

Sandro Alves Silveira

Fotografia e cubos:
o fotográfico e o minimalismo

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestre em Teoria e História da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília.
Orientadora: Professora Doutora Elisa de Souza Martinez.

BRASÍLIA - 2006

A fotografia

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: – “Mamãe! mamãe! é hora da missa!” restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras; puxou do filho e saíram para a missa.

Machado de Assis (Dom Casmurro)

Dedico este trabalho àqueles que mais
contribuíram para a presença da Fotografia e
da arte em minha vida:

José Otaviano Silveira
Arnaldo Cipriano Silveira
Maria Alves Silveira
Maria José Martins Souto
Matheus Martins Silveira
Arnaldo José Alves Silveira

Agradecimentos

Agradeço a todos que colaboraram, de uma maneira ou de outra, para realização deste trabalho. Não cito nomes para evitar que o esquecimento constitua injustiça irreparável.

RESUMO

A maioria das teorias relativas à imagem fotográfica tratou a fotografia como um objeto de pesquisa convencional. A busca da especificidade do meio foi tônica dos debates mais importantes. Em 1990, ao lançar uma coletânea intitulada *O fotográfico*, a teórica e historiadora da arte Rosalind Krauss observa que autores como Walter Benjamin e Roland Barthes não produziram uma teoria *sobre* a fotografia, mas *a partir* da fotografia. É desta forma que ela se propõe a usar a fotografia como um objeto teórico, um filtro a partir do qual é possível organizar os dados de outro campo. Devido ao caráter semiótico de signo indicial – o que a localiza com ênfase no campo do imaginário laciano –, a fotografia esquia-se da condição de objeto de estudo, incidindo reflexivamente sobre os tratamentos teóricos e históricos que a ela são dirigidos. Krauss lança mão desta condição da fotografia articulando aproximações entre o modo operativo da arte de Marcel Duchamp, o índice e a fotografia, para, em seguida, demonstrar como a arte dos anos 70, em toda a sua heterogeneidade, encontra, justamente no indicial e no fotográfico, um princípio unificador. A partir daí, Krauss realiza estudos nos quais a fotografia funciona como objeto teórico. A partir de seus estudos, e daqueles subseqüentes de Philippe Dubois, as incidências dos modos operativos da fotografia são encontradas nas mais diversas tendências da arte moderna e contemporânea. Um grupo heterogêneo de artistas americanos do início dos anos setenta, normalmente referidos como minimalistas, produziu objetos que deveriam ser *específicos*, fazer referência apenas a si mesmos, sem nenhuma conotação. Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, argumenta que os objetos minimalistas, especialmente alguns paralelepípedos e cubos pretos, acabaram por se tornar novos objetos de culto. Com um olhar mais detido sobre uma obra de Tony Smith, intitulada *Die* (1962) – uma caixa preta com as dimensões de 6 x 6 x 6 pés, exatamente a medida do homem vitruviano de Leonardo Da Vinci –, este autor perscruta a natureza de uma *forma com presença* desta obra. Em sua dessemelhança com a forma humana, em sua tentativa de esquivar-se ao antropomorfismo, *Die* acaba atuando como um duplo, um índice da ausência humana suscitada pela contigüidade de suas dimensões, com a estatura humana, e também pela sua convexidade, sua condição de continente. A significação indicial – representação por contigüidade – está presente não apenas neste caso, mas também na serialidade de grande parte da produção minimalista. Hal Foster, por sua vez, considera o minimalismo, ao lado da *pop art*, como um momento crucial da arte, em que o modernismo alcança seu ápice e, ao mesmo tempo, se esgota, é superado; ou seja: o minimalismo pode ser visto como um *instante decisivo* das artes da modernidade e da modernidade tardia. A fotografia, com aspectos axiais na significação por contigüidade, assume no presente trabalho esta condição de objeto teórico, para um olhar sobre as incidências dos modos operativos do fotográfico sobre estes novos objetos de culto criados pelos minimalistas.

Palavras-chave: Fotografia, minimalismo, contigüidade, *Die*.

ABSTRACT

*Most of the theories related to the photographic image have treated photography as an object of conventional research. The search for the specificity of the media was the tonic of the most important debates. In 1990, releasing a compilation entitled *The photographic, the theoretic and historian of the art* Rosalind Krauss observes that authors like Walter Benjamin and Roland Barthes did not produce a theory about the photography, but from photography. This is how she proposes to use photography as a theoretic object, a filter from which it is possible to organize the data from another field. Due to the semiotic nature of indicial sign – which places it with emphasis in the field of the lacanian imaginary -, photography avoids the condition of object of study, incurring reflexively over the theoretic and historic treatments that are directed to it. Krauss makes use of this condition of photography articulating approximations between the operative mode of the art of Marcel Duchamp, the index and the photography, to, afterwards, demonstrate how the art of the 70s, in all its heterogeneity, encounters, precisely in the indicial and in the photographic, a unifier principle. From there, Krauss performs studies where photography works a theoretic object. From his studies, and from the subsequent ones of Phillippe Dubois, the incidences of the operative modes of photography are found in the most diverse tendencies of the modern and contemporary art. A heterogeneous group of American artists in the beginning of the seventies, usually referred to as the minimalists, produced objects that should be specific, refer to themselves, with no connotation. Georges Didi-Huberman, in *What we see stares at us*, argues that the minimalist objects, specially some parallelepipeds and black cubes, ended up becoming new objects of cult. With a more detained look in a work by Tony Smith, entitled *Die* (1962) – a black box with the dimensions of 6 x 6 x 6 feet, exactly the size of the vitruvian men of Leonardo Da Vinci -, this author inquires into the nature of a shape with presence of this work. In it's dissimilarity with the human shape, in its try to draw back from anthropomorphism, *Die* ends up acting as a double, an index of the human absence engendered by the contiguity of its dimensions, with the human stature, and also by its convexity, its condition of continent. The indicial signification – representation by contiguity – is present not only in this case, but also in the seriality of great part of the minimalist production. Hal Foster, by his turn, considers the minimalism, beside the pop art, as a crucial moment of the art, where modernism reaches its apex and, at the same time, becomes exhausted, is overcome; that is: minimalism can be seen as a decisive instant of the arts from modernity and from late modernity. Photography, with axial aspects in the signification by contiguity, assumes, in the present work, this abovementioned condition of theoretic object, for a look over the incidences of the operative modes of the photographic over these new objects of cult, created by the minimalists.*

Keywords: *Photograph, minimalism, contiguity, Die.*

SUMÁRIO

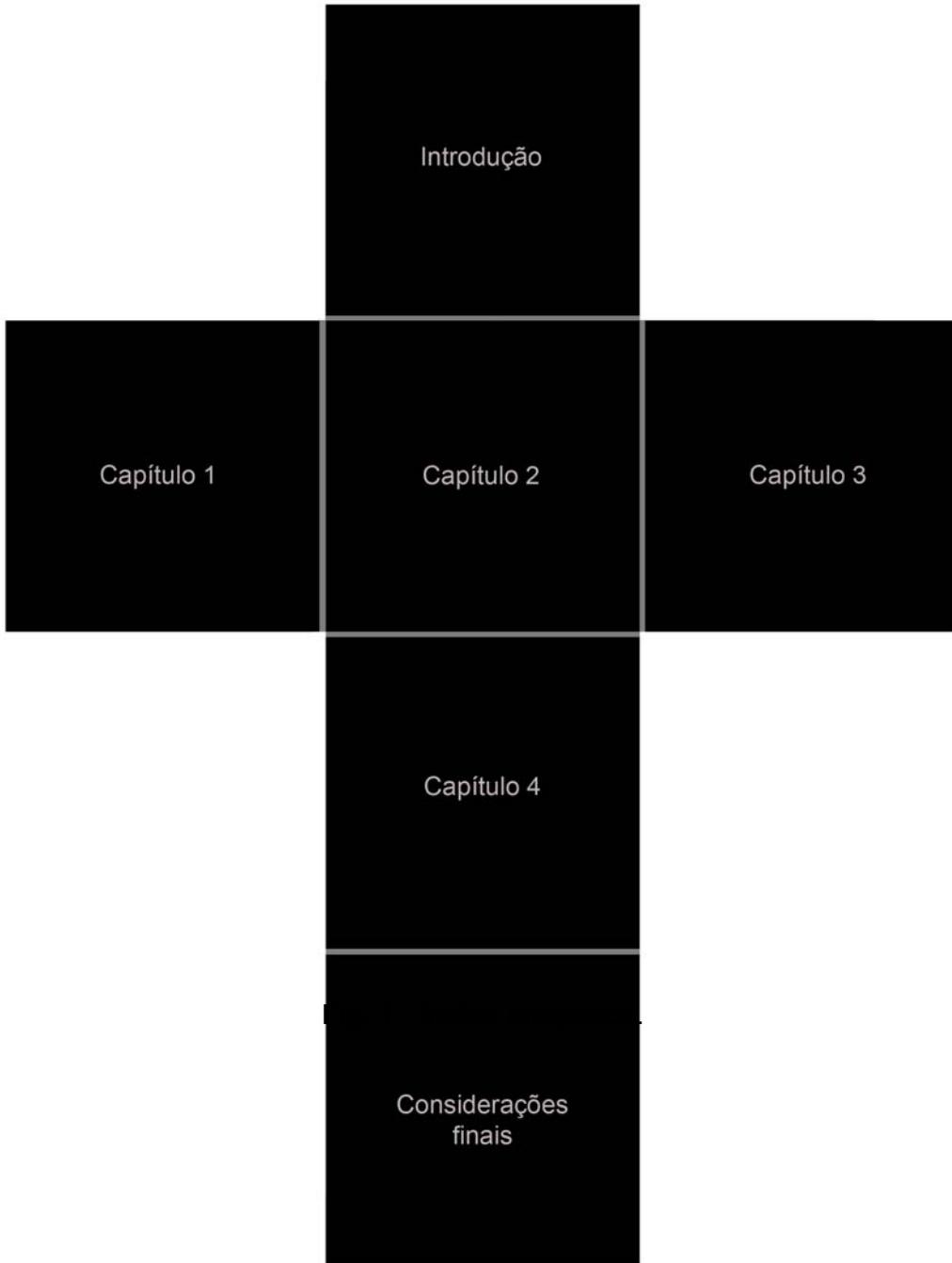
Introdução	2
1 Modos de ver e de nos olhar: dispositivos de imagem da modernidade ...	14
1.1 Pequena história do instantâneo e seu contexto: modernidade e fotografia	17
1.2 Operando sobre o espaço: a representação imagética da figuração renascentista à fotografia	20
1.2.1 Espaço e tempo: natureza: de ordem reveladora a ser penetrada, a objeto da cognição humana	23
1.2.2 O domínio possível do tempo: aumento na complexidade das sínteses elaboradas pelo homem	27
1.2.3 Corte: retorno à abstração	33
1.2.4 A fotografia: traços, paradoxos: concentração de referências e mistérios	39
1.2.5 Quase nada no presente: amálgama de futuro e passado	42
1.3 Instantâneos da modernidade: o moderno pelo viés do fotográfico	48
2 Olhares sobre os modos tecnológicos do olhar: pequena história do pensamento relativo à fotografia	63
2.1 As reações ao surgimento: manifestações no século XIX	67
2.2 O pensamento fotográfico na teoria do cinema: a tradição formativa e a realista	70
2.3 Olhares construídos: a fotografia como “sistema convencional”	79
2.3.1 Vozes da sociologia e da história das artes: a <i>Arte média</i> atraindo olhares da <i>alta-cultura</i>	80
2.3.2 O desconstrucionismo: a ideologia na caixa preta	84
2.3.3 O dispositivo dissipado <i>Entre-imagens</i>	88

