma, on nomme flou artistique un effet de flou désiré et maîtrisé.” Fonte: Wikipédia FR

¹⁰³ Ver Figura 6 em Anexo

¹⁰⁴ ROUILLE, 2009, p.240

¹⁰⁵ BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho, tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.73

¹⁰⁶ ROUILLE, 2009, p.242

de propriedades técnicas (é um negativo em papel), efeitos estéticos (privilegia as massas e atenua os detalhes das provas), significados sociais (o *flou* das imagens se opõe à nitidez dos produtos industriais), práticas fotográficas (tomadas ao ar livre, em vez de no estúdio, mais paisagem que retrato), orientações econômicas (a criação em vez da produção, a obra de preferência à mercadoria). (ROUILLE, 2009, p.248)

Essa arte do calótipo, apesar de efêmera e minoritária, abriu caminho para o primeiro grande movimento artístico dos fotógrafos, a saber, o pictorialismo. O qual se posiciona contra, assim como os calotistas, a fotografia comercial, industrial etc. Entretanto, o pictorialismo não era a única forma de arte fotográfica de seu tempo, tendo dividido os fotógrafos: de um lado a concepção de arte fotográfica de Paul Périer “para quem essa arte só pode ser híbrida, um misto de fotografia e de desenho”; e do outro lado de Eugène Durieu para quem “ao contrário, todos os procedimentos artísticos têm ‘regras, dificuldades que são suas condições de ser, e não é permitido desconhecê-las sem destruir a especificidade artística que representam’”¹⁰⁷.

O que está em jogo é a definição do campo da arte fotográfica, ou seja, aqueles que terão o poder de enunciar quem é designado artista, quais as características necessárias, e quais os resultados artísticos esperados. Porém, se Périer coloca isso em 1855, será apenas a partir de 1890 que o pictorialismo se concretizará enquanto movimento. Dentre alguns fatores o principal que deu condições para que isso ocorresse foi à disseminação, conforme as previsões de Périer e Baudelaire, do aumento expansivo da fotografia enquanto mercadoria, “nenhum setor lhe escapa mais, em todo caso não aquele das imagens, onde a fotografia contribui amplamente para introduzir a lei econômica do lucro, em detrimento, evidentemente, das regras da arte”¹⁰⁸.

Como vimos no capítulo anterior à popularização da fotografia com a Kodak permitiu mais pessoas começarem a fotografar de maneira despreziosa e intimista. Não havia mais a necessidade nem de sensibilizar a placa nem de revelar a fotografia, o que resultou por separar o operador da máquina do químico. Por último, o preço da câmera a partir dos anos de 1900, com o surgimento da Brownie, permitiu que não apenas os muito ricos tivessem a possibilidade de fotografar, mas qualquer um que disponibilizasse de 25 centavos.

¹⁰⁷ Ibid., p.250

¹⁰⁸ Ibid., p.252

Essas novas configurações constituem um regime técnico, social e estético diferente do que transpassava a fotografia. É esse novo regime que não agrada aos pictorialistas. Estes consideram uma regressão estética da fotografia. Suas ideias consistiam em afastar a fotografia do domínio das artes mecânicas e aproxima-la da arte através da pintura. Um parêntese interessante feito por Rouillé é que os pictorialistas não escolheram a pintura em alta de sua época, a saber, o impressionismo, nem o pós-impressionismo e muito menos o modernismo de 1920. Por sua vez, eles escolheram à “pintura oficial do Salão, de tradição neoclássica, em plena decomposição, de absoluto respeito às suas convenções em desuso e à antiga hierarquia dos gêneros”¹⁰⁹.

A intensão dos pictorialistas sempre foi a de ascender à fotografia ao estatuto de uma “arte completa” assim como a pintura. O regime discursivo pictorialista estava atrelado à semiótica em seu enunciado e a máquina material de visibilidades. Rouillé destaca que “a prática material e estética da fotografia [máquina material de visibilidades] apoia-se no conjunto dos enunciados que a guiam [regime semiótico], que a mantêm, orientam-na, justificam-na e que a defendem”¹¹⁰.

O pictorialismo se opõem a “fotografia-pura” que possui fortes valores no registro, no automatismo, a imitação servil, a máquina, a objetividade e a cópia literal (como a fotografia-documento). Entretanto, eles viam essas características como inerentes a fotografia, dessa maneira apenas com a intervenção do fotógrafo-artista (com sua mão, pincel etc) é possível transformar a fotografia de uma mera cópia para uma interpretação e com isso uma expressão artística. Em outras palavras, a fotografia não pode ser salva, pois é em essência impura (por ser registro, automatismo etc), assim sendo, apenas por meio da hibridização, ou seja, pela intervenção externa a fotografia, que é possível transformar sua imagem mecânica em uma imagem subjetiva.

É comum a todos os críticos da fotografia-documento, principalmente desta época, ignorarem que o ato de fotografar é em si mesmo subjetivo, e por isso, interpretativo. Isto, a que Rouillé chamará de *cegueira*, é o que dá ao pictorialista esta gana de a toda e qualquer maneira querer modificar o produto fotográfico de forma a afastar a imagem o máximo de seu original fotografado. Eles intervinham em todos os passos do processo desde a mudança da lente até sua total supressão (como na câmera pinhole), além de meios alternativos de fixação como os sais de prata e a goma

¹⁰⁹ Ibid., p.253

¹¹⁰ Ibid., p.255

bicromada. Como vimos no capítulo anterior, se para a maioria dos fotógrafos comerciais a busca por métodos cada vez mais rápidos e precisos era uma constante, os pictorialistas por sua vez utilizavam técnicas que permitiam um maior tempo de intervenção seja por demorar a secar ou por serem maleáveis mesmo após a exposição já feita. Os negativos sofriam modificações, principalmente com a goma bicromada que permitia a utilização do pincel, do esfuminho, do chumaço e do dedo. Para Rouillé “ao hibridizar mão e máquina, os pictorialistas procuram frear todos os automatismos fundadores da reprodutibilidade e da multiplicidade fotográficas, e introduzir a interpretação em todas as etapas que conduzem da coisa ao clichê e, depois, à prova”¹¹¹.

Por um ângulo distanciado o que podemos observar é o embate do regime de verdade pictorialista, defensor do *flou*, da interpretação, e por consequente da subjetividade (de acordo com esse regime todos esses elementos seriam constitutivos da arte), contra o regime de verdade documental que como já vimos se apoia na nitidez, no privilégio da máquina sobre o homem e na objetividade do processo.

Quem vai retomar uma posição próxima da fotografia-documento, e mesmo assim voltada a arte, é a *Nova Objetividade*, “enquanto os pictorialistas desterritorializaram a arte fotográfica até os confins da pintura e das artes gráficas, os modernistas colocam-na, ao contrário, na fronteira do documento”¹¹². Em um processo similar de deslocamento dos valores dos pictorialistas, porém em sentido inverso, os adeptos da nova objetividade retornam a especificidade mecânica e iluminam novas visibilidades na superfície da fotografia.

A crítica dos pictorialistas a fotografia enquanto arte era o fato constituinte dela ser mecânica e “perfeita” de mais, muito exata e muito clara e por isso a necessidade a intervenção da mão para torná-la mais artística, quando na verdade a tornava mais próxima dos ideais da pintura. Ora, o que a nova objetividade faz é pegar essas características, anteriormente negadas ou postas em segundo plano, e torna-las essenciais. O que Albert Renger-Patzsch, uma das figuras principais do movimento, coloca é que a técnica e os instrumentos fotográficos não devem ser negados em nome de uma estética que exija deles efeitos parecidos com os da pintura, mas pelo contrário devem ser exaltados e elevados a máxima qualidade para que possam existir fotografias que sem isso não seriam possíveis, estando aí suas qualidades artísticas. Assim sendo,

¹¹¹ Ibid., p.260

¹¹² Ibid., p.262

“a tensão pictorialista entre a máquina e a mão cede lugar, com o modernismo, a uma aliança máquina-coisa harmoniosa, colocada sob a soberania da máquina”¹¹³.

A passagem das visibilidades do pictorialismo, centrado em uma fotografia híbrida voltada para intervenções manuais e gráficas, desagua em uma fotografia “pura”. E por puro entendemos uma apurada nitidez das linhas e das formas. Isso se dá principalmente pela luz, por uma técnica precisa da quantidade e qualidade da luz nas exposições, o que torna a *claridade* a forma de visibilidade do modernismo, baseado na máquina fotográfica da *nova objetividade*. A ponto dessas visibilidades, sejam elas pictorialistas ou modernistas, serem evidências que cada forma luminosa, cada tipo de luz modulada extrai e faz ver coisas”¹¹⁴.

Walter Benjamin

Nesse período dos anos de 1920 e 1930 a fotografia já demonstra um maior amadurecimento e alguns autores consagrados começam a se dedicar ao seu pensar. Um deles é Walter Benjamin (1892-1940), que falará da Nova Objetividade em seus estudos. Entretanto, preferimos aqui realizar um panorama geral do seu pensamento sobre a fotografia do que do ponto específico de sua crítica a este ou aquele movimento. Walter Benjamin é um pensador que se enquadra em múltiplas categorias como ensaísta, crítico, tradutor, sociólogo e, em nossa opinião, principalmente filósofo. Alemão de família judaica foi associado à famosa Escola de Frankfurt e também a Teoria Crítica, autores marxistas como Lukács e Brecht o influenciaram, assim como os franceses dos quais traduziu livros para o alemão como Baudelaire e Proust.

De sua vasta obra nos focamos aqui em dois textos, a *Pequena História da Fotografia*, de 1931, e *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, que possui duas versões, a primeira que foi escrita entre 1935 e 1936 e publicada em francês em 1936, e a segunda que começou a ser escrita em 1936 e só foi publicada em 1955, depois da morte do autor em 1940. Aqui trabalharemos a primeira versão, publicada por Benjamin.

Na *Pequena História da Fotografia* é colocada a múltipla origem da fotografia por diversos pesquisadores, todos com a mesma intenção de preservar a imagem

¹¹³ Ibid., p.263

¹¹⁴ Ibid., p.267

encontrada na *câmera obscura*, assim como, após sua descoberta oficial, seu acelerado desenvolvimento e aperfeiçoamento (que já vimos de forma mais detalhada no capítulo anterior). Benjamin aponta o apogeu da fotografia na primeira década após sua descoberta tendo depois declinado, segundo ele, devido a sua industrialização. Desde sua descoberta e divulgação os debates sobre o tema não conseguiram se desvencilhar do estigma diabólico que muitos haviam enxergado nela. Para Benjamin foi “esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado”¹¹⁵.

A linha de pensamento proposta pelo filósofo alemão é: de analisar os retratos anônimos ao invés dos retratos pagos a similitude dos pintados antes da invenção da fotografia. Para ele a fotografia desses “anônimos” trás algo de “estranho e de novo”, como por exemplo, o retrato da vendedora de peixes de New Haven do fotógrafo escocês David Octavius Hill (1802-1870) e do detalhe em seu olhar que Benjamin descreve como “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’”¹¹⁶.

A técnica exata de transposição do “real” encontrada na fotografia pode ter também um valor mágico, o qual Benjamin acredita que podemos perceber se “mergulharmos suficientemente fundo” neste tipo de fotografia. Eis que surge a *centelha do acaso*, que vem representar a realidade bruta da imagem, o aqui e agora, os pequenos gestos espontâneos, para Benjamin “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar, é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”¹¹⁷. O que é aqui trabalhado é o instante que percebemos sem por isso tê-lo notado, em outras palavras, a fotografia permite tomarmos consciência de detalhes que antes só sabíamos de forma inconsciente.

A necessidade de profundo conhecimento técnico nos primeiros anos da fotografia, além dá necessidade de uma longa exposição e, por conseguinte, que o

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Volume I, trad.: Sergio Paulo Rouanet, pref.: Jeanne Marie Gagnebin. 3ªed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.92

¹¹⁶ Ibid., p.93

¹¹⁷ Ibid., p.94

modelo ficasse estático, fazia com que aquele que posava vivesse o instante em um quase momento ritualístico, nas palavras de Benjamin, “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele”¹¹⁸. Com a modernização das câmeras e sua conseqüente popularização, este instante que se alonga no tempo some e dá lugar ao instantâneo, e com ele também os álbuns de família e as suas relações com a pintura. A princípio os artistas mais afetados com a fotografia foram os pintores de retratos em miniatura, estes, coloca Benjamin, foram levados a fotografia que passou a dominar o ramo, mas levaram suas experiências anteriores da pintura, como por exemplo, a utilização de uma coluna de mármore ao fundo ao que Benjamin faz graça tendo em vista sua inutilidade dentro da nova estética fotográfica, tal como as falsas paisagens de plano de fundo.

Benjamin critica os fotógrafos pós 1880, pois, para ele, nas primeiras fotografias se encontra fenômenos como o *continuum* da luz mais clara a sombra mais escura, assim como um *mezzo-tinto* espontâneo onde a luz parece se esforçar para sair da sombra. Outro fenômeno que Benjamin considerava como positivo era o aurático onde “os personagens conservavam ainda uma forma alada de ‘estarem juntos’”¹¹⁹, em outras palavras, a fotografia apresentava um ar de mistificação, os primórdios da fotografia tinham algo de uterino, de íntimo entre o fotógrafo e o fotografado, “cada cliente via no fotógrafo, antes de tudo, um técnico da nova escola, e [...] cada fotógrafo via no cliente o membro de uma classe ascendente, dotado de uma aura que se refugiava até nas dobras da sobrecasaca ou da gravata *lavallière*”¹²⁰.

Ao falar sobre o fotógrafo francês Eugène Atget, Benjamin acaba definindo o que entende por aura, “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”¹²¹, é isso que Benjamin procura e considera de valor dentro da fotografia. É necessário então diferenciar reprodução e imagem, a primeira aparece nos jornais ilustrados e nas “atualidades cinematográficas”, a segunda é a de fotógrafos como Hill e Atget.

Para Benjamin o debate acerca da fotografia não deve se concentrar na estética de uma “fotografia como arte”, mas sim no social da “arte como fotografia”. Esta arte

¹¹⁸ Ibid., p.96

¹¹⁹ Ibid., p.99

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid., p.101

como fotografia é a necessidade do homem contemporâneo de tomar posse das obras, de miniaturização que a fotografia permite, e que principalmente a sua mecânica de reprodução permite que tomemos posse. Assim, as grandes obras mudam de valor, “não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas”¹²². O filósofo vê a tensão entre arte e fotografia surgir no momento em que as obras de arte começam a ser fotografadas e principalmente comercializadas, para ele a maior ameaça contra a fotografia de seu tempo é a comercialização. Benjamin visualiza de um lado a fotografia enquanto arte do outro a fotografia comercial; de um lado Antoine Wiertz que saúda a fotografia e seu promissor futuro, do outro Baudelaire e seu famoso pessimismo quanto à invenção de Daguerre.

Entretanto Benjamin entende que a questão vai muito além de escolher um lado, ao que ele chama de injunções implícitas na autenticidade da fotografia, a legenda vem com o objetivo de auxiliar o espectador, a fim de favorecer sua literalização, sem a qual a fotografia pode não representar seu significado. Benjamin cita-se quando diz: “o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”¹²³, e coloca a questão, talvez a mais atual de nosso tempo, “um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?”¹²⁴. E termina o texto novamente exaltando os primeiros anos da fotografia, onde a luz de uma centelha iluminava e destacava completamente as imagens.

Em outro texto dedicado a fotografia, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, o filósofo trabalhou a questão da arte no século XX dentro do processo de industrialização e reprodutibilidade alavancado pela fotografia. Entre as duas versões deste texto poucas coisas são modificadas o que nos leva a pensar que a segunda versão era apenas uma adaptação do francês para o alemão, com o “corte de alguns trechos e ao acréscimo de algumas notas de rodapé”¹²⁵. Benjamin começa nos lembrando de que a reprodução não é uma característica essencialmente moderna, pois a arte sempre foi passível de cópia, seja por aprendizes em treinamento, por artistas em

¹²² Ibid., p.104

¹²³ Ibid., p.107

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ OTTE, Georg. *A Reprodutibilidade Técnica da Obra Cinematográfica - Representação ou Clonagem?* Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v. 8. Literatura & Cinema. dezembro/2001. Pág.287 a pág. 300, p.288

divulgação ou meros copiadores visando o lucro. A xilogravura introduz a reprodução técnica ao desenho, a litografia aperfeiçoa os meios de ilustração e emparelha com as técnicas utilizadas pela imprensa para a reprodução da escrita. Então, surge a fotografia e mais uma vez revoluciona o processo, “como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral”¹²⁶.

Entretanto a obra de arte em sua existência única possui *o aqui e agora* que é impossível de ser compartilhado com a reprodução, por mais perfeita que a mesma seja. *A esfera da autenticidade*, cujo *aqui e agora* é a ponta, esta enraizada na história da obra de arte que identifica o objeto como o original escapando impreterivelmente a reprodutibilidade técnica. Benjamin diferencia as primeiras reproduções, as “manuais”, chamadas por ele de “falsificações”, das reproduções técnicas que não são tão distantes dos originais quanto as primeiras, por dois motivos: 1) a reprodução técnica possui mais autonomia do que a manual; e 2) a reprodução técnica pode levar a obra a lugares onde o original não pode estar, aproximando qualquer indivíduo de qualquer lugar, da obra de arte, seja, por exemplo, por meio da gravação musical ou da fotografia de um quadro. Apesar dessa maior proximidade com a autenticidade a reprodução continua a deixar de lado *o aqui e agora*, para Benjamin a “autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”¹²⁷. Benjamin sintetiza toda esta relação ligada à autenticidade no conceito de *aura*, que pertence à obra de arte única e não seu duplo serial contemporâneo.

A *aura*, como já colocamos, é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”¹²⁸. O declínio da *aura* se dá na modernidade pela necessidade do público de ter a obra perto de si, existe uma quebra da distancia necessária à definição de *aura*. A reprodução serial somada ao interesse de possuir a obra acaba por findar, também, o caráter único de toda obra. A tradição também é importante dentro do conceito de *aura*, pois é ela que proporciona a obra sua unicidade. A reprodutibilidade vem libertar a obra de sua função teológica ritualística, que Benjamin aponta como sendo sempre existente, mesmo que em um passado distante, “no momento em que o critério da autenticidade

¹²⁶ BENJAMIN, 1987, p.167

¹²⁷ Ibid., p.168

¹²⁸ Ibid., p.170

deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política”¹²⁹. O filósofo identifica dois polos dentro deste corpo ritualístico: 1) o valor de culto, que esconde a obra e a revela periodicamente, a exemplo das estátuas religiosas cobertas a maior parte do tempo; e 2) e o valor de exposição, que cresce proporcionalmente inverso ao uso ritualístico da obra. Os meios de reprodução técnica ajudam ao crescimento da exposição, na medida em que aproxima a obra do receptor, e com a fotografia “o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição”¹³⁰.

Na fotografia o derradeiro adeus da aura se encontra no retrato, onde está o último culto a cair, a saber, o da saudade dos entes perdidos, dos amores passados. Entretanto Benjamin também ira exaltar a fotografia sem a presença do homem de Atget, segundo ele onde o valor de exposição pela primeira vez ultrapassa o valor do culto.

No século XIX, após o nascimento da fotografia a pintura se viu seriamente atingida e daí nasceu à controvérsia, que para Benjamin é irrelevante, do valor artístico de cada arte. O filósofo alemão tem a presença de espírito de perceber, naquele tempo, que a polémica gerada pela controvérsia supracitada nada mais foi do que uma falta de perspectiva histórica dentro de uma transformação cultural. Na época de Baudelaire e Delacroix a fotografia parecia surgir de forma a suprimir a pintura, quando na verdade ela acabou dando o espaço que a pintura precisava para se redefinir, rompendo o território da pintura e obrigando a mesma, através de uma linha de fuga, se desterritorializar e conseqüentemente se reterritorializar. Benjamin é pontual quando diz que “muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte”¹³¹.

De volta à dicotomia instaurada na primeira metade do século XX entre o pictorialismo e a nova objetividade acompanhamos o surgimento de outro movimento após a Segunda Guerra Mundial. A *subjektive fotografie*, que teve Otto Steinert como

¹²⁹ Ibid., p.171-2

¹³⁰ Ibid., p.174

¹³¹ Ibid., p.176

um dos principais nomes, defensor de uma posição nem tão “intervencionista”, quanto à dos pictorialistas, apesar de exaltar a subjetividade do fotógrafo, e nem tão “puramente” máquina, apesar de privilegiar uma técnica apurada. De maneira que “diferentemente do pictorialismo, que nega a especificidade do meio e da Nova Objetividade, que rejeita a subjetividade, a *Subjektive Fotografie* extrai visibilidades da interseção de uma suposta ‘personalidade criativa do fotógrafo’ e de uma busca das especificidades do meio”¹³².

A exposição que repercutiu o movimento *Subjektive Fotografie* foi realizada em 1951, e apenas vinte anos depois, no início da década de 70, Jean-Claude Lemagny irá cunhar o termo que definirá o próximo movimento, a saber, a *fotografia criadora*. Apesar de ter sido um defensor ferrenho da arte-fotografia Lemagny não abandona a paradoxal ideia de que a fotografia possui de maneira inerente uma “pobreza objetiva” ou “pobreza ontológica”.

A ideia de que o fotógrafo não interfere, a ponto de não ser necessária sua presença (pois ele se resumiria a apenas registrar a imagem) faz com que Lemagny, de acordo com Rouillé, “insira-se, aí, na vasta corrente de desvalorização e de incompreensão que não cessou de acompanhar a fotografia desde seu início. Nenhuma outra imagem foi tão considerada como a antítese absoluta da arte”¹³³.

Assim, Rouillé destaca que apesar da boa intensão de Lemagny e de seu vasto conhecimento sobre as práticas e as imagens concretas, o teórico sempre desliza quando passa do campo do combate prático da fotografia criadora para a “vista geral e o abstrato da semiótica peirceana”¹³⁴. A teoria peirceana que marcou os estudos sobre a fotografia principalmente nos anos 80, buscando sempre a sua essência ontológica, entretanto reduzindo a fotografia a um mero índice, como veremos através de Barthes no capítulo seguinte.

Mas isso não representa a fotografia criadora, pois apesar dos deslizes pontuais de Lemagny esta teoria encontra-se próxima das imagens, das formas e das obras, tudo do que a teoria peirceana afasta a fotografia. Para Rouillé “não é verdade que uma fotografia seja puro e simples registro (automático), nem que suas formas não passam de um eco (passivo) da forma das coisas. Quanto à transparência, ela não está no grau

¹³² ROUILLE, 2009, p.274

¹³³ Ibid., p.276

¹³⁴ Ibid., p.277

zero, mas é uma forma particular de escrita”¹³⁵. Entretanto, a função dessas críticas é favorecer a arte fotográfica que por sua vez sorveria a fotografia e expeliria as “propriedades genéricas do procedimento”. E disso Lemagny cria a estética da matéria e da sombra.

A fotografia criadora surge com o intuito de salvar a arte, utilizando para isso dos valores “eternos” das artes visuais pré-arte moderna. De certa forma vemos uma inversão do pictorialismo que “tinha como ideal a pintura, a fotografia criadora alimenta a ambição redentora de salvar a arte contemporânea”¹³⁶. Se o pictorialismo realizava intervenções manuais com o objetivo de turbar a imagem “a fotográfica criadora opera mudando a visão, ou pelo menos, reavaliando aquilo que a luz e a óptica geométrica escondem da fotografia”¹³⁷. Assim Lemagny visa dar corpo a fotografia através da sombra que a constitui, valorizar a sobra é valorizar o que há de tátil na fotografia, pois é na sobra que está o volume da imagem. É baseado nisso que “Jean-Claude Lemagny [...] acredita poder confiar à fotografia criadora a missão histórica de regenerar a arte, reencarnando-a, ou seja, fechando o parêntese da *avant-garde*”¹³⁸.

No final do século XX ocorre o reaparecimento do pictorialismo, através do neopictorialismo. Apesar de suas desavenças, a fotografia criadora e o neopictorialismo tiveram de se unir com o objetivo de lutar contra a proliferação das imagens que, por sua vez, ocasionavam a desmaterialização das próprias imagens. Dessa luta define-se um protagonista importante para a nossa questão: o fotógrafo-artista. Diferente do artista o “fotógrafo-artista é fotógrafo antes de ser artista; para ele, a fotografia é geralmente um âmbito onde exerce, ao mesmo tempo, sua profissão e sua arte”¹³⁹.

Se de um lado temos a arte dos fotógrafos do outro, distinto na maioria das características, temos a fotografia dos artistas. A primeira está ligada a representação e como vimos pode privilegiar as aparências, como na fotografia-documento; ter uma maior participação criativa tanto do fotógrafo quanto do outro (o fotografado), como na fotografia-expressão; ou por fim deliberadamente intervir na fotografia, como na fotografia artística. Já a outra, a saber, a fotografia dos artistas, tem por projeto não a reprodução do visível,

¹³⁵ Ibid., p.278

¹³⁶ Ibid., p.279

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid., p.282

¹³⁹ Ibid., p.283

mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos. (ROUILLÉ, 2009, p. 287)

Como nosso ponto aqui não é aprofundar as diversas formas de uso da fotografia, mas antes mostrar sua existência, principalmente coexistência, iremos apenas sintetizar a fotografia dos artistas longamente exposta por Rouillé no *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. O autor destaca quatro maneiras a partir das quais a fotografia foi utilizada.

No impressionismo a fotografia serviu de refúgio da arte, os artistas a incorporavam ao mudarem do estúdio fechado para a pintura ao ar livre e próxima ao tema e com a mudança da utilização da luz na tela, “antes de serem figuras de prata ou matéria pictórica, as fotografias instantâneas, como as telas impressionistas, são formas de luz: distribuições inéditas do claro e do escuro, do opaco e do transparente, do visto e do não visto. *São novas visibilidades*”¹⁴⁰. E, ao mesmo tempo, o impressionismo nega a fotografia ao deixar bem marcada sua face de “inacabada” que o distancia tanto da pintura clássica quanto da fotografia que passa a figurar “como adversário, ou como Outro absoluto, que a pintura imita para melhor resistir a ela. Um Outro que fascina e aterroriza, que confunde; ou seja, que *desterritorializa*”¹⁴¹.

Outra forma de utilização da fotografia é enquanto paradigma da arte. Marcel Duchamp com seu *ready-made* trata as coisas, assim como a fotografia o faz, enquanto materiais, porém segundo Rouillé diverge da fotografia “por seus modos de ação sobre elas: a fotografia copia, o *ready-made* corta”¹⁴². O terceiro modo exposto por Rouillé é da fotografia utilizada como ferramenta da arte seja de maneira virtual e negativa como nos quadros de Francis Bacon ou positivamente como nos trabalhos de Andy Warhol. E por fim a fotografia aparece enquanto vetor “destinado a religar dois polos que, na situação particular da época, se opõem fortemente: o processo e a coisa, a atualização e a atuação”¹⁴³, como na arte corporal e na land-art ou na arte conceitual onde a fotografia vetor é puro documento e serve de contraponto a outros elementos do trabalho artístico.