3 “Relações existenciais”, “conexões dinâmicas”, “compulsões cegas”: a contigüidade modulando olhares relativos à fotografia e à arte	94
3.1 Modulação: não molde	96
3.2 A contigüidade e o fotográfico	97
3.3 Nem imitação nem convenção: novos indícios realistas	104
3.4 Saberes ocultos; imagens humanas anônimas: <i>mínima</i> história de algumas concepções semióticas em Walter Benjamin	111
3.5 Palavras vazias, imagens mudas: conexão dinâmica: contigüidade no pensamento relativo à arte e à fotografia	121
3.5.1 Pronomes, ruínas e fotografias: o índice em suas articulações com outras formas de significação	123
3.5.2 “A partir” do índice: transversalidades teóricas entre fotografia e arte	129
4 Não devolver o olhar: objetos desejados para caberem em si	145
4.1 Objetos que desejaram objetar toda textualidade	147
4.1.1. Obras construídas para não estabelecerem relações entre suas partes	147
4.1.2 Especificidade modernista extremada, ou ruptura com o essencialismo idealista?	153
4.2 As urdiduras do texto e de seus objetos – cisões: os objetos que tramaram objetar qualquer textualidade	161
4.2.1 Desfiando parte da trama: urdidura: pequena exegese	163
4.2.2 Alguns traços vivos e módulos paradoxais apresentados na trama da pequena fábula filosófica	168
4.3 Contigüidade forte na recepção: estatura: vestígio antropomórfico	180
4.3.1 Massas engendradas a partir de vazios: estatura	182
4.3.2 A privação parcial dos dados do visível: formação do visual	189
4.3.2.1 Apresentação da noite e formação das obras negras: dupla cisão	192
4.4 Apresentação e formação: <i>diferance</i> -formatividade	210
Considerações finais	205
Referências bibliográficas	221

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Índice imagético	1
Figura 2	- Página preta	13
Figura 3	- Passagem <i>Choiseul</i>	15
Figura 4	- Perspectiva Linear	26
Figura 5	- <i>Instantané Wisconsin</i>	37
Figura 6	- <i>Broadway</i> — Passado e presente	51
Figura 7	- <i>Traffic Scene</i>	53
Figura 8	- <i>St Paul's Churchyard, City</i>	53
Figura 9	- O horror do bonde	55
Figura 10	- <i>Gare de Strasbourg</i>	59
Figura 11	- Página preta	62
Figura 12	- <i>Gant de dentelle</i>	64
Figura 13	- <i>Medo da sombra I</i>	65
Figura 14	- <i>Medo da sombra 2</i>	66
Figura 15	- Baudelaire	69
Figura 16	- Sem título (6) (três mulheres, de Diane Arbus)	74
Figura 17	- <i>Teenage couple on Hudson Street, N.Y.C.</i>	76
Figura 18	- <i>A Young Brooklyn Family Going for a sunday outing</i>	76
Figura 19	- Produção de fotógrafos amadores, turistas	82
Figura 20	- Página preta	93
Figura 21	- <i>Un Coin du quai de la Tournelle, 5^e arrondissement</i>	95
Figura 22	- Vendedora de peixes de New Haven	116
Figura 23	- Vendedora de peixes de New Haven	116
Figura 24	- Dauthendey e esposa	116
Figura 25	- <i>Montmartre, maison de musette</i>	118

Figura 26 - <i>Elevage de Poussière</i>	122
Figura 27 - <i>Fontaine du passage, 6 rue des Guillemites</i>	125
Figura 28 - <i>Tu m`.</i>	127
Figura 29 - <i>Machina optique</i>	135
Figura 30 - <i>Là Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)</i> ...	140
Figura 31 - <i>With my tongue in my cheek</i>	143
Figura 32 - Página preta	144
Figura 33 - Milwaukee Art Museum	146
Figura 34 - <i>Six Mile bottom</i>	151
Figura 35 - Imagem digital de duas páginas da <i>pequena fábula filosófica</i> de Georges Didi-Hubert	171
Figura 36 - <i>Die</i>	179
Figura 37 - <i>I-Box</i>	181
Figura 38 - Sem título (pilha)	185
Figura 39 - <i>The Black Box</i>	188
Figura 40 - <i>Die</i> (segunda ilustração)	190
Figura 41 - Livro-objeto	196
Figura 42 - <i>Wandering Rocks</i>	198
Figura 43 - Página preta	206
Figura 44 - <i>A Boneca</i> . (1935)	217
Figura 45 - <i>A Boneca</i> . (1936 - 1949)	217
Figura 46 - Página preta	220



Introdução

Ao longo de sua história, a fotografia vem recebendo uma quantidade considerável de abordagens, empreendidas por pensadores de áreas diversas. Em seu percurso, ela figurou não apenas como objeto dessas abordagens, mas, em alguns casos, teve sua condição epistêmica transformada. A consciência mais explícita dessas possibilidades teóricas do fotográfico vem se manifestando em uma quantidade significativa de trabalhos relevantes, em campos diversos, nas últimas décadas. Seja na presença do fotográfico nas pesquisas em ciências sociais, ou nas teorias e na história da arte, pôde-se assistir a essa metamorfose do papel desempenhado pela fotografia nos processos de percepção, de conhecimento e de expressão.

Até fins do século XX, diversos trabalhos abordavam a natureza da representação fotográfica – seria a fotografia um dispositivo capaz de revelar o real, com grande grau de transparência, ou seria uma construção, um discurso semelhante à linguagem verbal? Alguns autores trataram de escolher um partido e sustentar sua opção, como especificidade do modo de expressão fotográfico. A busca da especificidade expressiva da fotografia cedeu espaço, nas últimas décadas, a novas perspectivas e, dentre elas, figura a possibilidade de a fotografia se oferecer como modo de conhecer, como “uma maneira singular de ser e de pensar: uma maneira de pensar fotograficamente as formas, a arte, a história, a escritura etc.” (DUBOIS, P., 2002, p. 2)¹.

Em trabalhos de autores como Rosalind Krauss, Hubert Damisch e Philippe Dubois, aparece de maneira mais explícita uma forma de abordagem na qual a arte vem sendo fotograficamente pensada. Colocações sobre as relações entre fotografia e arte remontam, praticamente, ao momento em que essa segunda entra na cena da modernidade. Ainda no século XIX, destacam-se o clássico texto de Elizabeth Eastlake (1857), os conhecidos comentários negativos de Baudelaire e o debate entre os fotógrafos Henry Peach Robinson e Peter Henry Emerson. Mas, nas últimas décadas, as abordagens que se ocupam com a negação da condição de arte para a

¹ Esta é a impressão que ficou em Dubois da leitura de *La Dénivelée*, de Hubert Damisch.

fotografia, ou com a busca da sua essência como arte, acabam cedendo espaço a novas perspectivas, referentes às possíveis interferências da fotografia sobre o campo da arte; é nesse contexto que se encaminha o presente trabalho. Em outras palavras, a arte é abordada a partir do “Outro”, a partir da fotografia; em algumas manifestações da arte contemporânea, como no trabalho de Cindy Sherman, a fotografia vai figurar, de acordo com Rosalind Krauss, como “o Outro da arte” (KRAUSS, 2002, p. 229). A percepção de tal possibilidade, não obstante se manifeste mais na contemporaneidade, não surge repentinamente nas últimas décadas. Walter Benjamin, em 1931, já manifestava consciência desse deslocamento, ao apontar o fato de que “É característico que o debate tenha se concentrado na estética da ‘fotografia como arte’, ao passo que poucos se interessam, por exemplo, pelo fato bem mais evidente da ‘arte como fotografia’.” (BENJAMIN, 1993, p. 104).

A arte vem sendo tratada a partir do crivo da fotografia que, em determinadas condições, funciona como um “[...] objeto teórico, ou seja, uma espécie de crivo ou filtro através do qual podem-se organizar os dados de outro campo, situado em segundo plano” (KRAUSS, 2002, p. 14). É com tal perspectiva da fotografia que Krauss, a partir de *Notes on the index: seventies arts in América* (“Notas sobre o índice, as artes na América nos anos 70”), publicado em 1977, nos números 3 e 4 da revista *October*, irá perscrutar as relações de algumas produções artísticas com a fotografia e sua inerente condição de índice², notadamente em Duchamp, na concepção da autora, o iniciador dessa empreitada, e na arte dos anos setenta (século XX) conforme anuncia o título. Um pouco mais tarde, já na década de 80 do século XX, Philippe Dubois irá proceder de maneira similar a de Krauss em *A arte é (tornou-se) fotográfica? Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia no século XX* (DUBOIS, P., 1993).