Durante todo percurso do século XX percebemos como a fotografia prática assumiu diversos papéis, territórios e visibilidades, entretanto o que predominou nos

¹⁴⁰ [Destaque nosso] Ibid., p.291

¹⁴¹ [Destaque nosso] Ibid., p.295

¹⁴² Ibid., p.296

¹⁴³ Ibid., p.319

estudos teóricos foi à semiologia de Charles S. Peirce, que Rouillé acredita ter reduzido a fotografia “ao funcionamento elementar de seus dispositivos, à mera expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro”¹⁴⁴, questão que acreditamos ter, no mínimo, combatido ao longo da dissertação ao mostrar a pluralidade de movimentos, artísticos ou não, representados pela fotografia. Entretanto, Barthes como o seu “isso foi” avançou para além de seus contemporâneos e é sobre Peirce e Barthes que trataremos no capítulo seguinte.

¹⁴⁴ Ibid., p.17-8

Capítulo V – *Frame da teoria fotográfica*

No século XX, mais precisamente depois da metade do século, surgiram diversos estudos acerca da fotografia em um momento que esta já estava mais do que consolidada. Quanto mais à fotografia oscilava entre o documento e a arte mais os pesquisadores viam necessidade de trabalhar o tema de uma forma teórica além de técnica. A expansão rápida e múltipla da fotografia fizeram autores como Rosalind Krauss (*O Fotográfico*), Philippe Dubois (*O Ato Fotográfico*), Susan Sontag (*Sobre Fotografia*), Vilem Flusser (*Filosofia da caixa preta*) dentre outros dedicarem pelo menos uma parte de sua obra ao estudo da fotografia em si mesma.

Dentre todos os autores provavelmente o mais conhecido do grande público foi Roland Barthes e o seu livro *A Câmara Clara*, inteiramente dedicado à fotografia. Barthes abordou o tema em outros textos dos quais citamos *A mensagem fotográfica*, de 1961 e *Retórica da imagem*, de 1964, ambos compilados no livro *O óbvio e o obtuso*¹⁴⁵. Barthes foi um intelectual irrequieto, escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

Assim como a maioria de seus contemporâneos Barthes foi fortemente influenciado pela teoria do filósofo estadunidense Charles Sanders Peirce, chamada de semiótica. A semiótica, de todas as teorias estudadas nos meados do século XX, foi a que melhor representou o pensamento da época em relação à fotografia, servindo como uma luva. Entretanto, assim como a luva diminui a sensibilidade dos dedos a semiótica também restringiu alguns elementos acerca da fotografia. A semiótica dentro do estudo da fotografia não é um cânone e sim uma linha de pensamento dentre muitas outras e da qual diversos estudiosos discordam, dentre eles André Rouillé.

Peirce e a Tricotomia dos Signos

Em 1903 Peirce (1839-1914) apresentou na Universidade de Harvard sete palestras que originaram o livro *Sobre a Telepatia*. Maria Luisi (2006, p.1), no artigo *Percept and perceptual judgment in Peirce's phenomenology*, afirmar que nestes escritos Charles Peirce descreve nossa percepção como sendo constituída de dois

¹⁴⁵ Originalmente in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Éditions du Seuil, 1982.

elementos: 1) *percepto*, que é a pura reação ao objeto externo; 2) *juízo perceptivo*, que é da ordem da interpretação. A conexão entre estes dois termos é nomeada *percipuum*, que nada mais é do que a nossa experiência perceptiva relacionada ao tempo, ou seja, ao *continuum*. Assim, “Se o tempo é um *continuum* e o tempo constitui a estrutura primária de toda experiência perceptiva, então a própria experiência perceptiva terá de ser contínua.”¹⁴⁶.

A partir deste ponto advém um problema, pois nunca podemos chegar à origem primeira do conhecimento e, assim sendo, nunca chegamos à impressão primeira dos sentidos, sempre que tentamos esbarramos em uma infinita série inferencial. Antes de prosseguirmos é importante situarmos alguns pontos da teoria peirceana. Existem três dos quais propomo-nos a estudar, sendo eles as categorias apresentadas por Peirce: 1) primeridade ou qualidade; 2) secundidade ou reação; 3) terceridade ou mediação. Esses três pontos podem ser divididos em três categorias cada uma delas formando, no total, nove categorias. A terceira, ou seja, a mediação ou terceridade é a que prevalece no raciocínio, é ela que aparece nas primeiras experiências perceptivas. A ciência incumbida de estudar essa experiência perceptiva primeira é a fenomenologia, ou posteriormente chamada por Peirce de Faneroscopia. A fenomenologia descreve o fenômeno da maneira como este aparece, sem qualquer interpretação ou “pré-conceito”, a partir da pura observação e posteriormente retira suas categorias. A semiótica nasce no cerne da fenomenologia, a diferença é que os conceitos semióticos resultaram de uma análise lógica e por isso constituem uma gama de ideias interconectadas formando conjuntos que podem ser utilizados no estudo de qualquer fenômeno.

Percepção significa para Peirce estar diante de algo que se apresenta, em qualquer nível de sentidos e do sistema cognitivo. O primeiro ponto é o *percepto* (o que se apresenta, o que é exterior e estimula sua percepção) que a mente interpreta e converte em *percipuum*; que é o segundo ponto onde o *percepto* se acomoda a uma determinada configuração, como uma espécie de filtro; após este filtro ele é apresentado ao terceiro ponto o *juízo perceptivo*, onde o *percepto* cai no pensamento e se encontra com nossos esquemas mentais. Luisi (2006, p.5) aponta em seu artigo a questão temporal do *percipuum*, pois o fato de nossa consciência ser temporal faz com que o

¹⁴⁶ LUISI, Maria. *Percept and perceptual judgment in Peirce's phenomenology*. Tradução Cassiano Terra Rodrigues. COGNITIO-ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia. São Paulo, Volume 3, Número 1, p.065-070, Texto 07/31, jan/jun, 2006, p.1

percipuum não seja nem único nem instantâneo, mas sempre inserido na tríade *antecipuum – percipuum – ponecipuum*. Onde o:

Antecipuum é recentemente memória inconsciente daquilo que percebemos há um instante, e ainda permanece no instante presente, enquanto o *ponecipuum* é a antecipação próxima daquilo que está para acontecer, também inconsciente. (LUIZI, 2006, p.5)

Por definição, a experiência é para Peirce o que se segue:

Sob “experiência”, incluímos não a mera percepção, mas a sequência de uma percepção sobre a outra, e até mesmo uma generalização do caráter de tal sequência; essa generalização fica limitada à cognição direta de uma única pessoa. (PEIRCE, MS 299:66 apud LUIZI, 2006, p.7)

Ora, podemos dizer que atualmente nossa *sociedade organiza-se e interliga-se através dos signos*, que entendemos como qualquer objeto, som etc, que representa outra coisa. Entendemos e codificamos os signos o tempo todo, mesmo o senso comum - apesar deste não se ater ao processo, ele entende os signos de maneira prática e precisa. Peirce analisará o que ele nomeia de *representâmem* a partir de suas relações triádicas, na seguinte ordem: o *representâmen*, o *objeto* e o *interpretante*. Para Peirce "Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. [...] Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*"¹⁴⁷.

Portanto, o *representâmen* é o primeiro signo, ou seja, o signo mesmo; o *objeto* é a representação desse signo; e o *interpretante* é a consciência interprete desse signo. Dispomos que Peirce divide suas ideias em três classes: 1) Primeiridade, que compartilha a esfera do possível, do qualitativo e do sensível, tratando das experiências monádicas, sensações e qualidades, quando estas surgem por completo em si mesmas e não dependem de mais fenômenos; 2) Segundidade se dá a partir, necessariamente, de dois elementos em contato, expressando a esfera do domínio da ação, da experiência e do factual; 3) Terceiridade, representa o reino da consciência, do pensar, da necessidade e da lei, onde uma experiência direta é ligada a outras experiências possíveis a partir de alguma lei ou ideia de continuidade.

¹⁴⁷ PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 46

Voltamos ao *interpretante*, que nada mais é do que a geração do signo de outro signo. Novamente Peirce (2000, p.51) divide em três os grupos de estudos analisados¹⁴⁸: 1) tricotomia do signo em si mesmo, “uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral”; 2) das relações entre o signo e seu objeto, “consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante”; e 3) das relações entre o signo e seu interpretante, na medida em que seu “interpretante representa-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão”.

Categories	Signo em relação a si mesmo	Signo em relação ao objeto	Signo em relação ao interpretante
Primeiridade Qualidade	Qualissigno: mera qualidade	Ícone: porta característica(s) do objeto	Rema: possibilidade qualitativa
Secundidade Experiência	Sinsigno: existente concreto	Índice: tem relação existencial com o objeto	Dicissigno ou Dicente: afirmação ou asserção; signo de fato
Terceiridade Lei	Legissigno: lei geral	Símbolo: tem relação arbitrária com o objeto	Argumento: signo de razão

(MACHADO, 2001, p.84)

Primeira Tricotomia dos Signos

Na primeira divisão o Signo é decomposto entre: 1) *Qualissigno* que é a qualidade, ou seja, todo estado ou fenômeno que tem como função a representação de um caráter; 2) *Sinsigno* “é uma coisa ou evento existente e real que é um signo”, ele só pode acontecer através das qualidades, envolvendo assim diversos qualisignos, sendo estes particulares, pois já se encontram corporificados. Logo, o sinsigno se relaciona com a permanência do signo no espaço/tempo; 3) *Legissigno* é a lei, normalmente estabelecida, que representa um signo consoante as regras que o delimitam. Peirce ressalta que todo signo convencional é utilizado segundo normas, o legissigno não é um objeto singular, mas um tipo que significa.

¹⁴⁸ Devemos ressaltar que mais adiante, além das três tricotomias de signos, Peirce utilizará uma tabela contendo dez classes: qualissigno, sinsigno icônico, sinsigno indicial remático, sinsigno dicente, legissigno icônico, legissigno indicial remático, legissigno indicial dicente, símbolo remático ou rema simbólico, símbolo dicente ou proposição ordinária e argumento (PEIRCE, 2000, 55-8). Devido a explícita extensão do conteúdo acreditamos ser mais prudente nos limitarmos apenas ao que consideramos o necessário para a boa compreensão do texto.

Segunda Tricotomia dos Signos

Na segunda divisão o Signo pode ser denominado em: 1) *Ícone*, um signo referente ao Objeto, denotando deste, seus caracteres próprios, “qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo”¹⁴⁹. A palavra ícone deriva da língua grega e significa “dizer imagem”, assim desenhos como placas de trânsito são utilizações de ícones; 2) *Índice*, signo referente ao Objeto (que denota por ser afetado pelo Objeto), se refere ao Objeto por possuir qualidades comuns a este, “[...] o Índice envolve uma espécie de Ícone, um Ícone de tipo especial; e não é mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos que o torna um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto”¹⁵⁰; 3) *Símbolo*, um signo referente ao Objeto, denotando deste, a partir de uma lei (uma associação de ideias gerais operadora de sentido) a interpretação do Símbolo como se referindo aquele Objeto.

É essa segunda tricotomia que nos importa aqui. O tipo particular de relação exercida por esses signos (do ícone) e sua relação de semelhança ao símbolo e suas convenções (leis). No intermédio temos os índices que possuem como referente à contiguidade física, ou seja, “são, especialmente, todas as impressões: uma grande família que vai desde a marca do pé no chão à fotografia”¹⁵¹. Se por um lado a fotografia se afasta do desenho e da pintura por seu contato físico com o objeto, por outro ela acaba sendo reduzida a “imagem por contato, imagem presa a uma coisa original, essa seria a especificidade da fotografia”¹⁵², o que nos parece demasiadamente ingênuo e precipitado.

Terceira Tricotomia dos Signos

Na terceira, e última divisão, o Signo diz respeito ao interpretante e é denominado de: 1) *Rema*, que é um Signo de Possibilidade qualitativa, representa uma espécie de Objeto possível; 2) *Signo Dicente ou Dicissigno*, é um signo de existência real para seu interpretante, “um *Dicissigno* necessariamente envolve, como parte dele, um *Rema* para descrever o fato que é interpretado como sendo por ela indicado” (PEIRCE, 2000, p.53), o *Dicente* é uma proposição, de um signo que, a partir de uma

¹⁴⁹ PEIRCE, 2000, p.52

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ ROUILLE, 2009, p.66

¹⁵² Ibid.

provocação, desperta no interprete uma reação crítica; 3) *Argumento*, é um signo de lei para seu Interpretante, ou seja, o juízo que o interpretante faz do signo, assim:

[...] um Rema é um Signo que é entendido como representando seu objeto apenas em seus caracteres; que um *Dicissigno* é um signo que é entendido como representando seu objeto com respeito à existência real; e que um *Argumento* é um Signo que é entendido como representando seu Objeto em seu caráter de Signo. (PEIRCE, 2000, p.53)

O complexo da múmia

Antes de avançarmos para Barthes devemos considerar outro autor fundamental para a estabilização da teoria do índice, principalmente no que diz respeito ao tempo fotográfico. André Bazin (1918-1958) foi um grande pensador francês do pós-guerra, dedicando sua vida e sua obra ao estudo do cinema, dentro e fora da França. Em 1951 funda, em parceria com Jacques Doniol-Volcroze, a revista *Cahiers du Cinéma* que é até os dias de hoje umas das mais prestigiadas e influentes revistas sobre o cinema. Os escritos de Bazin estão reunidos em coletâneas de textos, a mais importante é a *Qu'est-ce que le cinéma?* que, após a morte do autor, reuniu seus textos mais importantes e foi dividida em quatro volumes: I) Ontologia e Linguagem; II: O Cinema e as outras artes; III) Cinema e Sociologia; e IV) Cinema e Realidade: o neo-realismo. No segundo capítulo encontramos o texto que utilizaremos aqui, a saber, *Ontologia da Imagem fotográfica* de 1945.

Neste ensaio Bazin trabalha elementos como a morte e a vontade de transcendê-la, o que ele chama “complexo” da múmia e vai até os egípcios para fundamentá-la. Este consiste na vontade humana de prolongar a existência do ser onde “fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração”¹⁵³. Conforme o tempo foi passando e as sociedades mudando os “complexos” de múmia também foram se modificando, Luís XIV, por exemplo, perpetuou sua imagem não pela técnica do embalsamento, mas pela da pintura onde no fundo o fim é o mesmo, salvaguardar o sujeito da morte espiritual, que é a morte via o esquecimento. É importante considerarmos a ligação de Bazin com o realismo, para ele “a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é

¹⁵³ BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro, Intro. Ismail Xavier. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p.19

essencialmente a história da semelhança, ou, se sequer, do realismo”¹⁵⁴. Bazin cita e concorda com Malraux (1901-1976) em sua tese de que na História da Arte, de Giotto (1266-1337) a Da Vinci (1452-1519) ocorreu uma passagem, da transcendência do modelo ao trabalho da pura *mimesis*. Tanto Bazin quanto Malraux viam na estética Renascentista a contradição entre a transcendência da arte enquanto eternidade e a tarefa de duplicação do real.

Ora, a perspectiva, tanto da câmara escura como futuramente da câmera fotográfica, nada mais é do que a escalada da técnica em busca de uma representação mais próxima do real. Entretanto este ideal divide, para Bazin, a pintura em duas, de um lado ela propriamente estética, concentrada em revelar as realidades do espírito, aquilo que transcende o sujeito; do outro lado o simples desejo de duplicar e até mesmo substituir o real. O grande artista é aquele que une estes dois fatores. O verdadeiro realismo para Bazin é aquele que “implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo”¹⁵⁵ enquanto o pseudo-realismo se satisfaz com a mera ilusão das formas.

Se para Bazin a perspectiva era o pecado original da pintura ocidental, sua redenção se deu com a invenção da fotografia. Para o pensador a obsessão das artes plásticas pela semelhança só teve fim com a fotografia e com o cinema, pois, por mais que tenha demorado bastante até a fotografia superar a pintura, por exemplo, em relação às cores, ela possui um ponto inalcançável, a saber, a mecanicidade com que a imagem é criada, em outras palavras, a ausência da subjetividade do pintor, conseqüentemente do homem. Assim, não tratamos aqui de um mero aperfeiçoamento material e sim de uma mudança psicológica, a partir da mudança da gênese da imagem. Dessa forma o pintor moderno é libertado do complexo de semelhança.

Tiramos disto a objetividade fundamental da fotografia:

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (BAZIN, 1991, p.22)

A presença do fotografo si dá no momento anterior a fotografia, na escolha do ângulo, enquadramento, iluminação, etc. No instante mesmo da foto o homem não está

¹⁵⁴ Ibid., p.20

¹⁵⁵ Ibid., p.21

presente, de todas as artes é na fotografia que temos a ausência do homem e o trabalho único da natureza. A câmera fotográfica e o objeto possuem a mesma essência e como tal estão sujeitos as mesmas leis físicas e não subjetivas do homem. A fotografia compartilha da mesma natureza do objeto. A fotografia possui, para Bazin, um poder irracional que lhe dá o domínio da credibilidade que não encontramos em qualquer outra arte, “a fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução”¹⁵⁶. O reflexo desta credibilidade se dá na assustadora presença de vidas paralisadas que vemos, por exemplo, em fotos de família, “A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo”, a fotografia para Bazin “não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção”¹⁵⁷.

O cinema vai além da fotografia que apenas conserva e ele as reinsere na duração. A partir do momento em que a foto é revelada percebemos que ela transcende as categorias de semelhança, sua estética está ligada a revelação do real em seus detalhes, “Na fotografia, imagem natural de um mundo que não sabemos ou não podemos ver, a natureza, enfim, faz mais do que imitar a arte; ela imita o artista”¹⁵⁸. Para Bazin a fotografia é um marco na história das artes plásticas, pois, como já colocamos, a pintura ocidental pode se curar da sua obsessão realista e refazer sua estética.

Rouillé destaca que apesar das diferenças entre os estudos de Pierce e Bazin os dois “adotam concepções materiais (fisiológicas e psicológicas) do tempo e da memória”¹⁵⁹. O passado se transforma em um presente antigo, ou seja, não se distingue do presente na medida em que se encontra paralisado, assim como veremos em Barthes e seu conceito de *isso-foi* que parece resumir a maioria das concepções do tempo fotográfico.

Barthes e a Fotografia

Não é necessário lembrarmos a complexidade da linguagem, de seus signos e de suas significações, para entendermos o porquê da importância dada por Roland Barthes

¹⁵⁶ Ibid., p.22

¹⁵⁷ Ibid., p.24

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ ROUILLÉ, 2009, p.218

(1915-1980) a semiótica. Para ele, a semiótica é a ciência que se ocupa do estudo dos sistemas de signo. Entretanto, critica o idealizador desta teoria quando afirma que “é preciso, em suma, admitir desde agora a possibilidade de revirar um dia a proposição de Saussure¹⁶⁰”, a saber, de que “a Linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos: a Semiologia é que é uma parte da Linguística; mais precisamente, a parte que se encarregaria das *grandes unidades significantes* do discurso.”¹⁶¹. Em seu livro *Elementos de semiologia* de 1964 Barthes discorre acerca de uma visão geral da semiologia e dos instrumentos os quais pode utilizar. Bocca (2003, p.12) coloca que por intermédio deste livro sabemos que a semiologia nas escolas francesas possuía a princípio uma dupla tarefa: “de um lado propor uma teoria geral da pesquisa semiológica e de outro elaborar semiologias particulares, aplicadas a objetos e domínios como a moda, vestuário, propaganda etc.”.

O livro *A Câmara Clara* é com certeza o epicentro quando o tema é Barthes e a fotografia. Este é um livro com diversas peculiaridades, como ter sido o último livro publicado pelo autor, ter sido escrito em 48 fragmentos em 48 dias (15 de abril – 3 junho de 1979), após a morte de sua mãe, ao qual era muito ligado. O livro é como uma reflexão acerca da perda de um ente querido. E de todas essas peculiaridades surge um texto fundamental para pensarmos a fotografia.

A força inicial que move o pensamento barthesiano é a busca do traço distinto que transforma a fotografia no que ela é e não em mais uma imagem, o seu “em si”, sua ontologia. A essência das fotografias independe de sua classificação de forma que ela é inclassificável:

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o *Tal* (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasião, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável. (BARTHES, 1984, p.13)

Para Barthes a fotografia é a “repetição incansável da contingência”, tendo sua correlação na tautologia, onde uma coisa é sempre esta mesma coisa. A fotografia está

¹⁶⁰ Ferdinand de Saussure (1857-1913), linguista e filósofo suíço, trabalhou na elaboração e desenvolvimento do campo da linguística tornando-a uma ciência autônoma. Exerceu grande influência no campo da literatura e cultura, além de ter idealizado uma ciência mais geral, da qual a linguística representaria apenas uma parte, que ele nomeou de Semiologia.

¹⁶¹ BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução Izidoro Blikstein. 17ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p.13

ligada ao seu referente de modo que se tentarmos retirar o referente eles simplesmente se destruirão. Na medida em que o referente sempre se encontra presente na fotografia é que ela se torna inclassificável, pois “não há qualquer razão para *marcar* tal ou tal de suas ocorrências” e como o signo necessita dessas marcas as fotos findam por ser “signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.”¹⁶².

Isto faz com que a fotografia seja difícil de ser trabalhada, estando de um lado os que possuem o arcabouço técnico e a observam de muito perto e do outro os que a estudam a partir de suas relações histórico/sociais e terminam por ficarem muito distantes. Enquanto método Barthes decide utilizar apenas as fotografias que lhe emocionavam, ou seja, fugindo dos dois pontos de vista anteriores. A partir disso Barthes divide a foto em três práticas/emoções/intenções, a saber, do fazer, suportar e olhar. Além disso, existem três personagens: o *Operador*, que nada mais é do que o fotógrafo; o *Spectator*, que são todos aqueles que “assistem” a fotografias; e o *Spectrum*, que é aquilo que é fotografado.

Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operador* é o Fotógrafo. O *Spectador* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, 1984, p.20)

Novamente partindo de uma questão de método, Barthes conscientemente limita seu texto, de maneira positiva, se focando naquilo do qual ele tem conhecimento, de maneira a não falar enquanto Operador, ou seja, fotógrafo. Então, pelo contrário, Barthes abordara as questões do sujeito que olha e daquele que é olhado, respectivamente o *Spectator* e o *Spectrum*.

Assim, enquanto *Spectrum* não há por parte do sujeito um reconhecimento e isso se deve ao fato da fotografia transformar essa imagem do “eu” em algo pesado, imóvel, definitivo, “a Fotografia transformava o sujeito em objeto, e até mesmo, se é possível

¹⁶² BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.16

falar assim, em objeto de museu”¹⁶³. A fotografia termina por transformar o sujeito em um Outro, em um objeto, no oposto do “eu”. Essa transformação alimenta quatro imaginários simultâneos onde o sujeito é “aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir a sua arte”¹⁶⁴. Desta maneira a fotografia para Barthes representa em seu significado último uma microexperiência da morte e o sujeito se torna então espectro. A morte é assim o *eidós* da foto.

É enquanto *Spectator* que analisara diversas fotos, em busca de uma atração de um sentimento, “vejo, sinto, portanto noto, olho e penso”¹⁶⁵. Mesmo que como vimos à fotografia não possua marcas Barthes encontrará uma homogeneidade, dois elementos os quais nomeará *Studium* e *Punctum*. O primeiro, *studium* vem do latim e significa “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular”¹⁶⁶. O interesse gerado pelo *studium* é de uma espécie geral, a foto trás uma identidade que remete a uma informação, logo ao se interessar pelas fotos que se enquadram no *studium* Barthes identifica nelas quadros históricos, ou seja, o que há de interessante na fotografia é o ponto histórico que ela marca, “pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações.”¹⁶⁷.

O segundo elemento, *punctum* é assim denominado porque ele contraria o *studium* como que através de uma picada, um pequeno buraco, ele é o puro acaso que *punge* o leitor, que o marca, que o fere. Agora vem a grande diferenciação entre os dois, pois o filósofo afirma que diversas fotografias simplesmente existem para ele, mas não o tocam, a essas ele considera que estão repletas do *studium*, em outras palavras, “o *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*”¹⁶⁸. O *studium* é relacionado com a cultura que permite a busca das intenções do fotógrafo e a sua reflexão, as desaprovando ou aprovando.

O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: *gosto/não gosto, I like/I don't*. O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago,

¹⁶³ Ibid., p.26

¹⁶⁴ Ibid., p.27

¹⁶⁵ Ibid., p.39

¹⁶⁶ Ibid., p.45

¹⁶⁷ Ibid., p.46

¹⁶⁸ Ibid., p.48

uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos ‘distintos’. (BARTHES, 1984, p.47-8)

A fotografia em Barthes é contingente, e expõem fielmente à coisa representada de tal forma que não podemos descrevê-la nela mesma, a foto carrega aquilo que o fotografo intenta, carrega o mito do fotografo, ela pode informar, representar, surpreender, significar e dar vontade. Entretanto, isso tudo faz parte do *studium* o interesse real de Barthes está no *punctum* que pelo contrário não subverte, não aterroriza, apenas faz pensar. Ora, quando isto não ocorre, quando o *studium* não é golpeado pelo *punctum* surge então um tipo de fotografia, a mais difundida, que Barthes nomeia de *unitária*, “a Fotografia é unitária quando transforma enfaticamente a ‘realidade, sem duplica-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio.”¹⁶⁹.

Apesar da importância dada aqui ao *punctum* não temos uma regra que defina quando o mesmo se encontra na imagem, nem como o perceber. De tal forma que o *punctum* é que atinge o *spectator* e não o último que o procura. Um detalhe, um objeto parcial, não colocado de maneira intencional, mas estando lá ocasionalmente, se impondo ao fotógrafo. Enquanto o *studium* gera imagens rápidas e passivamente visualizadas o *punctum* necessita de uma digestão. O *studium* não precisa do *punctum*, já o oposto não é recíproco, “não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum* (quando ele está presente). Trata-se de uma co-presença, é tudo o que se pode dizer”¹⁷⁰. Nas palavras do autor:

Coisa estranha: o gesto virtuoso que se apossa das fotos ‘cultas’ (investidas por um simples *studium*) é um gesto preguiçoso (folhear, olhar rápida e indolentemente, demorar e apressar-se); ao contrário, a leitura do *punctum* (da foto pontilhada, se assim podemos dizer) é ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera. (BARTHES, 1984, p.77)

O referente da fotografia para Barthes é necessariamente o real, ou seja, a coisa que estava posta frente à objetiva quando a foto foi realizada e sem a qual a foto não existiria. Ele também acredita que não se pode negar a realidade da fotografia, de tal forma que a realidade e o passado são elementos determinantes para ela e produzem a sua essência, o *noema* da fotografia, que terá o nome de:

‘*Isso-foi*’, ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: ‘*interfuit*’: isso que

¹⁶⁹ Ibid., p.66

¹⁷⁰ Ibid., p.68

vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido. O verbo *intersum* quer dizer tudo isso. (BARTHES, 1984, p.116)

Na teoria barthesiana a fotografia gera um choque entre o Real e o Vivo. A fotografia ao capturar um ponto imóvel do passado mostra o real, ela atesta que o objeto foi real e a partir disso supõe que ele esteja vivo, mas o real do passado no presente sempre nos leva ao *isso-foi*, nada além disso. Assim, “vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu *noema*) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*.”¹⁷¹. A foto emana o passado, ela não faz com que o *spectator* rememore o passado, mesmo que o tenha vivido, ela atesta que aquele momento realmente existiu, “o que vejo não é lembrança, uma imaginação, uma reconstituição [...], mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real”¹⁷².