Rosalind Krauss produz, além de *Notas sobre o índice*, uma série de trabalhos, publicados esparsamente entre fins dos anos 70 e início dos anos 80, e reunidos na coletânea *O fotográfico*, publicada na França em 1990³. Nessa coletânea figuram diversos textos que tratam da questão da importância da incidência do índice e do fotográfico na arte do século XX. Entre outros, estão lá

² Rosalind Krauss usa o termo índice na acepção que lhe dá Charles Sanders Peirce.

³ Tanto o trabalho de Dubois quanto o de Krauss serão adiante abordados mais detidamente (capítulo 3).

publicados *Duchamp ou le champ imaginaire*, de 1981⁴; *Pollock*⁵, de 1978; *Photographic Conditions of Surrealism*⁶, de 1981.

Esta forma “enviesada” de abordagem parte do fotográfico para ver, na arte, a incidência da própria fotografia, de seus modos de operação. Nos casos tratados por Krauss o que se tem são exemplos onde a arte se articula, em grau significativo, com o modo de operação do índice, da significação por contigüidade. Na arte do século XX, a maior incidência dessa forma de significação está, conforme se verá ao longo deste trabalho, intimamente relacionada à instauração da fotografia na sociedade moderna.

Também no Brasil, recentemente, a exposição *Artefoto* (dezembro de 2002 a fevereiro de 2003), com curadoria de Ligia Canongia, faz uma retrospectiva dos principais diálogos da arte com a fotografia entre nós. Na abertura da excelente publicação de mesmo nome, que acompanha o evento, Canongia faz referência à aproximação entre a fotografia e o *Ready-made* conforme figura em Dubois, que segundo a autora teria formulado uma

[...] teoria admirável, que compara a operação do ato fotográfico com o ato que presidiu a instituição do próprio *Ready-made*, também ele um objeto já dado e conhecido que adquiriu nova lógica pela mudança de contexto. [...] O fotógrafo, assim como Duchamp, opera por subtração: o primeiro recorta uma fatia do tempo de sua evolução natural; o segundo retira um objeto de sua serialidade industrial progressiva, o que não deixa de ser uma subtração na temporalidade desse objeto – um urinol ou uma bicicleta “congelados” na duração eterna de uma estátua, justo o efeito do ato fotográfico. (CANONGIA, 2002, p. 17-18)⁷.

Dentro desse espírito que considera a presença do fotográfico na arte do século XX e contemporânea, Canongia, logo no prefácio, em uma colocação que lembra a célebre formulação de Benjamin em *A pequena história da fotografia*, acima referida, comenta que “Não se pergunta mais se a fotografia é arte, mas se a arte, hoje, trabalha fotograficamente.” (CANONGIA, 2002, p. 9). Os textos e as obras que compõem esse livro-catálogo deixam claro que essas intersecções entre arte e fotografia são fenômenos que não se reduzem aos contextos culturais dos Estados Unidos e da Europa. Textos como o de Fernando Cocchiarale, sobre as fotomontagens de Athos Bulcão, do início da década de 50, ou o interessantíssimo A

⁴ *Degrés*, n.º 26-27 (New York, primavera 1981).

⁵ Em Hans Namuth, *L'Atelier de Jackson Pollock* (Editions Macula, Paris, 1978).

⁶ *October*, n.º 19 (Washington, inverno 1981).

⁷ Rosalind Krauss, em *Marcel Duchamp ou o campo imaginário*, referindo-se ao *Ready-made*, ressalta que “Este objeto saiu portanto do campo mais amplo da cópia e da substituição para ser isolado na especificidade física do índice” (KRAUSS, 2002, p. 90).

“pós-imagem mecanizada”: *fotografia e arte pop*, de Anateresa Fabris, ou ainda as especulações de Glória Ferreira sobre o *quase cinema* de Helio Oiticica em *Um avant-le-cinéma em uma caixa de imagens* tratam as relações “artefoto” com profundidade e requinte.

Dos trabalhos teóricos e críticos que compõem o *Artefoto*, o texto de Cezar Bartholomeu, *Três pequenos instantâneos: Benjamin, Barthes, Derrida*, é o que mais converge com pontos que serão aqui abordados. Bartholomeu parte do princípio de que não é o caso de se perguntar o que é a fotografia, ou se ela é arte, pois em sua concepção “a fotografia supera esse tipo de problematização” (2002, p. 273). Bartholomeu vê a fotografia como algo mais que um objeto dotado de uma essência que pode elevá-lo ou não à categoria de arte. Para o autor “[...] a fotografia parece ser uma categoria, categoria própria que formula uma determinada relação entre imagem e texto nas coisas do mundo [...]” (2002, p. 273). Nesse aspecto, Bartholomeu se vale da tese desenvolvida por Dubois em *O ato fotográfico*, onde a fotografia figura como uma categoria mais *epistêmica* do que estética, histórica ou semiótica (DUBOIS, P., 1993, p. 60). A partir desse pressuposto de Dubois, justamente os aspectos estéticos, históricos e semióticos do fotográfico, enquanto categoria *epistêmica*, serão explorados pelo autor.

Esse deslizamento da fotografia, da condição de objeto da pesquisa para a de “objeto teórico” e, ao mesmo tempo, a incidência do fotográfico sobre a arte do século XX e contemporânea, são pressupostos teóricos fundamentais para o presente trabalho. A partir da consideração do fotográfico como recurso teórico, será empreendida uma articulação entre aspectos da fotografia e determinadas obras de artistas americanos dos anos sessenta. Tal articulação tem como objetivo perscrutar a incidência do fotográfico sobre trabalhos daquela arte que Richard Wollheim nomeou “minimalista”. Parte da produção minimalista, abordada sob determinada perspectiva teórica, aponta para modos de operação, no que tange aos aspectos semióticos e relativos à recepção, correlatos aos da fotografia, na forma que o uso social a vem engendrando modernidade afora. As obras minimalistas aqui abordadas são algumas daquelas referidas por Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, sendo o seu olhar sobre essas obras a perspectiva teórica que permitirá, juntamente com a concepção de Krauss da fotografia como objeto teórico, realizar a referida aproximação dessas obras minimalistas com o fotográfico.

O recorte operado por Didi-Huberman, no conjunto da produção minimalista, aponta especialmente para algumas obras de Donald Judd, Albert Morris e Tony Smith, particularmente alguns cubos e paralelepípedos destes autores; o presente trabalho irá voltar seu olhar particularmente para duas dessas “caixas pretas”⁸. A princípio, levando em conta a produção teórica de Judd e Stella, o caráter tautológico das obras, reivindicado por seus autores, será questionado. Em uma primeira leitura dos trabalhos teóricos dos artistas minimalistas, as obras deveriam figurar como “Volumes sem sintomas e sem latências, portanto: objetos tautológicos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 50). A partir da proposição de “[...] *eliminar toda ilusão* para impor objetos ditos *específicos*, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 50), os textos de Judd que alcançaram notoriedade no universo da crítica pareciam não deixar brecha para nenhuma “latência” das obras sobre as quais versavam – ou seja, tais obras não remeteriam a mais nada a não ser à evidência de seu próprio volume.

Os dois primeiros capítulos de *O que vemos, o que nos olha* não tratam diretamente da produção minimalista. Antes de abordar aquele território “cultivado, pretensamente ajuizado, das obras de arte”, Didi-Huberman trata, no primeiro capítulo, “do território transtornado e arruinado de nossas mães mortas” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37), a partir de uma passagem de *Ulisses*, de James Joyce. O segundo capítulo enfrenta a “situação [...] fatal” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37) de se estar frente a frente com um túmulo. Afrontando a imagem do túmulo, indicações da impossibilidade de sua tautologia se apresentam e afrontam inelutavelmente o observador. Este, por sua vez, se vê diante das latências ali presentes, que vão além das evidências do visível e lhe devolvem o olhar. Esta capacidade de despertar crenças dos túmulos, seu poder de lançar um olhar de volta, abre caminho para a abordagem do capítulo seguinte, no qual o tema é *O mais simples objeto a ver*⁹.

Estaria o crítico confrontado com uma forma específica e tautológica, presenciando uma aridez formal dotada do poder de separar tais objetos de “todo processo ‘ilusionista’ ou antropomórfico em geral” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 60)? Em outras palavras, estaria o crítico diante de uma forma que impediria os objetos

⁸ O termo é usado aqui a partir de Didi-Huberman (1998). Trata-se de uma referência às caixas pretas de Tony Smith (*The Black box* [1961] e *Die* [1962]).

⁹ *O mais simples objeto a ver* é o título do terceiro capítulo de *O que vemos, o que nos olha* (p. 49-60).

de devolver algum olhar, de suscitar qualquer latência? Não. Para Didi-Huberman, o *Dilema do visível, ou o jogo das evidências*¹⁰ não é assim tão simples:

É preciso reler mais uma vez as declarações de Judd, de Stella e de Robert Morris – nos anos 1964-1966 – para perceber de que modo os enunciados tautológicos referentes ao ato de ver não conseguem se manter até o fim, e de que modo o que nos olha, constantemente, inelutavelmente, acaba retornando no que acreditamos apenas ver. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 61).

Entra também em jogo, em *O que vemos, o que nos olha*, a crítica negativa dirigida aos minimalistas pelo crítico americano Michael Fried. A forma como Fried se sentiu incomodado diante de algumas destas obras motivará Didi-Huberman em seu exercício de perscrutar os caminhos da pesquisa, de perseguir dialeticamente os procedimentos do crítico. Didi-Huberman comenta como, em seu discurso sobre o minimalismo, Fried opta por “julgar”. Seu julgamento seria fundamentado em um dilema “sobre o visível em geral e sobre a ‘especificidade’ das obras minimalistas em particular” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 70).

Buscando vias de abordagens não frontais, buscando não “escolher *entre*” as partes do dilema, mas “apenas se inquietar com o *entre*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77), apenas dialetizar, Didi-Huberman explora as latências dos aparentemente tautológicos objetos minimalistas.