Atenhamo-nos por um instante na sutileza explicitada por Barthes, que diz que a fotografia “não fala daquilo que não é mais” e sim “daquilo que foi”. A diferença reside na consciência que não necessariamente tem que tomar o caminho da recordação, tendo em vista que ela pode não ter vivido aquele momento ou simplesmente não lembrar-se dele, mas a fotografia atesta aquele momento, ela autentifica. Como já vimos, para Barthes, a fotografia é *real* e não *ficcional*.

Mas então o que é a fotografia para Barthes? Para o filósofo a fotografia é a emanção do real passado, “o importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide não sobre o objeto, mas sobre o tempo”¹⁷³. A imagem é real, mas não podemos penetrar dentro dela, apenas vê-la de fora, para Barthes a imagem é toda ela “fora” não possui íntimo e mesmo assim é inacessível, ela é na citação de Blanchot “irrevelada e todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias”¹⁷⁴. Como vimos à imagem é a ausência do objeto e essa ausência nós mostra o que realmente existiu no passado. É a loucura através da qual a ausência passada afirma a existência de algo a partir do simples *noema Isso-foi*.

¹⁷¹ Ibid., p.118

¹⁷² Ibid., p.124

¹⁷³ Ibid., p.132

¹⁷⁴ Ibid., p.157

A sociedade a todo o momento tenta colocar a fotografia novamente nos eixos e retirar dela essa loucura essencial, e Barthes aponta dois meios dos quais ela se utiliza. No primeiro procura-se fazer da fotografia uma arte já que nenhuma arte é louca a sociedade tenta enquadrar a fotografia onde enquadra aqueles que a ultrapassam, “a Fotografia pode ser, de fato, uma arte: quando não há mais nela nenhuma loucura, quando seu *noema* é esquecido e conseqüentemente sua essência não age mais sobre mim”¹⁷⁵. No segundo meio a fotografia passa pelo processo de generalização e banalização, que ocorre nas sociedades onde as fotografias sobrepujam os demais tipos de imagens e o modelo fotográfico passa a ser o modelo padrão, “uma tal inversão coloca forçosamente a questão ética: não que a imagem seja imoral, irreligiosa ou diabólica [...] mas porque, generalizada, ela desrealiza completamente o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob pretexto de ilustrá-lo”¹⁷⁶.

Por fim nos perguntamos será a Fotografia louca ou sensata? Ao que Barthes nos responde: “Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade”¹⁷⁷.

Porém, a soberania do *spectator* somada a “cegueira” diante da fotografia, que para Barthes mostra apenas seu referente, como vimos, são dois pontos essenciais para a caracterização barthesiana da fotografia. A conclusão do *isso-foi* é a relação da foto com seu referente dentro da linha do tempo que a coloca no passado, “a fotografia sob uma tripla autoridade: a de um passado considerado como um antigo presente; a da representação; e a das substâncias”¹⁷⁸.

Todavia, é o caminho inverso ao dos adeptos da teoria do índice que visam sobretudo a coisa em detrimento da imagem que é o proposto por Rouillé ao afirmar a vocação da fotografia em criar mundos, já que

a fotografia, por documental que seja, não representa o real e não tem de fazê-lo; que ela não ocupa o lugar de uma coisa exterior; que ela não descreve. Ao contrário, a fotografia, como o discurso e as outras imagens, e segundo meios próprios, faz existir: ela fabrica o mundo, ela o faz acontecer” (ROUILLÉ, 2009, p.71-2)

¹⁷⁵ Ibid., p.172

¹⁷⁶ Ibid., p.174

¹⁷⁷ Ibid., p.175

¹⁷⁸ Ibid., p.71

Capítulo VI – *Novas idéias*

Ao longo dessa dissertação dois foram os atores protagonistas: Deleuze e Rouillé. Tendo sido o segundo muito influenciado pelo primeiro tomamos este capítulo de maneira a aprofundar conceitos-chaves de Deleuze dentro do pensamento de Rouillé.

A filosofia, principalmente aquela dedicada a arte, sempre refletiu (espelhou) a partir das práticas artísticas, consistindo em uma proposição externa aquilo que os artistas produziam, sem necessariamente se preocuparem em teorizar. A Arte Contemporânea não é diferente e tem em termos como a *desconstrução* de Derrida, na análise do *pós-modernismo* de Lyotard e na *esquizo-análise* de Deleuze seus balaústres filosóficos. Isso apenas para citar três pensadores marcantes do final do milênio passado.

O fenômeno coletivamente nomeado de forma bem pouco precisa é verdade de *arte contemporânea* com todas suas ligações e projeções políticas, econômicas, sociais e, porque não, estéticas é ainda de difícil compreensão. As funções e escolas estão cada vez mais misturadas e fragmentadas de maneira que é difícil enquadrar um *artista* enquanto pintor, escultor, poeta ou fotógrafo, pois por diversas vezes observamos que ele em sua obra perpassa por um pouco de cada. Porém é possível que essa dificuldade de compreensão não esteja na arte em si, mas na forma como tentamos alcançá-la e entendê-la. Se em uma visão *clássica* essa multiplicidade gera um empobrecimento técnico e teórico das várias formas de expressão artísticas em sua especificidade, por outro lado, essa interconexão a partir de um ponto de vista mais livre gera um profícuo diálogo que renova e inova a expressão artística contemporânea.

Deleuze possui diversos livros dedicados às artes, dos quais podemos separar em quatro grupos: 1) dois livros dedicados ao cinema *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983) e *L'image-temps. Cinéma 2* (1985); 2) um dedicado ao teatro *Superpositions* (1979), com a colaboração de Carmelo Bene; 3) um dedicado a pintura *Francis Bacon : logique de la sensation* (1981) e ao menos três dedicados a literatura *Proust et les signes* (1964), *Présentation de Sacher-Masoch : La Vénus à la fourrure* (1967) e *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), com a colaboração de Félix Guattari.

Quando no segundo capítulo trabalhamos com Foucault postergamos a definição de um conceito fundamental que acreditamos melhor se encaixar neste capítulo. Deleuze em sua análise do conceito foucaultiano de dispositivo irá definir o mesmo

enquanto “uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear”¹⁷⁹. Estas linhas se relacionam de forma desconstruída, nem definindo nem delimitando sistemas por si próprias. O conceito de rizoma nos ajuda a entender melhor como essas linhas se entrelaçam. Este surge em oposição à lógica raiz, baseada na imagem árvore-mundo, que consiste na hierarquização e subordinação dos conhecimentos, partindo de um maior que engloba um menor através de linhas que não se comunicam com os demais estratos diretamente. Como em uma árvore temos o tronco e dele diversos ramos partem sem, entretanto, se comunicarem com os demais.

Deleuze propõem o conceito epistemológico de rizoma através de seis características aproximativas. A primeira delas são os princípios de conexão, que consistem em “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”¹⁸⁰, o que é auto explicativo; já a segunda característica, a saber, da heterogeneidade, faz com que o rizoma tenha todas suas linhas se conectando, sejam elas cadeias semióticas, organizações de poder, seja na arte, na ciência ou no social. A terceira é o princípio da multiplicidade, quando o múltiplo passa efetivamente a ser tratado enquanto substantivo, cortando de vez qualquer relação com o uno, seja como sujeito ou como objeto, “não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas”¹⁸¹. Por sua vez as multiplicidades são planos e preenchem as suas dimensões formando *planos de consistência* que não cessam de se expandir, as multiplicidades findam por se definir pelo fora, ou seja, “pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras”¹⁸². A quarta característica é o princípio de ruptura a-significante que consiste no fato do rizoma poder “ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retomado segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas”¹⁸³, podemos distinguir dois tipos de linha no rizoma, linhas de segmentariedade pelo qual é estratificado, territorializado, organizado etc, e linhas de fuga que são rupturas das linhas segmentares que se desterritorializam. É importante lembrarmos que estas linhas, tal qual um novelo, não param de se remeter

¹⁷⁹ “una especie de oவில் o madeja, un conjunto multilinear” Trad. Wanderson Flor do Nascimento. *Que és un dispositivo?* In BALIBAR, Etienne; DREYFUS, Hubert - DELEUZE, Gilles et al. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona Gedisa, 1999. p. 155-163, p.155

¹⁸⁰ DELEUZE, GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol.1*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995(a), p.22

¹⁸¹ Ibid., p.24

¹⁸² Ibid., p.25

¹⁸³ Ibid.

mutuamente. A penúltima característica diz respeito ao princípio de decalcomania, princípio constitutivo da lógica árvore que procede por uma lógica binária reprodutível ao infinito, “a árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore”¹⁸⁴. Por fim temos o princípio de cartografia, contrario a lógica árvore, porém não oposto. O rizoma realiza um mapa e não um decalque, o mapa está ancorado ao real, ele contribui para a conexão dos campos, pois ele é aberto e mutável, maleável tendo diversas entradas, reverso ao decalque que sempre volta *ao mesmo*. Deleuze sintetiza: enquanto o mapa está relacionado ao desempenho, ou seja, a possibilidade, o decalque está preso a sua determinada *competência*. Com o objetivo de não incorrer em um dualismo Deleuze e Guattari não opõem, apesar de distingui-los, o rizoma (mapa) ao decalque (árvore), já que o segundo pode estruturar o primeiro. Desta forma organizando, estabilizando e neutralizando “as multiplicidades segundo eixos de significância e de subjetivação que são os seus. Ele [decalque] gerou, estruturalizou o rizoma, e o decalque já não reproduz senão ele mesmo quando crê reproduzir outra coisa”¹⁸⁵. Isso torna o decalque perigoso, pois trava o rizoma e impede, ou tenta impedir, a sua multiplicidade.

Essa característica da multiplicidade, de caminhar livre, por diversos seguimentos do campo do saber, tão caro a Deleuze, faz dele um pensador importante para qualquer estudo que se proponha a pensar o mundo contemporâneo. Como vimos ele é oposto a *noção clássica* que consiste em um pensamento que “nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual”¹⁸⁶.

Rancièrre em seu artigo *Existe uma Estética Deleuzeana?* deixa claro o proponente ao se debruçar sobre o tema, título do artigo, não busca situar uma estética dentro do pensamento deleuzeano, mas sim tirar do interior da filosofia de Deleuze fundamentos afim de pensar uma estética, pois: “*compreender um pensador não é chegar a coincidir com seu centro. É, ao contrário, deportá-lo, conduzi-lo a uma trajetória em que suas articulações se afrouxam e permitem um jogo*”¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Ibid., p.29

¹⁸⁵ Ibid., p.31

¹⁸⁶ Ibid., p.20

¹⁸⁷ RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuzeana?. In: Gilles Deleuze: Uma vida filosófica. Org. Éric Alliez. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. SP: Ed. 34, 2000. pp. 505-516. Pág 505.

O autor não destaca a Estética da Filosofia enquanto campos de intelecção distintos, para ele, “a estética não é um saber sobre as obras, mas um modo de pensamento acerca delas”¹⁸⁸. Jogar com a consistência orgânica da obra em oposição a elementos de uma poética aristotélica (ligados a uma dependência do mimetismo), é criar uma oposição entre a natureza possível da obra e a natureza do modelo figurativo. Para Deleuze a obra de arte livrou-se de todo modelo, de tudo aquilo que a ligava a sua referência e representação. Ela, a obra de arte, não tem como objetivo imitar, copiar ou parecer com a realidade. Em *Francis Bacon: logique de la sensation* Deleuze trabalha a noção de deserção que traduz a busca da figura que foge, “desorganizar-se, esvaziar-se pela cabeça para se tornar *corpo sem órgãos* e ir juntar-se a essa vida não orgânica”¹⁸⁹. A tela do pintor para Deleuze encontra-se repleta de dados, de clichês, de doxa, e cabe ao pintor, ou seja, ao artista esvaziar estes dados e clichês, desfazer a doxa e criar na tela um Saara.

Axel Cherniavsky ao se debruçar sobre o artigo supracitado de Rancière, em um artigo intitulado *Filosofía del arte y arte filosófico em Gilles Deleuze*¹⁹⁰, examina a mesma questão, a saber, se *existe uma estética deleuzeana?* Entretanto, Cherniavsky fará uma digressão deste questionamento o que o levará a uma dupla interrogação: 1) a arte é uma atividade independente em Deleuze ou é inseparável *de* e está sempre conectado *com* outras atividades? 2) a filosofia, quando se ocupa sobre a arte, é um discurso sobre a arte ou um discurso artístico? Esta fragmentação nos implica a concluir que a questão é bastante trançada, tal qual um novelo, e que poderíamos formula-la de diversas maneiras dependendo da vertente a qual nos propomos a iniciar, porém, neste momento, o essencial é notarmos o quão importante é o pensamento de Deleuze, que parece ter *in loco* as bases para avançarmos na discussão da fotografia. Na teoria do índice e, principalmente, na prática da fotografia-documento é onde notamos que a foto está fortemente atrelada a noção de verdade que por sua vez “seria aquela (refletida) do espelho, aquela (extraída) do decalque ou aquela (registrada) da imagem impressa, mas não a (construída) do mapa”¹⁹¹, e é onde tomamos consciência da relação supra citada

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid., p.509

¹⁹⁰ CHERNIAVSKY, Axel. *Filosofía del arte y arte filosófico en Gilles Deleuze*. In: Instantes y azares: escrituras nietzscheanas, año ix, no. 4-5, Buenos Aires: Argentina, primavera de 2007. pp. 185-198, p.186.

¹⁹¹ ROUILLE, 2009, p.67

entre decalque e o rizoma. Ao escolher o decalque, ou seja, a lógica árvore estruturaliza-se a fotografia e trava-se sua multiplicidade, seu corpo rizomático.

Voltando ao dispositivo foucaultiano temos algumas dimensões importantes para nomearmos. As duas primeiras, segundo Deleuze, consistem nas visibilidades e nas enunciações, as quais já apresentamos no segundo capítulo. Para Deleuze “A visibilidade não se refere à luz em geral que iluminara objetos pré-existentes; é formada de linhas de luz que formam figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo”¹⁹², já as enunciações “remetem para linhas de enunciação nas quais se distribuem as posições diferenciais dos seus elementos”¹⁹³. A terceira dimensão é a da força, e estando o poder atrelado ao saber, assim também o está a força. Esta dimensão apesar de invisível e indivisível está em todos os lugares do dispositivo, devidamente incorporada, de maneira indecomponível a todas as relações, de ponto a ponto do dispositivo. Por isso temos as linhas de subjetivação que tentam responder as questões colocadas pela maleabilidade dos contornos do dispositivo. Isso se deve ao fato da “força, em lugar de entrar em relação linear com outra força, se volta para si mesma, exerce-se sobre si mesma ou afeta-se a si mesma”¹⁹⁴, as linhas de subjetivação se dão através do processo de subjetividade num dispositivo, tornando-se uma linha de fuga, que escapa a todas as demais linhas e não é nem um saber e muito menos um poder.

Dessas características retiram-se duas consequências: o repúdio aos universais, “O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação, processos imanentes a um dado dispositivo”¹⁹⁵; a segunda diz respeito a *novidade* que não é significativa, a princípio, dentro do pensamento de Foucault já que o mesmo a subutiliza. A questão da *originalidade* de uma enunciação é para Deleuze “Todo o dispositivo se define, pois, pelo que detém em novidade e criatividade, o qual marca, ao mesmo tempo, sua capacidade de se transformar ou se fissurar em proveito de um

¹⁹² “La visibilidad no se refiere a una luz en general que iluminara objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de este o aquel dispositivo” Trad. Wanderson Flor do Nascimento DELEUZE, 1999, p.155

¹⁹³ “[...] remiten a líneas de enunciación en las que se distribuyen las posiciones diferenciales de sus elementos [...]” Ibid., p.156

¹⁹⁴ “[...] fuerza, en lugar de entrar en relación lineal con otra fuerza, se vuelve sobre sí misma, se ejerce sobre sí misma o se afecta ella misma” Ibid.

¹⁹⁵ “Lo uno, el todo, lo verdadero, el objeto, el sujeto no son universales, sino que son procesos singulares de unificación, de totalización, de verificación, de objetivación, de subjetivación, procesos immanentes a un determinado dispositivo” Ibid., p.158

dispositivo do futuro”¹⁹⁶. Assim, em Foucault, a novidade está na utilização do dispositivo. O atual enquanto projeção do que estamos nos tornando é aquilo que está acontecendo sem ainda ser. Sendo o atual não aquilo “que somos, mas aquilo em que vamos nos tornando, o que chegamos a ser, quer dizer, o outro, nossa diferente evolução”¹⁹⁷, isso nos leva a noção de alhures, central dentro da nossa proposta. Entretanto, antes precisamos delimitar e convergir mais alguns pontos da filosofia de Deleuze e Guattari.

Encontramos no livro *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), outra obra nascida do dialogo Deleuze/Guattari, uma das passagens mais gerais sobre arte como um todo. Os autores pontuam que a arte conserva a coisa (a obra) destacada de sua origem, de forma diferente da indústria com sua conservação química, de seus semelhantes “coisas-artistas”. Além disso, ela não depende nem do observador/consumidor e muito menos do seu criador. O que se mantém da coisa “é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”¹⁹⁸.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, Pág. 213)

Para Deleuze no *Abecedário*, entrevista sua a Claire Parnet, o *percepto* não é a *percepção*, ele é o conjunto de percepções e sensações que vai além daquele que a sente. É esta a questão da arte, ela dá uma duração a esse conjunto, ela faz durar o percepto. Os perceptos não existem sem os afectos que são devires transbordantes, que excedem todos, que os transpassam. Na filosofia de Deleuze três elementos se penetram e são ao mesmo tempo independentes: o percepto, o afecto e o conceito. Os dois primeiros elementos cabem à arte, já o último por sua vez pertence ao campo da filosofia. Cabe a filosofia a criação dos conceitos, o filósofo é amigo do conceito. O

¹⁹⁶ “Todo dispositivo se define pues por su tenor de novedad y creatividad, el cual marca al mismo tiempo su capacidad de transformarse o de fisurarse y em provecho de un dispositivo del futuro” Ibid., p.159

¹⁹⁷ “[...] que somos sino que es más bien lo que vamos siendo, lo que llegamos a ser, es decir, lo otro, nuestra diferente evolución” Ibid.

¹⁹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O que é a filosofia? Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. 2ed., Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 6ª reimpressão. Pág. 209.

conceito é múltiplo, no mínimo duplo, e não pode possuir todos os componentes, pois seria assim de tal forma caótico e incompreensível:

Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. É por isso que, de Platão a Bergson, encontramos a ideia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário. É apenas sob essa condição que pode sair do caos mental, que não cessa de espreitá-lo, de aderir a ele, para reabsorvê-lo. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, Pág. 27)

Recapitulando, a obra de arte existe em si mesma, e por isso não necessita de nada que seja externo, a ela que a signifique, já que ela possui a potência significante em si. A arte na visão de Deleuze e Guattari é então afetiva, isso quer dizer que o conjunto percepto/afecto representa potências que perpassam a obra e, mesmo de maneira independente, refletem em certa medida os impulsos criativos que movem o artista. Cabe ao artista criar, inventar novas sensações e percepções, ou seja, novos perceptos e afectos que serão experimentados por um observador que, assim como o artista, será independente desses elementos. O artista extrai do sujeito seus afectos e do objeto seus perceptos. Entretanto, esta criação, a saber, a obra de arte “é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si”¹⁹⁹.

Em *Proust et les signes* (1964) Deleuze expõem que o problema da obra de arte é

o de uma unidade e de uma totalidade que não seriam nem lógicas nem orgânicas, isto é, que não seriam nem pressupostas pelas partes, como unidade perdida ou totalidade fragmentada, nem formadas ou prefiguradas por elas no curso de um desenvolvimento lógico ou de uma evolução orgânica. (DELEUZE, 2003, Pág. 157)

Rancière enxerga essa ordem não orgânica, em um de seus momentos, como a ideia de “histeria” apresentada no *Francis Bacon: logique de la sensation*. Outra correlação entre os livros dedicados a Proust e a Bacon é a importância dada à noção de tempo e sua relação com a obra de arte, no primeiro em especial, Deleuze trabalha a forma desviante de pensar o homem que parte em busca de uma verdade a qual o levará a refletir em última instância a própria noção de obra de arte.

A arte torna-se uma dobra dos signos e dos tempos vividos, ela visibiliza um tempo singular e absoluto, e por mais que não seja passível de separação dos demais tempos-movimentos possui a essência do tempo sem representação. Voltando a atividade do artista, este transforma as coisas em outras que a princípio não

¹⁹⁹ Ibid., Pág. 213.

compartilham sua identidade. Através de provocações o artista dá novas formas ao objeto. Nossa reatividade perante a identidade esperada é tanta que nos surpreendemos ao ver o artista subvertendo esta ordem esperada.

A virada artística está em ver neste objeto cotidiano outra coisa que não sua identidade superficial. É a operação de *torção* de uma ideia, é a possibilidade de seguir um desvio que contorna as determinações fixas e propõem uma nebulosa, uma multiplicidade, um devir transpassado por linhas de sentido. O objeto deixa de ser o resultado e a soma de determinações. A desterritorialização nada mais é que “o movimento pelo qual ‘se’ abandona o território. É a operação da linha de fuga”²⁰⁰. O objeto se mantém fechado em si mesmo, de forma a ser determinado e lhe é dado, desta maneira, uma consistência “insoupçonée” que “não é totalizante, nem estruturante, mas desterritorializante”²⁰¹.

A fotografia caminha lado a lado com o conceito de desterritorialização no interior da sua prática.

“As criações são como linhas abstratas mutantes que se livraram da incumbência de representar um mundo, precisamente porque elas agenciam um novo tipo de realidade que a história só pode recuperar ou recolocar nos sistemas pontuais.”²⁰²

Toda desterritorialização produz algo novo, original e, por isso mesmo, criação que, por sua vez, não pode ser uma reprodução na medida que criar é por definição constituir algo novo. Por exemplo, o pintor ao pintar o pássaro na tela desterritorializa a ave para a tela e produz diversas reterritorializações em direção ao futuro pássaro que se encontra na tela:

1. Toda desterritorialização cria/produz algo novo.
2. A desterritorialização é acompanhada de uma reterritorialização.
3. “Todo devir é um bloco de coexistência”²⁰³

A desterritorialização é um conceito operacional fundamental para que possamos repensar a arte e mais especificamente a fotografia, pois, assim nos parecem, os artistas estão sempre a produzir, “ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la

²⁰⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997(b). Pág. 197.

²⁰¹ DELEUZE, GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995(b), p. 109

²⁰² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997(a). Pág. 83.

²⁰³ *Ibid.*, p.78

variari, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas. Conjuguar os fluxos desterritorializados.”²⁰⁴ A noção de territorialidade em Deleuze casa com o que podemos acompanhar no desmembramento da fotografia pensada de maneira plural, e não mais essencialista, atravessando seus procedimentos e acontecimentos.

Territorialidade/desterritorialização/reterritorialização: a noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente «em casa». O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p.323)

Como vimos na introdução, o território é composto de quatro elementos: a desterritorialização e da reterritorialização, além dos agenciamentos maquínicos de corpos, e os agenciamentos coletivos de enunciação. O que importa para nós no momento são os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

Na conclusão do livro *A fotografia: entre o documento e arte contemporânea* Rouillé nos apresenta o conceito de *alhures*. Para ele a fotografia “que ancorou as imagens na matéria das coisas, que serviu de base para um certo regime de verdade, sempre teve a ver com o que está além, em outro lugar”²⁰⁵. *Alhures* que segundo o dicionário Houaiss quer dizer “*adv.* (sXIII) em outro lugar, em outra parte”, é apresentado por Rouillé como “esse lugar sempre inassinalável, onde eu estou ficando, aqui e agora, no meu lugar atual”²⁰⁶. Em tempos de uma modernidade líquida²⁰⁷ onde cada vez mais o aqui é alhures, a fotografia que vem desempenhado um papel fundamental desde a metade do século XIX com a construção do outro lugar, continua de maneira acelerada (a partir da fotografia digital) se desterritorializando na produção do outro. Se na metade do século XIX a fotografia em conjunto com o trem, a navegação a vapor e o telégrafo formam as bases da sociedade industrial que reorganiza a noção de outro, de longe e perto foi “aos olhos dos espectadores de então – é a época das grandes expedições coloniais -, o documento fotográfico convertia um *topos*

²⁰⁴ DELEUZE, GUATTARI. 1995(a). Pág. 19.

²⁰⁵ ROUILLÉ, 2009, p.450

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Como a entende Zygmunt Bauman

inassinalável, ignorado, invisível e inacessível (isto é, virtual) em um aqui dominado e neutralizado (isto é, atual)”²⁰⁸. Posterior ao documento fotográfico através da reportagem o alhures fotográfico se reterritorializou no *instante-decisivo* de Cartier-Bresson ou no *isso-foi* barthesiano.

Rouillé pontua três direções das quais o alhures fotográfico vem tomando: a primeira direção do alhures é do plano “muito próximo”, da função documental da fotografia que tudo já fotografou, ocasionando a sensação de um eterno *déjà-vu*, voltando-se assim para o mundo próximo, o íntimo e mutável mundo do plano próximo; a segunda direção do alhures fotográfico se dá pelos fotógrafos-artistas que ao inserirem a preferência, como vimos, pela intervenção, pela sombra, pela ficção ou o *flou* etc, afastam a fotografia da ética documental, o que a reterritorializa em outro alhures de forma que “mesmo que muitos fotógrafos-artistas se fechem em uma concepção passada e arcaica da arte, eles levam a fotografia para fora do território da pura utilidade documental e da estrita duplicação do real”²⁰⁹; por fim o alhures se direciona para além da ética documental e as normas artísticas instituídas, para a mudança do visível, em outras palavras, não mais fotografar o visível, mas fazer ver o invisível, tornar visível o invisível, ou seja, “fotografar não consiste mais em produzir segundo a distinção platônica as ‘boas ou más cópias’ do real; agora consiste em atualizar, tornando visíveis, aqui e agora, os problemas, os fluxos, os afetos, as sensações, as densidades, as intensidades, etc”²¹⁰.

As mudanças do status do visível que Rouillé apresenta na sua conclusão serão importantes na passagem da reflexão fotográfica do analógico para o digital, entretanto para nos, nesse momento, a mesma é indiferente. Pois antes destacamos o *alhures fotográfico* enquanto modo, mais do que enquanto singularidades. Entendemos que a fotografia sempre se dá enquanto alhures, ou seja, em outra parte, em outro lugar. Esse alhures por sua vez é rizomático, não segue um único plano, está sempre se desterritorializando e reterritorializando e por isso é impossível fixar a fotografia como algo que “é”, definindo lhe assim a essência, pois isso é como vimos, decalca-la, é enjaula-la pela lógica da árvore enquanto ela deve ser lida como mapa pela lógica do rizoma.