Fazendo eco à natureza multifacetada de seu objeto, o autor lança mão de perspectivas múltiplas. Partindo de fontes teóricas diversas, como Walter Benjamin, Freud e Merleau-Ponty, dentre outros, o autor chega à condição de objetos auráticos dessas “caixas pretas” e de outras obras minimalistas. Enquanto objetos auráticos, as “*caixas pretas*” em questão suscitam o exercício de uma “dupla distância”. Em “[...] Uma trama singular de espaço e tempo: a única aparição de um longínquo, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, *apud* DUBOIS, 1993, p. 311)¹¹, a recepção do – ou talvez fosse melhor dizer “interação” com o – objeto aurático se fundamenta no fato de que ele é, “[...] o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente [...]”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148). Este índice de perda tem

¹⁰ *O dilema do visível, ou o jogo das evidências* é o título do quarto capítulo de *O que vemos, o que nos olha* (p. 61-77).

¹¹ Uma outra tradução para este trecho da *Pequena história da fotografia* é a seguinte: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1993, p. 101). Aqui foi usada a tradução que é citada por Dubois pelo simples fato de que o uso do termo “trama”, no lugar de “figura”, está mais afinado com os fragmentos de tradução que figuram em *O que vemos, o que nos olha* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147-168).

afinidades com o *vestigium*¹², suscita aparições, evoca o “estranho” freudiano, faz cindir dentro daquele que olha a força inelutável de duplo dos objetos dotados de “duplas distâncias”.

A questão que se apresenta aqui é: vistos pela perspectiva de Didi-Huberman, o que teriam os cubos de Tony Smith em comum com a fotografia? Onde, nessas “caixas pretas”, poderiam ser encontrados vestígios do fotográfico, que entrou na cena da modernidade um pouco mais de um século antes que o minimalismo? A pista para tal investigação, o vestígio primeiro a se seguir, está na indicação que Didi-Huberman faz da importância do índice no processo de apreensão dessas obras, já que a fotografia é um tipo de *vestigium*, ou seja, um índice. Este aspecto representativo fundamental da fotografia teria se alastrado, conforme as referências de Krauss, por grande parte da arte do século XX.

Para Didi-Huberman, depois de afastado “quase todo” o antropomorfismo, na dessemelhança dessas “caixas pretas” permanece ainda um vestígio da forma humana: a estatura. *Die*, de Tony Smith, com uma estatura que é a convencionalmente referida ao ser humano – os seis pés *vitruvianos*, desenhados por Da Vinci, ou a dimensão normalmente atribuída ao ataúde (*six foot box*) –, coloca o espectador em uma relação de ocupação de espaços vizinhos, ou seja, em uma relação de contigüidade (indicial) com a obra. A relação indicial, aí presente na apreensão dessa obra, não se dá pela simples presença do espectador diante da obra em si – esta perspectiva seria muito óbvia e insatisfatória –, mas pelo fato de que ambos têm a mesma estatura e fazem, por essa via, referência um ao outro. E o eixo dessa referência não é nem uma relação de semelhança (ícone¹³) nem a arbitrária ou convencional (símbolo¹⁴), mas uma operação mental de contigüidade (índice¹⁵). Esse vestígio, que liga o homem à caixa preta, está envolvido em um jogo

¹² De acordo com Didi-Huberman os teólogos da idade média “sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína”. Do latim “*vestigium*, 'planta ou sola dos pés (das pessoas e dos animais), pegada, pista, rastro; traço, sinal, marca” (HOUAISS).

¹³ Para Peirce, “Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não” (PEIRCE, 1990, p. 52).

¹⁴ Para Peirce “Um *Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto”. (PEIRCE, 1990, p. 52).

¹⁵ Para Peirce “Um *Índice* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto” (PEIRCE, 1990, p.52), ou “Um signo ou representação que se refere ao seu objeto [...] por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto

de projeções que faz com que tais objetos, longe de serem, como postularam alguns textos de seus autores, objetos específicos, operadores de uma tautologia na recepção, sejam na verdade novos objetos de culto. No processo de recepção desses objetos opera a já referida “dupla distância”, ou a aura benjaminiana: são objetos portadores de uma aura secularizada.

Para perscrutar o fotográfico no interior das “caixas pretas” minimalistas, se faz necessária uma panorâmica da incidência do índice no pensamento relativo às artes e à fotografia. Um mapeamento sintético do grande aumento da incidência dos modos de significação indicial na imagética e nas teorias da imagem do século XX deveria começar pelas abordagens históricas do campo do conhecimento que tratassem particularmente da fotografia. Mas falar de um campo do conhecimento que trate “particularmente da fotografia” chega a ser paradoxal, tendo em vista que esta, até os anos oitenta, poucas vezes é tratada fora dos estudos voltados ao seu “descendente”¹⁶, o cinema, e a partir de 1977, depois de *Notes on the index*, ficou difícil encontrar abordagens que não mantenham alguma relação, trans ou interdisciplinar, com o campo das artes plásticas, seu antecedente, sem falar nas abordagens do *entre-imagens* de autores que vieram da teoria do cinema e da fotografia, na qual o foco recai sobre as intersecções entre os dispositivos de imagens. Por isso, uma das formas de tratar o pensamento relativo ao fotográfico é aquela que o faz com um olhar na disseminação, nos modos da incidência da contigüidade na cultura do século XX; disseminação na qual a fotografia tem, sem dúvida, um papel axiomático.

Esta particularidade histórica da fotografia e do pensamento a ela referente, esta localização transversal – a fotografia está sempre ocupando terrenos intermediários, sempre no “entre” – é mais uma indicação da pertinência da consideração de Rosalind Krauss, na qual a fotografia figura como um “objeto teórico”, um filtro que permite “organizar os dados de um outro campo, em segundo plano” (2002, p. 14).

individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo.”

¹⁶ Hubert Damisch se refere ao cinema como sendo um descendente (*rejeton*) da fotografia (DAMISCH, 2002, p. 202).

Considerando, em linhas gerais, o panorama das teorias da imagem tecnológica fotoquímica¹⁷ até meados dos anos setenta, podemos ver alguns poucos trabalhos dedicados exclusivamente à fotografia, como *A pequena história da fotografia*, de Walter Benjamin (1931), *Um art moyen*, de Pierre Bourdieu (1965), ou, ainda, *A mensagem fotográfica* (1961), de Roland Barthes. Existem outros trabalhos que seriam, no entanto, verdadeiros apêndices ou partes constituintes de teorias do cinema – tais como em Arnheim (1932), Bazin (1945), Morin (1956) e a tradição desconstrucionista de fins dos anos sessenta e início dos anos setenta.

Seja nos textos que trataram diretamente da fotografia, ou nas aparições do fotográfico na teoria do cinema, a oposição entre “opacidade” e “transparência” – para usar a terminologia de Ismail Xavier (1977) – esteve presente nas reflexões relativas aos meios imagéticos em questão. Ainda no terreno da oposição entre a opacidade (simbólica) e a transparência mimética (icônica), que acompanha as teses referentes à fotografia e ao cinema, uma outra questão deve ser lembrada. Tal oposição reproduz, em certa medida, uma divisão do campo estético, já presente nas artes, pelo menos desde a Renascença¹⁸; as teorias do cinema e o pensamento relativo à fotografia percorreram em seus princípios caminhos conceituais, dentre outros, onde transitavam parâmetros e conceitos de seus antecedentes nas artes. Essa recorrência a conceitos das teorias das artes plásticas pode ser exemplarmente observada na apropriação, por parte das teorias da imagem tecnológica fotoquímica, de teses das Teorias da Arte relativas aos métodos de perspectiva usados em pintura. Campo de intersecções onde figuram, especialmente, as idéias de Erwin Panofsky e Pierre Francastel.

A questão do índice se apresenta como uma via alternativa à oposição opacidade *versus* transparência, presente no pensamento relativo à imagem fotográfica. A consideração de terrenos intermediários, existentes entre os extremos do dilema insinuado por tal oposição, é uma destas alternativas.

Entre ser uma imitação do real, transparente, colocando o mundo diante dos olhos do espectador, e um discurso codificado, convencionalizado socialmente, a

¹⁷ A expressão “imagem tecnológica fotoquímica” é aqui usada para fazer referência aos dispositivos de imagem fundamentados tecnicamente em fenômenos físicos, luminosos e químicos.

¹⁸ Esta questão, que tem suas origens na Renascença, da oposição entre uma arte do *disegno* (mais mental) e uma da *colore* (mais sensível) é tratada por Rosalind Krauss em *Marcel Duchamp ou o campo imaginário* (KRAUSS, 2002, p. 44-45).

fotografia se revela como um dispositivo de imagem que, apesar de imitar e transformar (decodificar) a realidade, pode ser vista, antes ainda, como um seu vestígio, um “traço de um real” (DUBOIS, P., 1993, p. 26), isto é, um índice.

A partir da publicação de *Notas sobre o índice* e *A câmara clara*, uma série de trabalhos irão se fundamentar na questão do índice no fotográfico, ou ao menos levá-la em conta. Conforme comenta Etienne Samain, “devia-se, todavia, esperar a década de oitenta e a melhor exploração que se tinha feito pouco antes, na França, da obra complexa de Charles Sanders Peirce (1839-1914) para ver publicados, sucessivamente, três outros importantes trabalhos sobre a fotografia [...]” (SAMAIN, 1998, p. 12). Samain se refere à *Filosofia da fotografia*, de Henri Valier (1981¹⁹), *O ato fotográfico*, de Philippe Dubois (1983), e *A imagem precária. Do dispositivo fotográfico*, de Jean-Marie Schaeffer (1987).

Depois de uma resenha do pensamento relativo à fotografia, sob o eixo da oposição entre a opacidade e a transparência, e de proceder à localização, dentro desse percurso, da importante “questão da perspectiva”²⁰ (AUMONT, 1995), restará ainda abordar a questão da entrada da rubrica do índice no cenário teórico da imagem do século XX.

Somente depois desta incursão pelas teorias da imagem e de um olhar panorâmico sobre a questão da contigüidade será possível proceder, no último capítulo, a uma leitura de *O que vemos, o que nos olha* à luz desse instrumental teórico levantado até então. Mas todos os expedientes acima apontados são antecedidos por uma abordagem das relações da fotografia com suas circunvizinhanças, com seu contexto: a modernidade. Este capítulo, o primeiro, contextualiza a fotografia tendo como guia aspectos de sua posição nas mudanças das formas de representação imagética, enquanto formas de lida com o tempo e o espaço. O terceiro, por sua vez, foca a contigüidade em um percurso que não deixa de lado o pequeno histórico das abordagens teóricas relativas à fotografia iniciadas no capítulo 2. Estes três primeiros capítulos preparam o caminho para o quarto tomo que aborda o minimalismo — especialmente sobre o prisma de Didi-Huberman.

¹⁹ Henri Valier. *Philosophie de la photographie. Les Cahiers de la photographie*, publicação interrompida, 1983.

²⁰ Esta é a forma pela qual Aumont se refere aos debates travados em torno da presença da *perspectiva artificialis* na figuração ocidental moderna e que será aqui apropriada.

Neste percurso o discurso de Didi-Huberman irá mostrar a forte presença de Benjamin em sua elaboração teórica.

Os caminhos, logo acima sugeridos, de articulações entre elementos destas duas fontes textuais – o texto de Didi-Huberman relativo ao minimalismo e o pensamento relativo ao fotográfico –, devem permitir ver a possibilidade de construção de urdiduras (ALÉSSIO, 2001, p. 85-107) passíveis de serem tramadas em perspectivas não frontais, sob o ponto de vista dos campos do conhecimento em questão.

Capítulo 1

Modos de ver e de nos olhar: os dispositivos de imagem da modernidade



Fig. 3 - Passagem Choiseul, Paris. (BUCK-MORSS, 2002).

A oposição entre a opacidade e a transparência figurou de maneira central na maioria das teorias da imagem tecnológica fotoquímica²¹ até meados dos anos 70 do século XX. Por vias e modulações diversas, o que trataremos aqui como *representação por contigüidade* trouxe novas perspectivas à cena das teorias da imagem, e para além dos limites deste campo. Não que esta perspectiva da significação por contigüidade da imagem fotográfica tenha uma data específica, historicamente falando, para o seu surgimento na cena das teorias da imagem. Entretanto, do final dos anos 70 até meados da década de 80, as teorias do índice marcaram de forma mais explícita e significativa as reflexões relativas à fotografia.

Antes de proceder a um olhar panorâmico sobre esta produção teórica da imagem fotoquímica em geral, e da fotografia de modo mais específico, faz-se necessário olhar os arredores destes “meios”, destes artefatos, que atuam na geração de representações imagéticas. Uma passagem pelos umbrais da fotografia, em sua jornada pela sociedade moderna, permitirá entrever as relações da fotografia com suas circunvizinhanças.

Dentro dos limites inerentes às possibilidades da presente pesquisa e à grandeza e complexidade do contexto (a modernidade), será possível entrever dados significativos através do lusco-fusco característico dos meios por onde transitam os objetos da pesquisa: fazer o olhar persistir por entre vestígios do diáfano que habitam estas fronteiras, estas cercanias da fotografia, territórios limítrofes onde a densidade do contexto dificulta a passagem da luz e adensa a tarefa do olhar. Enfim, mirar passagens de vulto pelos umbrais da fotografia. Uma vez que a consideração de um centro é artifício do método, quando este último é também olhado com o devido vagar, por perspectivas transversais, acaba por deixar entrever também sua superfície, suas cercanias e suas tendências fragmentárias. Olhar os umbrais de um objeto, que se esquivava à condição de objeto pela via de um

²¹ A denominação imagem fotoquímica é adequada a uma série de modalidades da imagem tecnológica, que entram na cena da modernidade a partir da chegada da fotografia neste mesmo cenário. O cinema, as imagens gráficas impressas por meio de placas capazes de produzir relevos sob a ação da luz – transformando fotografias em gravuras feitas a partir de matrizes de metal, prontas para imprimir ilustrações para todo tipo de impresso gráfico, usadas ainda hoje sob a denominação de *off set* –, são alguns exemplos de imagens fotoquímicas. As primeiras telefotos, transmitidas ainda no início do século vinte, fugiam a este princípio, e a elas caberia mais um termo como “fotomecânicas”. Mas o primeiro dispositivo de imagem tecnológica não fotoquímico a atuar significativamente na sociedade foi a transmissão televisiva ao vivo e, em seguida, a imagem videográfica.

método, que se esquivava da consideração de um centro temático, de um foco da pesquisa, implica um movimento de fluxo e refluxo, que ora aproxima, ora distancia o discurso da fotografia.

1.1. Pequena história do instantâneo e seu contexto: modernidade e fotografia

Em um olhar panorâmico sobre o complexo e vasto tema da modernidade, encontramos perspectivas teóricas empenhadas em pensá-la como intrinsecamente ligada às formas de representação. Diversas relações são estabelecidas, tais como as existentes entre a experiência tempo-espacial das coletividades e as “[...] mudanças acontecidas nas estruturas de todas as formas de expressão” (ELIAS, 1994, p. 214), ou aquelas verificadas nas mudanças do “[...] modo como representamos o mundo para nós mesmos” (HARVEY, 2000, p. 219). Expressão, representação e percepção, em um contexto complexo de mudanças: **“Dentro de grandes espaços históricos de tempo se modificam, junto com toda a experiência das coletividades, o modo e a maneira de sua percepção sensorial.”** (BENJAMIN, *apud* MARTIN-BARBERO, 2003, p. 86 [sem grifo no original]).

Para David Harvey (2001), na vida da modernidade e da “modernidade tardia” (HALL, 2001)²², acontece um constante processo de “compressão do tempo-espço”, que altera de forma radical “[...] **o modo como representamos o mundo para nós mesmos.**” (HARVEY, 2001, p. 219 [sem grifo no original]). No contexto destas transformações ocorridas nos modos de representação ao longo da modernidade, relacionadas, dentre outros fatores, às mudanças na maneira como o homem vem vivenciando suas experiências com o espaço e o tempo, as formas de representação visual ocupam um lugar significativo. O estudo de determinados aspectos desta conjuntura abre caminho para que seja possível perscrutar, em linhas gerais, o contexto do surgimento e desenvolvimento dos modos da imagética,

²² A opção pelo uso da expressão “modernidade tardia”, usada por diversos pensadores contemporâneos, como por exemplo Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, em lugar da expressão mais corrente, pós-modernidade, deve-se ao fato de que a perspectiva das transformações socioculturais que este trabalho encampa não comporta a idéia de uma ruptura com o processo da modernidade. Os dispositivos de imagem aqui estudados o são por uma via que não compreende tal ruptura.

particularmente da figuração ocidental moderna, quadro geral onde a fotografia desempenha um papel de vulto.

As concepções relativas à modernidade de David Harvey, Walter Benjamin e Norbert Elias reservam significativas semelhanças e pontos de aproximação, apesar das evidentes e consideráveis diferenças entre suas perspectivas teóricas. No decorrer deste capítulo iremos nos valer especialmente de elementos do pensamento de Benjamin e Elias. Destes dois pensadores vieram contribuições significativas e pertinentes aos propósitos da presente pesquisa. Apesar disso, vale frisar, das distâncias existentes entre as concepções de um e de outro, os aspectos de suas teses aqui requeridos encontraram uso tópico, localizado ou, em algum caso, até convergente. Ainda neste capítulo, em dois momentos, com objetivos específicos, a pesquisa buscará apoio também em concepções de Gilles Deleuze.

Em *O processo civilizador*, Elias aborda o movimento crescente da diferenciação que se instalou na sociedade ocidental, a partir daquele período nomeado como Renascença. Elias aponta as

[...] possíveis ligações entre as mudanças ocorridas a longo prazo nas estruturas da personalidade, rumo à consolidação e diferenciação dos controles emocionais, e a mudança a longo prazo na estrutura social, com vistas a um nível mais alto de diferenciação e prolongamento das cadeias de interdependência e à consolidação dos “controles estatais”. (1994, p. 216).

Este crescente processo de diferenciação, de distanciamento, que se desenrola na cultura ocidental moderna a partir da Renascença pode ser observado sob vários aspectos. Entre as mais claras manifestações desse fenômeno estão, conforme indicado por Elias na citação acima, as mudanças ocorridas na estrutura da personalidade do ser humano ocidental moderno. No período que se estende da Renascença até a “Idade das Luzes”, ocorre um aumento progressivo da contenção de afetos e pulsões, do controle das emoções. Em uma pesquisa que investiga processos sociais de grande duração, Elias faz um inventário de hábitos e condutas que formam o solo sob o qual ele irá mapeando tais processos, nos quais mecanismos externos de coerção vão sendo incorporados como forma de controle emocional, mudança manifesta na personalidade do indivíduo ocidental “civilizado”.

No prefácio à segunda edição de *O processo civilizador*, lançada em 1968, Elias comenta que “A mudança no rumo de uma maior individualização, ocorrida durante a Renascença, é muito conhecida” (1994, p. 246), e em seguida revela a

natureza mais profunda do estudo que empreende sobre esse fenômeno. A diferença de sua abordagem, em relação às outras, conforme ele mesmo atesta, está justamente no maior detalhamento desse fenômeno, no que se refere à estrutura da personalidade.

A transição da experiência da natureza, como paisagem em frente ao observador, da experiência da natureza como objeto de percepção separado de seu sujeito como que por uma parede invisível; a transição da autopercepção intensificada do indivíduo como entidade inteiramente auto-suficiente, independente e separada de outras pessoas e coisas – estes e muitos outros fenômenos da época exibem as mesmas características estruturais da mesma mudança civilizadora. Todos eles mostram as marcas da transição para um estágio ulterior de autoconsciência, no qual o autocontrole embutido das emoções torna-se mais forte e maior o distanciamento reflexivo, enquanto a espontaneidade da ação afetiva diminui, e no qual as pessoas sentem essas suas peculiaridades, mas ainda não se distanciam o suficiente delas em pensamento para fazerem de si mesmas um objeto de investigação. (1994, p. 246).