²⁰⁸ ROUILLE, 2009, p.450

²⁰⁹ Ibid., p.451

²¹⁰ Ibid., p.452

Conclusão

A fotografia nasceu atrelada a ciência e a *vontade de verdade* que como vimos com Nietzsche tem por característica o “exato” e o “verdadeiro” em detrimento do “aproximado” e do “falso”. Porém, ao desmascarar o ideal ascético notamos que essa vontade não passa da construção, a partir de crenças e certezas, de uma moral. Por sua vez essa moral revela um projeto de homem almejado como ideal, e aqueles que não se enquadram nesse projeto são excluídos pela sociedade. Ao superar a metafísica, Nietzsche abre as comportas das represas ruindo os valores eternos e os substitui pelos valores históricos construídos ao longo do tempo, e por isso passíveis de crítica.

A fotografia só conseguirá se libertar de sua face documental ao realizar esta mesma quebra de valores morais atribuídos à verdade. O primeiro passo foi dado por Nietzsche ao desnaturalizar os valores, a *vontade de verdade* tanto no âmbito religioso quanto, posteriormente, no científico é fundada na crença de que o verdadeiro é o essencial. Deleuze também expõem esse fundo moral, colocando o próprio conceito de verdade enquanto construção que pressupõem uma disposição de mundo e conseqüentemente, uma disposição de homem, o homem verídico, o qual irá buscar na fotografia-documento a realização de seus anseios da imagem-real, da reprodução mais exata possível do “verdadeiro”.

Com o enfraquecimento do homem verídico o modelo de verdade adoece e abre espaço para a potência do falso e seus novos agenciamentos. Entretanto os filhos do homem verídico matem sua memória e seus valores de forma que não ocorre a substituição do regime, mas uma reorganização de seus espaços e linhas. Não podemos esquecer que as potências estão sempre se remetendo e penetrando de maneira que não existem isoladamente. Essa interação ocorre através de uma luta de poder que medem constantemente suas forças e alternam sua predominância.

O declínio do regime que sustentava a fotografia-documento nos anos 70 em contraste a ascensão da televisão ao vivo reforça essa alternância entre as forças. Se a fotografia torna-se lenta em relação à televisão, ela por sua vez retorna a vanguarda com as câmeras de celulares, só para anos depois ser novamente ultrapassada pela transmissão mobile via stream (ao vivo via internet). Entretanto o regime de verdade coabita com diversas linhas dissonantes que se intercalam. Si com o passar do tempo vemos a relação fotografia/verdade bem menos naturalizada não é com espanto que temos casos onde esta relação ainda predomina. Foi à vontade de verdade que fez com que o fotógrafo mexicano Narciso Contreras fosse dispensado pela agência de notícias

Associated Press após a alteração digital de uma foto²¹¹ da sua cobertura da Guerra da Síria em 2013. Contreras que com mais quatro fotógrafos da agencia ganhou o prêmio Pulitzer pela cobertura da guerra. Das 494 imagens do fotógrafo pela agência apenas uma havia sofrido alterações, o vice-presidente da agencia afirmou que a mesma não podia tolerar “a manipulação de uma cena que não era fiel à realidade”²¹². A discussão se polariza entre aqueles que defendem que as fotos não tenham qualquer tipo de edição e aqueles que, como nós, acreditam que fotografar já é em si um ato criador que por sua vez foge a realidade. O jornalista Adam Weinstein pondera: “Espera-se que Contreras e outros fotojornalistas entreguem imagens limpas e estéreis para estas organizações de notícias. Imagens limpas e estéreis transmitem objetividade e credibilidade, mesmo quando não são objetivas ou críveis. Todo ponto de vista é um ponto de vista de algum lugar. Ainda assim, repórteres e fotógrafos ‘corretos’ são constantemente pressionados a ocultar este ‘lugar’”²¹³.

São os filhos do homem verídico e sua vontade de verdade que vemos nesses relatos. Porém é apenas um dos muitos regimes possíveis, no caso supracitado relativo a crença de que o fotógrafo traria da guerra o puro recorte do real, o que já vimos tratar-se de uma imparcialidade inexistente, por mais imparcial que se considere um fotógrafo.

O declínio da fotografia-documento acusa, acima de tudo, a mudança na noção do real. Pois ela por permanecer ligada a um regime em declínio, a saber, ligada as coisas, corpos e substancias não pôde se ligar ao regime ascendente orientado pelos imateriais, as informações e os incorporais. O importante aqui é notarmos a relação de forças que relativizam seja o real ou o verdadeiro, ao mesmo tempo em que modificam a noção de arte ou ciência. Usamos a palavra relativização sem, entretanto, afirmar valores relativos, já que estes ao longo do tempo se sucedem em maior ou menor evidência sempre correlacionados ao contexto sociocultural de cada época.

A força está ligada ao poder que, por sua vez, está atrelado ao saber. A vontade de verdade no modelo científico é uma questão de saber, logo uma questão de poder. Quando a fotografia começa a se esforçar com o objetivo de se aproximar da arte ela

²¹¹ Ver figura 7 em Anexo

²¹² *AP dispensa fotógrafo que adulterou uma única imagem*. Observatório da Imprensa 24/01/2014 na edição 782 Tradução: Fernanda Lizardo e Leticia Nunes, edição de Leticia Nunes. Com informações da Associated Press [“Award-winning photographer dumped for altering single Syria image”, The Guardian, 23/1/14] Disponível em: <
http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ap_dispensa_fotografo_que_adulterou_uma_unica_imagem > Visitado em: 24 de janeiro de 2014

²¹³ Ibid.

realiza uma força com o objetivo de modificar as relações de poder e, conseqüentemente, de saber.

Como vimos com Boris Kossoy, a fotografia é múltipla desde sua concepção. Chamou-nos atenção o fato dela estar presente nessa espécie de coletivo humano que mesmo separado e incomunicável teve pesquisadores que não apenas caminharam praticamente juntos como pensaram em um mesmo nome fotografia (escrita da luz), fato revelador de quão próximas eram as suas ideias. A passagem da câmara obscura para a câmara clara comprova que a fotografia enquanto ideia já existia a mais de dois mil anos e talvez por isso tenha sido rapidamente assimilada pela sociedade industrial. Os inúmeros processos de revelação permitiram a fotografia experimentar. Sua multiplicidade permitiu ao fotógrafo variar de acordo com o resultado esperado ou com o que fosse enfrentar em campo aberto. Rejlander extrapolou os supostos limites fotográficos ao compor a partir de trinta negativos e com isso foi mais um a forçar os limites do regime então vigente. Por incrível que pareça foi com a simplificação e popularização da fotografia que a mesma perdeu pouco a pouco suas possibilidades de revelações²¹⁴.

Com a câmara Kodak o operador não tinha nem contato com o filme. Ele recebia a câmara já regulada e carregada e após expor todo filme devolvia a câmara para a fábrica e recebia as fotos já reveladas e a câmara recarregada. Isso criou um enorme abismo entre o fotógrafo profissional e o amador que podemos dizer perdura até os dias de hoje. O avanço a imagem digital vem diminuindo exponencialmente a produção de filmes, que passaram a ser utilizados por profissionais e amadores com outra relação com a fotografia. Da mesma forma que os processos vão se substituindo os agenciamentos vão se modificando em novos territórios, a partir dos entrecruzamentos que nem sempre se aninham ao regime vigente e por isso nos apontam para a próxima organização das relações de poder e saber.

A fotografia sempre foi transpassada pela indústria (ciência) e a arte o que incentivou sua constante desterritorialização. Se as linhas fronteiriças são delicadas e fluidas o território torna-se maleável e sensível a pequenos estímulos, entretanto nos planos da ciência e da arte a fotografia nunca esteve completamente desligada de nenhum dos dois, de maneira que possamos dizer que em determinado tempo histórico

²¹⁴ Entretanto diversos grupos reviveram os antigos processos químicos de exposição e revelação, como o calótipo e o daguerreotipo, na atualidade.

ela representou apenas um ou outro. Porém, isso corrobora com nossa leitura rizomática da fotografia e demonstra o quão insuficiente é a leitura clássica arbórea. A forte ligação da fotografia com a ciência e a indústria faz com que nos perguntemos se a arte pode ser tecnológica. Ora, se invertermos o processo e ponderarmos que os meios tecnológicos são produções humanas e que por menos flexível que sejam ainda assim necessitam do homem para definir seus usos, podemos considerar que, em certa medida, a invenção do pincel também é um avanço técnico e que a fotografia é uma técnica mais restritiva em seus usos, mas não em seu processo de criação, sejam eles na tomada da fotografia ou posteriormente com a fotografia já feita.

Assim, com os primeiros movimentos fotográficos artísticos vemos que a discussão se mantém na impossibilidade de algo tecnológico ser arte. Os pictorialistas tentam se aproximar da arte desterritorializando a fotografia através de intervenções manuais e de processos. Já com a Nova Objetividade vemos a desterritorialização do sentido de arte, o qual é alinhado a objetividade fotográfica. Com Nietzsche vimos que a verdade é uma construção assim como qualquer estrutura humana, e nisso inclui-se a cultura e dentro desta a arte. Com Foucault entendemos que essas estruturas fazem parte de um regime onde o saber é poder e este por sua vez está sempre com um segmento da sociedade que define o regime de verdade vigente. Mas o poder não é material, ele é fluido e está em constante disputa ao longo da história.

O que ocorre junto com a fotografia e outras revoluções socioculturais do século XIX é uma perturbação nas divisões de poder, inclusive dentro da arte, e com isso temos a falsa impressão de que a pergunta a ser feita era si a fotografia é arte, quando na verdade o que estava sendo modificado era a própria noção de arte, problema esse que vai desaguar nas principais questões da arte-contemporânea. A pergunta que Rouillé coloca de uma arte poder ou não ser tecnológica é a especificidade de uma pergunta mais geral, a saber, o que é e o que não é arte.

Já deixamos claro que nossa discussão é centrada na fotografia, apesar de acreditarmos contribuir tangencialmente para esta questão da arte. Se a arte passava por uma crise está não era apenas devido à precisão mecânica da fotografia, mas também a sua possibilidade de reprodução. Benjamin foi um dos primeiros autores a apontarem essa característica sem se posicionar radicalmente contra a mesma. A reprodutibilidade quebra a aura da obra, minando seu poder de culto e libertando a mesma de sua função

teológica dentro do campo religioso. A fotografia não acaba com a importância da aura, mas redimensiona sua função enquanto medida qualitativa da arte.

Como é de se esperar, Benjamin privilegia as primeiras fotografias e seu processo, o daguerreotipo, por este gerar uma única cópia o que ainda o mantém ligado ao antigo regime e, por conseguinte, a manutenção da aura. Com a reprodutibilidade a autenticidade deixa de ser um elemento essencial e passa a ser uma característica possível. A fotografia desterritorializa a arte ao mesmo tempo em que a arte desterritorializa a fotografia.

No campo prático a fotografia tomou diversas formas, algumas a partir dos fotógrafos enquanto outras a partir dos artistas. Todavia, o mesmo não se deu no plano teórico que foi dominado pela teoria do índice de Charles Peirce.

A fotografia se encaixa na teoria peirceana dentro da segunda tricotomia dos signos, ela é um índice, ou seja, um signo referente ao objeto. Essa contiguidade física com o objeto que Rouillé criticará na utilização da teoria peirceana na leitura da fotografia. A nosso ver o grande problema não é utilizar o índice como vértice da fotografia, mas utiliza-lo enquanto única forma de compreensão da mesma. Quando iniciamos esta dissertação começamos por Nietzsche e Foucault para compreendermos como estes autores fugiram ao engodo da vontade de verdade, para que assim pudessemos enxergar além desse véu iluminista. As multiplicidades dos meios fotográficos só vieram corroborar com nossa posterior afirmação de que a fotografia não pode ser lida pela lógica arbórea tradicional, pelo contrario devemos propor-lhe uma lógica rizomática, sem começo ou fim, sem estratos, mas com conexões, pontos de contato e rupturas.

Logo, não nos cabe aqui condenar uma forma de ler a fotografia, pois como nos avisaram Deleuze e Guattari isto nos faria incorrer novamente em uma dicotomia, todavia, devemos mostrar que esta é apenas UMA de MUITAS formas que funcionou em certos contextos, porém em outros não supriu todos os anseios da prática fotográfica. O que fazemos com o auxílio de Rouillé é ao longo da história observar que as práticas fotográficas avançam e se diversificam sem, por contra partida, a teoria fotográfica ter realizado o mesmo. Está discussão é, possivelmente, irrelevante para os fotógrafos que imersos na prática não se interessam pelos questionamentos abstratos da teoria. Entretanto pensar arte é alinhar teoria e prática em uníssono, ou seja, ter os dois

em tal medida para que o desbalanceamento não prejudique de forma alguma o seu sentido final.

Tanto Bazin quanto Barthes trabalharam a ideia de índice de forma diferente da clássica peircena, mesmo sem se opor a esta. Mais forte do que a ligação imagem/objeto é, nesses autores, a ligação imagem/passado. A fotografia sincretiza o passado, torna-o real, torna-o presente, um desejo muito antigo do homem que Bazin nomeia de *complexo de múmia* e que Barthes tratará enquanto característica da fotografia, o *isso-foi*. É a elevação do objeto enquanto elemento constituinte da imagem que finda por preferir o resultado final, ou seja, a foto ao elevar a coisa fotografada, dando valor ao simulacro em oposição à ação criadora, de fabricação do mundo, de proliferação de novas imagens. A afirmação de Rouillé, e a nossa também, vai ao sentido de conceber a fotografia enquanto criadora de novas visibilidades.