Observando o surgimento e o processo de transformação das regras de conduta, das etiquetas, analisando as mudanças nos hábitos à mesa, dentre outros, Elias demonstra como, a partir da Renascença, inicia-se o processo de construção daquele sujeito que ele chama “*homo clausus*”, ao qual ele faz referência logo após o trecho acima citado:

Chegamos assim um pouco mais perto do centro da estrutura da personalidade individual subjacente à experiência de si mesmo do *homo clausus*. Se perguntarmos, mais uma vez, o que realmente deu origem a esse conceito de indivíduo como encapsulado “dentro” de si mesmo, separado de tudo o que existe fora dele, e o que a cápsula e o encapsulado realmente significam em termos humanos, podemos ver agora a direção em que deve ser procurada a resposta. O controle mais firme, mais geral e uniforme das emoções, característico desta mudança civilizadora, juntamente com o aumento de compulsões internas que, mais implacavelmente do que antes, impedem que todos os impulsos espontâneos se manifestem direta e motoramente em ação, sem a intervenção de mecanismos de controle – são o que é experimentado como a cápsula, a parede invisível que separa o “mundo interno” do indivíduo do “mundo externo” ou, em diferentes versões, o sujeito de cognição de seu objeto, o “ego” do outro, o “indivíduo” da “sociedade”. O que está encapsulado são os impulsos instintivos e emocionais, aos quais é negado acesso direto ao aparelho motor. Eles surgem na autopercepção como o que é ocultado de todos os demais, e, não raro, como o verdadeiro ser, o núcleo da individualidade. A expressão “o homem interior” é uma metáfora conveniente, mas que induz em erro. [...] Lembremos que Goethe disse certa vez que a natureza não tem núcleo nem casca, e que nela não há interno nem externo. Isso também é verdade para os seres humanos. (1994, p. 246-247).

No processo de compreensão do “desenvolvimento”²³ das sociedades, somos sempre confrontados, na opinião de Elias, com colocações que dão origem à seguinte pergunta:

Como e por que, no curso de transformações gerais da sociedade, que ocorrem em longos períodos de tempo e em determinada direção – e para os quais foi adotado o termo desenvolvimento –, a afetividade do comportamento e experiências humanas, o controle de emoções individuais por limitações externas e internas, e, neste sentido, a estrutura de todas as formas de expressão, são alterados em uma direção particular? (1994, p. 214).

Essa alteração da “**estrutura de todas as formas de expressão [...] em uma direção particular**”, apontada por Elias, convida a inferências significativas sobre o processo de formação, na sociedade moderna, dos seus modelos de representação imagética. As conseqüências extraídas de tais inferências oferecem meios para uma abordagem da figuração ocidental moderna em geral e, em um olhar mais específico, da fotografia.

1.2. Operando sobre o espaço: a representação imagética – da figuração renascentista à fotografia

A partir do Quatrocentos, é possível observar grandes mudanças nas concepções e relações do homem com as questões práticas e simbólicas relacionadas ao espaço. Diversos trabalhos trataram, em teoria e história da arte, da “questão da perspectiva”²⁴.

Em 1881, um matemático, Gustav Hauck, observa que a perspectiva central não podia responder à realidade de uma visão binocular sobre retinas curvas e notava que as pinturas pompeianas não evidenciavam leis da perspectiva central, o que quase no mesmo momento era pressentido também pelo historiador da arte Alois Riegl²⁵. (BAZIN, G., p. 181).

Passando pelas significativas contribuições de Ervin Panofsky em *A perspectiva como forma simbólica*, publicado em 1927, posteriormente de Pierre

²³ Na citação logo abaixo, Elias faz um uso indireto do termo desenvolvimento, ressaltando que este foi eleito por terceiros para designar o fenômeno ao qual se refere. Ainda nesse capítulo (p. 15-16), comentaremos como Elias, mais tarde, irá falar não mais de desenvolvimento, e sim de “evolução”. Alguns esclarecimentos referentes a este uso serão abordados no corpo do texto.

²⁴ Sobre a “questão da perspectiva”, conforme é referida por Jacques Aumont (1995), ver o capítulo II, tópico 3.2.

²⁵ A. Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie I*, Viena, 1901, duas vezes editado na Itália, em 1955 e 1959.

Francastel, a partir de meados do século XX, até as mais contemporâneas considerações, como as de Hubert Damisch²⁶ ou de Michael Baxandal²⁷, as reflexões relativas à lida do homem com o espaço ganharam incontáveis contribuições do estudo da "questão da perspectiva".

A *perspectiva artificialis*, em uma primeira definição, pode figurar como um método para representação da tridimensionalidade em superfícies bidimensionais por meio de abstrações geométricas. É um modo de abstração do espaço tal como é percebido pelo homem, aplicado às artes a partir do Quatrocentos, com base nas leis da Geometria Euclidiana.

Em *Envolvimento e alienação*²⁸ (Envolvimento e distanciamento), Elias relaciona a busca de realismo, a sede mimética da sociedade moderna ocidental, com o já referido processo de constante distanciamento que nela se desenvolve, aquele que resulta na formação do *homo clausus*: “A pintura perspectivista representou a chegada das sociedades a novo nível de distanciamento tanto dos objetos e dos acontecimentos deste mundo como de si mesmas.” (ELIAS, 1998, p. 72). No processo do desenvolvimento das semelhanças entre a “realidade”²⁹ tridimensional e a representação pictórica em duas dimensões desta realidade, os espelhos desempenharam um papel importante. Além de formar imediatamente uma imagem bidimensional de objetos tridimensionais, facilitando o trabalho dos pintores, os espelhos também foram usados no auto-retrato, onde ofereciam o necessário distanciamento para que um pintor representasse, na tela, a própria face.

²⁶ DAMISCH, Hupert. *Théorie du nuage*, Paris: Le Seuil, 1972.

²⁷ BAXANDAL, Michael. *L'oeil du Quattrocento* (1972), trad. fr.: Gallimard, 1986. (*apud* AUMONT, 1995, p. 256).

²⁸ A tradução para o português por Álvaro de Sá, a partir de uma edição em inglês da obra, originalmente escrita em alemão por Norbert Elias com o título *Engagement und Distanzierung*, traz uma justificativa na nota do tradutor, o qual adverte para o fato de que “leitores mais ortodoxos de Norbert Elias estranhem que, no título do livro e no corpo desta tradução, o termo *detachment* (tradução do *distanzierung* alemão para o inglês) tenha sido traduzido para o português como alienação e não como distanciamento ou afastamento. Como, por um lado, as razões de Álvaro de Sá não me convenceram e, por outro, não tive acesso a outra edição da obra, optei por manter sempre o termo alienação, por respeito à bibliografia usada, mas não sem ter sempre ao seu lado em citações, entre colchetes, o termo “distanciamento”, que me parece muito mais adequado. Quando o título do livro figurar fora de citações, colocarei “envolvimento e distanciamento” entre parênteses adiante do título original da obra.

²⁹ Onde aparecem termos como real ou realidade, é sempre importante não esquecer que, na maioria dos casos, trata-se apenas da perspectiva oferecida pelos sentidos humanos daquilo que chamamos realidade.

Um espelho mostra alguém a si mesmo, de um modo que nunca poderia ser alcançado sem o auxílio dessa técnica; mostra as pessoas a si mesmas da maneira pela qual elas normalmente só são vistas pelos outros. A habilidade de ver-se através dos olhos de outra pessoa e também o propósito de assim perceber-se pressupõe a passagem para um nível relativamente alto de alienação [distanciamento]. Para atingi-lo, como o foi, há que se afastar de si e, então, rever-se à distância. (ELIAS, 1998, p. 71-72).

De acordo com Jacques Aumont (1995), as teorias da percepção consideram a *perspectiva naturalis* – bastante semelhante à *perspectiva artificialis* dos renascentistas – como um dos aspectos da nossa percepção do espaço; logo, a *perspectiva artificialis* pode ser vista, dentre outras coisas, como uma forma de abstração da percepção visual humana, num sentido em que apenas alguns elementos são isolados e postos a trabalhar. Em psicologia da percepção, leva-se em conta a noção de *constância* perceptiva: a partir da consideração de determinados “aspectos invariáveis do mundo (tamanho dos objetos, formas, localização, orientações, propriedades das superfícies etc.)” (AUMONT, 1995, p. 38). Um aspecto constante da percepção visual humana é justamente a forma como a luz é processada no primeiro estágio da percepção visual, o estágio óptico: “A imagem retiniana (óptica) é uma representação, por projeção, das luminâncias das diversas superfícies da cena vista, e a relação entre um objeto e sua ‘imagem’ retiniana é calculável pela aplicação das leis da óptica geométrica.” (Aumont, 1995, p. 39).

Mais adiante um pouco em seu texto, em um tópico denominado “A *perspectiva linear*”, Aumont explica que:

As leis da óptica geométrica indicam que, aproximadamente, os raios luminosos passam pelo centro da pupila e dão uma imagem da realidade que é uma projeção centralizada. Em primeira aproximação (muito próxima da verdade para a região da fóvea e seus arredores), essa transformação pode ser descrita geometricamente como projeção sobre um plano a partir de um ponto: o que se chama perspectiva central, ou **perspectiva linear**. (AUMONT, 1995, p. 41 [com grifo no original]).

Aumont adverte, no entanto, que a perspectiva modelo do que se passa no olho – antigamente chamada *perspectiva naturalis* – e a *perspectiva artificialis*, embora tenham em comum um mesmo modelo geométrico, são de natureza distinta. A *perspectiva artificialis* é uma “perspectiva geométrica aplicada na pintura e, em seguida, na fotografia, a qual resulta de uma convenção representativa em parte arbitrária, a ser produzida artificialmente (donde o nome de *perspectiva artificialis*)” (AUMONT, 1995, p. 42).

É importante notar que a abstração geométrica aplicada na *perspectiva artificialis* não opera desvinculada dos contextos socioculturais e históricos, ao longo

dos quais floresce e se desenrola em usos sociais. Nos séculos seguintes à Renascença se assiste a um processo crescente de aumento da complexidade das formas de abstração do espaço.