Ora, como vimos em Deleuze à arte é composta de perceptos e afectos, o primeiro é o conjunto de percepções e sensações que ultrapassam aquele que sente, e o segundo são os devires transbordantes. A obra de arte, por sua vez, existe em si, ela ultrapassa seu criador, ela é em síntese um ser de sensação. É a partir dessa noção de arte que lemos a fotografia enquanto expressão artística. O conceito de *torção* é fundamental para entendermos a virada artística, ou seja, a passagem do objeto para um ser que não é apenas o resultado e a soma de suas determinações. É o abandono do território, é sua desterritorialização através de uma linha de fuga. A criação tem de se livrar da necessidade de reproduzir o real, a criação produz um novo tipo de realidade. Desta forma, fotografar é desterritorializar, é transformar algo em uma coisa totalmente diferente, pois se mantivéssemos algum traço do antigo não teríamos algo novo mas apenas diferente. Desterritorializar é além de produzir algo novo se reterritorializar. Assim, fotografar consiste em desterritorializar o objeto, produzindo uma realidade totalmente nova que assim que surge é reterritorializada.

Porque o conceito de *alhores* nos é tão importante? Por entendermos que a fotografia é necessariamente desterritorialização e nisso está sempre em outro lugar. Ela não é o objeto, pois esse foi desterritorializado e se perdeu. Ela não é a desterritorialização, pois esta logo em seguida se reterritorializa. E por fim, não acreditamos que ela seja a reterritorialização, pois isso seria negar o processo em prol apenas do resultado final, seu produto. Logo, consideramos a fotografia como *alhores*,

nem aqui, nem lá, um lugar outro onde não podemos estar, mas por onde já passamos. A fotografia enquanto arte é por esses motivos sempre *alhures*.

Bibliografia

Sobre a história da fotografia

AMAR, Pierre-Jean. *História da Fotografia*. 2ª ed. – Lisboa: Edições 70, 2011.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. 2ª ed – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HACKING, Juliet ed. Geral. *Tudo Sobre Fotografia*. Trad. Fabiana Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 4ed. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. *Hercule Florence: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. 3 ed. rev. e ampl. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

PAVÃO, Luiz. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 1997. Disponível em: <http://www.lupa.com.pt/site/index2.php?cont=ver2&id=274&tem=160> > Visitado em: 25 de março de 2013

Principal

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro, Intro. Ismail Xavier. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Elementos de semiologia*. Tradução Izidoro Blikstein. 17ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Mitologias*. Tradução Rita Buongermino e Pedro Souza. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Volume I, trad.: Sergio Paulo Rouanet, pref.: Jeanne Marie Gagnebin. 3ªed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Foucault*. Tradução Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005(b).

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. – São Paulo: Brasiliense, 2005(a).

_____. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. António M. Magalhães. 2ª edição. Porto: RÉS-Editora, 2001.

_____. *Proust e os Signos*. Tradução Antônio Piquet e Roberto Machado. 2 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Que és un dispositivo?* In BALIBAR, Etienne; DREYFUS, Hubert - DELEUZE, Gilles et al. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona Gedisa, 1999. p. 155-163.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Coleção Trans. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol.1*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995(a).

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995(b).

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3*. Tradução Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 54, 1997(a).

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5*. tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997(b).

_____. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. 2ed., Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 6ª reimpressão.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012.

_____. *A ordem do discurso*. 3ªed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais, supervisão Léa Porto de Abreu Novaes. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004;

Secundária

ABDALA, Rachel Duarte. *A fotografia além da ilustração A fotografia além da ilustração Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federal (1927-1930)*. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História da Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.usp.br/niephe/publicacoes/index.asp>> Visitado em: 16 de abril de 2013.

ALLIEZ, Éric. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BARROS, Camila Monteiro de. CAFÉ, Lúgia Maria Arruda. *Estudos da Semiótica na Ciência da Informação: relatos de interdisciplinaridades*. Perspect. ciênc. inf. vol.17 no.3 Belo Horizonte July/Sept. 2012 <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-99362012000300003>

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho, tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BOCCA, Francisco Verardi. *Roland Barthes: um semiólogo nômade*. Revista de Filosofia, Curitiba, v. 15 n.17, p. 11-27, jul./dez. 2003.

BRAGA, Maria Lucia Santaella. *As três categorias peircianas e os três registros lacanianos*. Psicol. USP vol.10 n.2 São Paulo 1999 <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65641999000200006>

CAMPOS, Luana Brant. *O Cinema nas Potências do Falso – Devir e Hibridização*. In Travessias número 02 revistatravessias@gmail.com ISSN 1982-5935

CANDIOTTO, Cesar. *Foucault: Uma história crítica da verdade*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 29(2): 65-78, 2006

CARVALHO, Maria Laura Magalhães. *Potência do falso: o jogo entre verdade e falsidade*. Ítaca 19

CHERNIAVSKY, Axel. *Filosofía del arte y arte filosófico en Gilles Deleuze*. In: Instantes y azares: escrituras nietzscheanas, año ix, no. 4-5, Buenos Aires: Argentina, primavera de 2007. pp. 185-198

DA SILVA, Francisco Paulo. *Articulações entre poder e discurso em Michel Foucault*. Pág. 159 a pag. 182 In *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, Subjetividade*. Vanice Sargentini, Pedro Navarro Barbosa (orgs.). São Carlos : Claraluz, 2004.

DOBAL, Susana. *Foto-evento: Entrevista com André Rouillé*. Revista STUDIUM nº31, inverno 2010.

GALLO, Sílvio. *Deleuze & a Educação*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GUATTARI, E e ROLNIK, S. 1996 *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAESBAERT, Rogério & BRUCE, Glauco. *A Desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. GEOgraphia, Vol. 4, No 7 (2002). <www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/download/74/72+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Visitado em: 15 de maio de 2013.

LISSOVSKY, Mauricio. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado em Comunicação apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós - Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995. Disponível em: < <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/02/A-fotografia-e-a-pequena-hist%C3%B3ria-de-Walter-Benjamin.pdf>> Visitado em: 25 de fevereiro de 2013.

LUIZI, Maria. *Percept and perceptual judgment in Peirce's phenomenology*. Tradução Cassiano Terra Rodrigues. COGNITIO-ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia. São Paulo, Volume 3, Número 1, p.065-070, Texto 07/31, jan/jun, 2006.

MACHADO, Lino. *“Algo para alguém” (uma teoria) e algo mais*. Ipotesi, revista de estudos literários Juiz de Fora, Volume 5 – no. 1 – 2001 p. 79 a 93.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MARTON, Scarlett (Org.). *Nietzsche, um “francês” entre franceses*. São Paulo: Editora Barcarolla: Discurso Editorial, 2009.

MOTTA, Leda Tenório da. FONTANARI, Rodrigo. *Roland Barthes diante do signo fotográfico*. Comunicação & Educação, Ano XVII, número 1, jan/jun 2012.

NABAIS, Catarina Pombo. *A dobra Deleuze-Foucault*. Disponível em <<http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/catarinanabais/adobradeleuzefoucault.pdf>> Visitado em: 20 de agosto de 2013.

ONATE, A.M. *Vontade de verdade: uma abordagem genealógica*. cadernos Nietzsche 1, P. 07-32, 1996.

OTTE, Georg. *A Reprodutibilidade Técnica da Obra Cinematográfica - Representação ou Clonagem?* Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v. 8. Literatura & Cinema. dezembro/2001. Pág.287 a pág. 300. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2008/Georg%20Otte.pdf> Visitado em: 02 de março de 2013.

PELLEJERO, Eduardo. *Nietzsche como Falsário A Apropriação Deleuziana da Potência do Falso*. Existência e Arte – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei – ANO VII – Número VI – Janeiro a Dezembro de 2011.

PINHO, L. C. *As tramas do discurso*. In. BRANCO, G. C e NEVES, L. F. B. (orgs.). *Michel Foucault: da arqueologia do saber a estetica da existencia*. Rio de Janeiro: Nau; Londrina: Cefill, 1998.

SARGENTINI, Vanice e BARBOSA, Pedro Navarro. *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Claraluz, 2004.

SOARES, Lílian. *A fotografia - entre documento e arte contemporânea*. in Revista Poiésis, n 15, p. 243-246, Jul. de 2010

VASCONCELLOS, Jorge. *A Filosofia e seus intercessores: Deleuze e a Não-Filosofia*. Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005 Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>

Fonte das Imagens

Inside The Archive: Getty Images < <http://corporate.gettyimages.com/masters2/>>

MoMA | The Museum of Modern Art <http://www.moma.org/>

Wikipédia: The Free Encyclopedia < <http://en.wikipedia.org/wiki/>>

Anexo

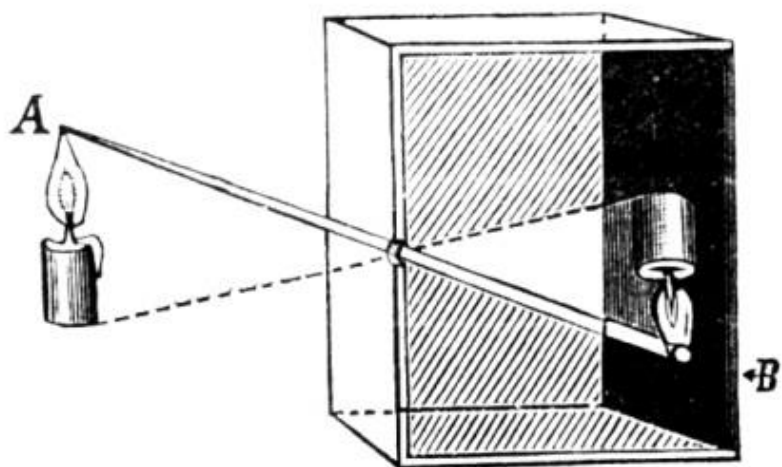


Figura 1 Câmera Obscura



Figura 2 Niépce (1826 ou 1827). Vue de la fenêtre du domaine du Gras, à Saint-Loup-de-Varenes (Saône-et-Loire, Bourgogne, France)

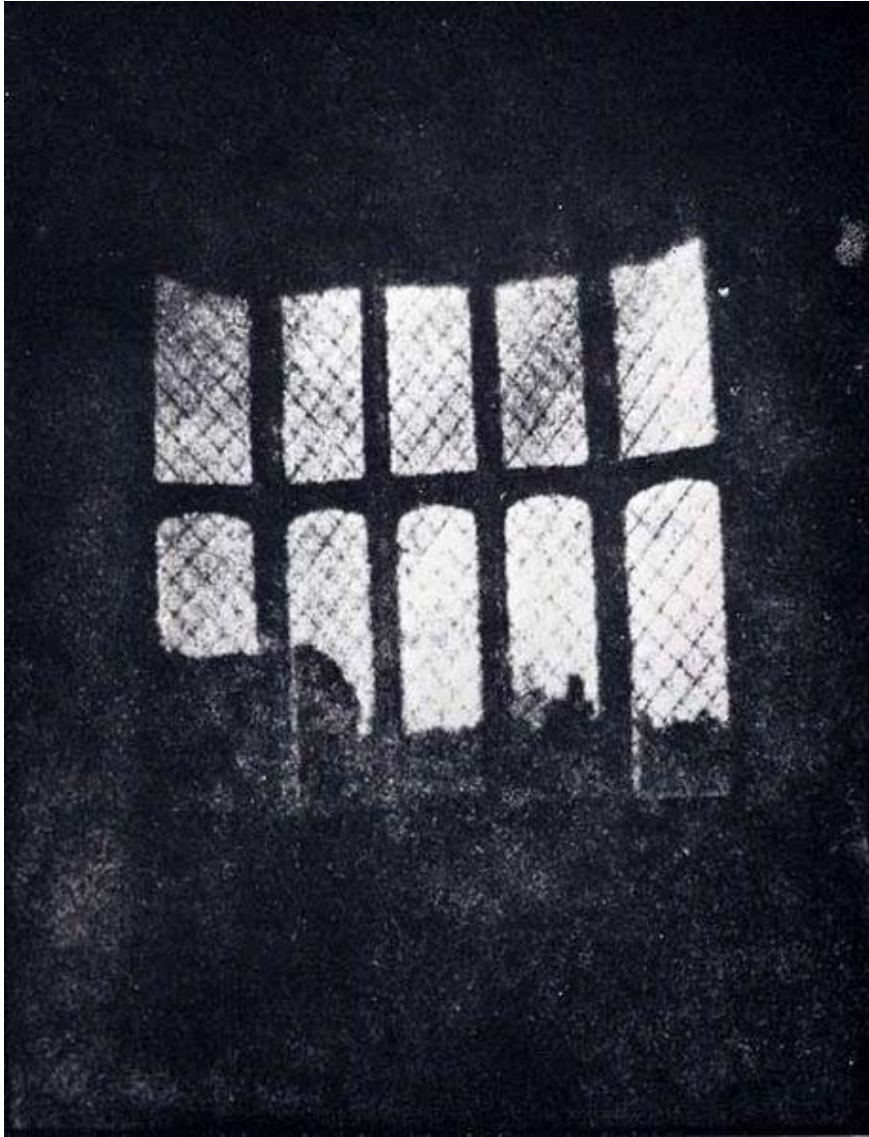


Figura 3 Talbot (1835). Window in the South Gallery of Lacock Abbey.



*Figura 4 The Great Blondin Crossing Niagara Falls, 1858
Photographer: William England for London Stereoscopic Company (LSC)*



Figura 5 An 1888 ad suggests a Kodak camera as a wedding present.



Figura 6 Gustave Le Gray
'Cavalry Maneuvers behind barrier, Camp de Châlons' 1857
albumen silver print from glass negative



Figura 7 Narciso Contreras