1.2.1. Espaço e tempo: natureza: de ordem reveladora a ser penetrada, a objeto da cognição humana

O aumento de complexidade na lida com o espaço está ligado a uma transformação que vai gerar, da Renascença até a Idade das Luzes, uma outra relação com a natureza. Giulio Carlo Argan, em *A arte moderna*, faz referências às mudanças das formas de relações do homem com a natureza, acontecidas entre a Renascença e o Iluminismo. Para Argan, se na Renascença a natureza era a “[...] ordem revelada e imutável da criação [...] um modelo universal [...] fonte de todo o saber” (1992, p. 12), no Iluminismo ela passa a ser “[...] o ambiente da existência humana [...] estímulo a que cada um reage de modo diferente [...] objeto da pesquisa cognitiva” (1992, p. 12).

Em palestra ministrada no evento *Homem-máquina* (Informação verbal)³⁰, produzido por Aduino Novaes, ao dissertar sobre as mudanças acontecidas nas relações entre o homem e a natureza da Antigüidade grega à era moderna, Marilena Chauí oferece elementos que vão não apenas fazer coro às colocações de Argan, como também oferecer dados de vital importância para a presente pesquisa.

Ao ver a professora Marilena Chauí discursando sobre a luneta como modelo do conhecimento para Galileu, e o cronômetro como modelo do conhecimento para Descartes, fui imediatamente levado a uma constatação: a câmera fotográfica incorpora estes dois artefatos, em sua constituição tecnológica e simbólica.

A luneta, o modelo do conhecimento para Galileu, dá lugar ao cronômetro, modelo cartesiano do conhecimento. Com a luneta é possível penetrar na natureza,

³⁰ Palestra pronunciada por Marilena Chauí no Ciclo de Palestras organizado por Aduino Novaes: o “[...] ciclo foi uma realização do Centro Cultural Banco do Brasil, com o patrocínio do CCBB e do Banco do Brasil. Em Curitiba, o patrocínio foi do SESC da Esquina. O Curso foi reconhecido como extensão universitária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, por intermédio do Fórum de Ciência e Cultura, pela Universidade de Brasília e pela Universidade Federal do Paraná” (NOVAES, 2003). Foi lançado um livro com textos dos palestrantes do *Homem-máquina*; faltaram dois, um deles foi o de Marilena Chauí.

penetrar na “fonte de todo o saber”. A perspectiva, que permitia figurar nos quadros múltiplas “camadas de realidade” (ou de realidade representada), também é uma maneira de penetrar na natureza. Já com o cronômetro, a natureza passava a figurar como “objeto da pesquisa cognitiva” (ARGAN, 1992, p. 12). Para Descartes, o homem, diante do cronômetro, observando como cada parte continha o movimento e a essência do todo, era uma metáfora de Deus diante do cosmos (informação verbal)³¹. Tal perspectiva cartesiana irá atingir a mentalidade iluminista, e é justamente na esteira da “idade das luzes” que a “escrita da luz” começa a se insinuar na cena moderna, e o maior controle sobre os aspectos espaço-temporais da tecnologia será fundamental para a formação do dispositivo³² fotográfico.

No grande espectro dessas mudanças, o conhecimento do fenômeno do escurecimento de sais de prata sob a ação da luz, que já era conhecido em torno de 1720 (BATCHEN, 2004, p. 58) tem uma função axial. Outro aspecto científico da imagem fotoquímica, que na verdade estava sendo esperado já desde o conhecimento da sensibilidade dos sais de prata à luz – desejado, imaginado, buscado por aqueles que trabalhavam com a sensibilidade dos sais halogênios de prata à luz (Thomas Wedgwood, Humphry Davy, Samuel Morse³³ etc.) –, foi decisivo para a realização do empreendimento da fixação das imagens formadas nas superfícies cobertas por estes compostos: a descoberta, em 1816, por sir John Herschel, da capacidade que o hipossulfito de sódio tem de fixar as imagens formadas pela ação da luz nos sais halogêneos de prata.

Os pesquisadores que se debruçavam sobre este fenômeno fotoquímico e que chegaram a resultados satisfatórios – ao todo, pelo que consta hoje nas histórias da fotografia, cinco pessoas³⁴ –, estavam justamente à espera de um método para fixar a imagem, para interromper definitivamente seu escurecimento.

³¹ Idem nota número 10.

³² O conceito de dispositivo será abordado mais detidamente no capítulo II, tópico 3.2. Por hora, o dispositivo pode ser visto como o “[...] o que regula a relação entre o espectador e suas imagens *em determinado contexto simbólico* [com grifo no original]” (AUMONT, 1995, p.192).

³³ O Samuel Morse aqui referido é o mesmo, famoso, inventor do telégrafo e do código de unidades discretas que leva o seu nome, “Código Morse”.

³⁴ Na maioria das histórias da fotografia, aqueles que figuram como seus inventores são: Hippolyte Bayard (França), Hercules Florence (Brasil), Nicéphore Niépce (França), Louis-Jacques-Mandé Daguerre (França), William Henry Fox Talbot (Inglaterra).

Embora, conforme assinalado acima, a descoberta da substância que tem a função do fixador tenha acontecido em 1816, somente alguns anos depois é que tal conhecimento ficou acessível aos fabulosos especuladores, que construíram o primeiro dispositivo de imagem tecnológica. Além daqueles que figuram na maioria das histórias da fotografia como “inventores”.

O conhecimento da propriedade do hipossulfito de sódio, de diluir os sais halogêneos de prata não expostos à luz, demorou cerca de duas décadas para chegar às mãos dos espíritos inquietos que captaram na atmosfera informacional e em seguida catalisaram³⁵ os dados necessários para “inventar” uma nova forma de gerar imagens, uma maneira de gerar imagens na qual a atuação da tecnologia se dá em novas dimensões; em outras palavras, para possibilitar o surgimento da fotografia.

A confecção de uma fotografia por volta de 1839, ano considerado como o da sua invenção, exigia: uma câmara obscura (o mais avançado instrumento para auxílio no desenho em perspectiva, usado com tal finalidade já havia dois séculos)³⁶; uma luneta, aparato que figurou como modelo do conhecimento para Galileu (a objetiva, já implantada na câmara obscura tradicional, em 1568, por Danielle Bárbaro); um controle do tempo de exposição, obtido nestes primórdios por meio do ato de destampar e tampar a objetiva, abrindo caminho por certo intervalo de tempo – que era bastante longo, chegando até a 20 minutos – para a passagem da luz. Mas, no último quartel do século XIX, com os avanços tecnológicos que levaram à fotografia instantânea, houve a necessidade de incluir, na câmera fotográfica, mecanismos de relojoaria, espécies de cronômetros.

Ao aglutinar artefatos usados na lida do homem com o espaço e o tempo, a fotografia mostra-se completamente envolvida com – e dá seguimento a – movimentos que vinham se desenrolando no quadro das necessidades e desejos da figuração ocidental, em aspectos gerais da representação visual já presentes na

³⁵ Sem querer ver o “invento” como resultante unicamente de fatores que excedem a esfera do indivíduo, e muito menos defender alguma teoria do “gênio criador” na tecnologia, lanço mão de uma metáfora para expressar melhor minha perspectiva da atuação destes sujeitos. A catálise, termo usado em química, diz respeito à modificação da velocidade de uma reação química provocada por uma substância que normalmente está ali presente, em pequenas quantidades. Assim, creio, os valores em questão se difundem entre indivíduo e sociedade.

³⁶ Em modelos mais simplificados e usos na pesquisa astronômica, a câmara escura já era conhecida desde a antiguidade grega. O relato mais antigo hoje conhecido é de Aristóteles.

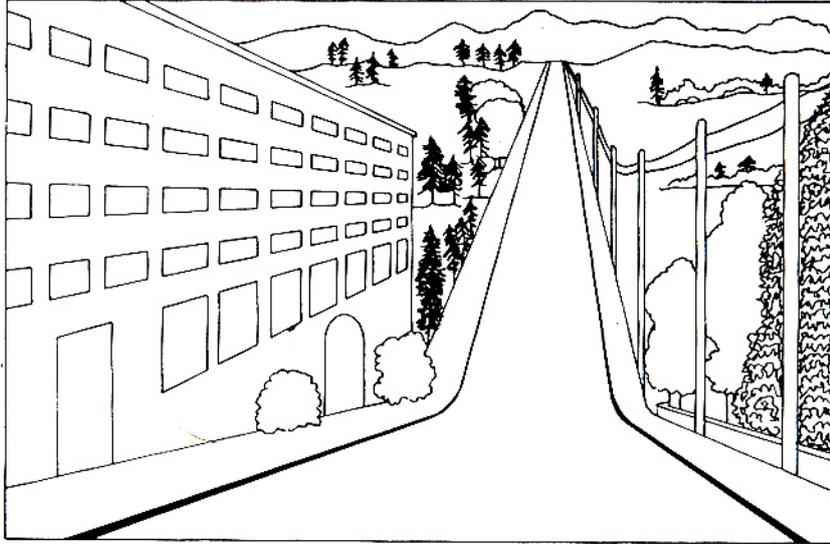


Fig. 4 - *Perspectiva Linear*. (AUMONT, 1995).

história antes da formação, do surgimento da fotografia; momento em que ela se constitui com tal completude que pôde passar a desempenhar seus intensos e diversificados usos sociais. As razões que provocaram a reunião de determinados artefatos, no longo processo de constituição do dispositivo fotográfico, obviamente não estão associadas a fatores exclusivamente técnicos. As necessidades mais técnicas, ou que podem ser assim nomeadas em algumas circunstâncias, estão complexamente entrelaçadas com outras de natureza nitidamente simbólica e imaginária. Na abordagem empreendida até aqui, artefatos e técnicas que figuram como modelos de conhecimento da modernidade ficaram visíveis na composição do dispositivo, a exemplo da *perspectiva artificialis* (inerente à grande maioria das circunstâncias práticas da geração de imagens em câmaras escuras com objetivas), a luneta de Galileu e o cronômetro de Descartes. A identificação destes componentes é uma via para a pesquisa das relações entre os dispositivos fotográficos e suas cercanias simbólicas, aspectos de seus contextos socioculturais e de seu percurso histórico.

1.2.2. O domínio possível do tempo: aumento na complexidade das sínteses elaboradas pelo homem

Qualquer fotografia, tanto aquela considerada como a primeira, feita por Niépce, datada de 1826-1827, ou os mais novos frutos da tecnologia digital, depende de um “tempo de exposição”. Além disso, o tempo durante o qual a imagem vai se tornando visível no processo de revelação (no caso da fotografia não digital, fotoquímica) também deve ser levado em conta. Na fase seguinte do processo de revelação, o escurecimento dos sais de prata é interrompido por água ou por alguns compostos ácidos chamados interruptores. E tal procedimento deve ser levado a cabo em tempo para que a imagem não fique demasiado escura, até que desapareça na uniformidade de uma superfície preta. Mas a foto somente poderá ter o seu “tempo de escurecimento” definitivamente interrompido quando o hipossulfito de sódio retira os “grãos” de cristais de sais halogêneos de prata³⁷ que

³⁷ Os grãos das fotografias são aglomerados de cristais formados por moléculas de sais halogêneos de prata. Estes últimos, por sua vez, resultam da reação entre a prata e elementos químicos halógenos – VII grupo da tabela periódica –, tais como o bromo, cloro etc. Também existem emulsões

não foram expostos à luz. Estes, por sua vez, devem deixar livre o espaço que ocupavam, que vem a ficar branco no caso do papel fotográfico e transparente no do acetato. Com estes dados, é possível ver que a fotografia está impregnada de procedimentos bastante desenvolvidos e complexos, relativos à lida com o tempo.

O percurso de longa duração, através do qual o homem foi elaborando sínteses cada vez mais complexas para a lida com o tempo, é tratado por Norbert Elias como um “processo simbólico” (1998): uma construção que se dá coletivamente e a longo prazo. Num processo simbólico, é possível verificar um aumento no grau de complexidade das sínteses. Elias prefere falar de sínteses, e não de abstrações, quando trata do processo simbólico formador do instrumental usado na lida com o tempo: relógios, calendários, conceitos de eras etc. Para compreender o que seria tal “aumento do grau de complexidade das sínteses” será necessária uma rápida incursão em *Sobre o tempo*, uma das obras onde Elias trabalha mais detidamente com o conceito de processo simbólico.

Elias apresenta, em *Sobre o tempo*, sua tese na qual tempo não é concebido nem como um fenômeno natural, externo ao homem, como colocava Newton, nem como uma faculdade *a priori*, a partir da qual o homem elabora juízos, tal como figura no pensamento de Kant. O tempo é, para Elias, um processo simbólico: o homem, coletivamente e a longo prazo, elaborou instrumental que foi determinando um aumento considerável no grau de complexidade das sínteses que o constituem.

A partir de dados empíricos e fontes diversas – incluindo a literatura –, Elias constrói os argumentos de sua tese: o homem tem, como faculdades inatas, não o tempo e o espaço, como colocava Kant, mas sim a capacidade de elaborar sínteses e de torná-las cada vez mais complexas; ao menos no que se refere à construção do complexo instrumental usado na lida com o tempo.

O que seriam, então, finalmente, estas sínteses para a lida com o tempo? É quando esta parte da teoria de Elias é exposta que o seu conceito de processo simbólico fica mais acessível à compreensão. Elias nos mostra como o homem vem usando processos de síntese para tratar eventos sucessivos como simultâneos. Por meio de um quadro de referência – como por exemplo um relógio – é possível

à base de sais de ouro e emulsões diversas, que não são formadas por sais de prata, mas todas elas constituem exceções no que se refere ao uso generalizado dos materiais sensíveis à luz.

sintetizar dois eventos sucessivos (medir a queda de dois corpos) e ter deles uma perspectiva, construída, de simultaneidade. Em *Sobre o tempo*, Elias se refere constantemente a “[...] esse poder humano de síntese, essa capacidade de apreender na unidade de um mesmo olhar aquilo que se produziu ou se produzirá noutros momentos” (ELIAS, 1998, p. 62), e nele fundamenta seu estudo **sobre o tempo**.

Dentro da complexidade do texto de Elias, com o objetivo de exemplificar e melhor demonstrar o que são as referidas sínteses, por meio das quais o homem vem construindo seu instrumental para a lida com o tempo, escolhi um momento do capítulo 7 no qual Elias fala da sensível mudança introduzida nas sociedades humanas a partir do momento em que estas sentem a necessidade de produzir seus próprios alimentos. Antes de sentir esta necessidade, houve “[...] etapas na evolução das sociedades em que os homens não encontram problemas que exijam uma sincronização ativa das ocupações de seu grupo com outras mudanças em andamento no universo.” (1998, p. 42). Não havia, nessas etapas do desenvolvimento do instrumental de lida com o tempo, preocupações inerentes à agricultura, tais como a capacidade de determinar o momento adequado para o plantio – “ocupações do grupo” –, de tal forma que este coincidissem com o momento da chuva – “outras mudanças em andamento no universo”.

Acontece então, no momento em que se estabelece este tipo de relação entre as atividades do grupo e eventos naturais, o que Elias considera como sendo uma passagem para uma fase em que ocorre uma determinação ativa do tempo, antes passiva. O advento da agricultura é um exemplo privilegiado de tal mudança, na acepção de Elias:

Os problemas ligados a uma determinação ativa do tempo, e não mais passiva, adquirem então uma importância maior, o mesmo acontecendo, na esteira deles, com aqueles que estão implícitos num controle social e pessoal de caráter ativo, pois os homens, através de seu domínio e sua exploração do mundo vegetal, são submetidos a uma disciplina anteriormente desconhecida – a que lhes é imposta pelas exigências da agricultura, da qual seu alimento passa então a depender. (ELIAS, 1998, p. 42).

Recorrendo a relatos de um trabalho que trata de uma pequena etnia africana, publicado em 1929, *Abangbe History*, de N.A.A. Azur³⁸, Elias traz um

³⁸ Nota de n. 4 de *Sobre o tempo*: "N.A.A. Azu, *Adangbe History*, Acra, 1929, p. 18" (ELIAS, 1998, p. 160).

exemplo dos primórdios da determinação ativa do tempo. Um sacerdote de uma região montanhosa, todas as manhãs, observava o nascimento do Sol a partir de um determinado local. Quando o Sol nascia atrás de uma certa montanha de topo achatado, o plantio deveria então ser feito na primeira chuva daquela mesma semana. Como um cronômetro, que é usado para “medir” o tempo de queda sucessiva de dois corpos e, desta forma, servir de quadro de referência para a síntese destes dois eventos, o nascimento do Sol atrás da montanha era o quadro de referência que indicava ao sacerdote como fazer coincidir as condições favoráveis da natureza ao plantio, com o trabalho dos lavradores. Eventos sucessivos são tratados como simultâneos, por via do uso de um quadro de referência. Essas operações é que, na opinião de Elias, são levadas a cabo por meio da capacidade humana de realizar sínteses e, também, de torná-las cada vez mais complexas; é o que Elias chama, em *Sobre o tempo*, de processo simbólico.

Há um aspecto do pensamento de Elias que pede uma atenção especial. Para considerar a capacidade do homem de tornar cada vez mais complexas as sínteses, usadas no instrumental para a lida com o tempo, as teses de Elias lançam mão do conceito de **evolução**. Termos como evolução, no atual cenário teórico, para serem usados pedem maiores especificações e esclarecimentos. Elias utiliza o termo “desenvolvimento” em *O processo civilizador*, publicado pela primeira vez em 1939. Já em *Sobre o tempo*, publicado em 1974/75, com uma introdução incluída em 1984, Elias fala da necessidade de se levar em conta a “evolução” do conceito de tempo:

Quer falemos do desenvolvimento da instituição social da cronologia, quer da evolução das sociedades em geral, o conceito de “evolução” é comumente posto no mesmo saco com o antigo ideal de “progresso” da época das Luzes. Parece implicar a idéia de que cada estágio posterior comporta um valor moral mais elevado que os precedentes, ou representa um passo em direção a uma felicidade maior. É comum não se estabelecer uma distinção clara entre essa representação ideal do progresso e uma abordagem sociológica evolucionista que tome por regra a simples evidência dos fatos, quer ela ateste um progresso ou um retrocesso, por exemplo, na ordem da definição. (ELIAS, 1998, p. 75).

Um fenômeno que Elias aponta como uma perda acontecida no processo evolutivo é o hermetismo de certos grupos intelectuais. Nesses meios, na opinião de Elias, acontece uma espécie de retorno do feitiço contra o feiticeiro. A incompreensão dos processos de longa duração, no decorrer dos quais determinados conceitos vão sendo formados, acaba por levar os participantes

destes grupos a transformarem em forma de comunicação uma operação deste mesmo processo; para Elias, estes homens acabam por “[...] designarem a si mesmos como abstrações elevadas.” (1998, p. 142). Neste envolvimento excessivo e inconsciente, representações simbólicas de “[...] detalhes sensíveis com que todas estas abstrações elevadas se relacionam.” (1998, p. 142) acabam por perder sua complexidade de sínteses de alto nível, atuando, no final das contas, como palavras sem maiores conotações e funções sociais.

Este é um dos riscos que se corre quando se vive em sociedades em que é grande o uso de símbolos resultantes de sínteses mais desenvolvidas e complexas. Elias fala então de perdas e ganhos nos processos evolutivos, escolhendo como exemplo-chave de perda de instrumental eficiente por parte das sociedades contemporâneas o caso do desuso dos provérbios. Para Elias, os membros das sociedades antigas faziam uso dos provérbios, em seu dia a dia, como instrumentos de comunicação, da mesma forma que “os membros das sociedades mais recentes utilizam símbolos que representam um alto nível de síntese, os quais eles denominam ‘abstrações’ ou ‘generalizações’” (1998, p. 143).

O que Elias concebe como *evolução* são fenômenos observáveis quando “transformações gerais” de determinadas sociedades “[...] ocorrem em longos períodos de tempo e em determinada direção.”, de forma a que algumas de suas experiências – como as relativas à lida com o tempo ou aquelas que tratam de transformar a coerção social em autocontrole – chegam a cristalizar “sob a forma de conceitos reguladores que exijam um nível de abstração, ou melhor, de síntese, relativamente elevado – conceitos como mês, ano, natureza, ou, justamente, ‘tempo’.” (1998, p. 44).

A evolução é observável em circunstâncias já citadas, tais como nas mudanças de uma relação passiva a uma mais ativa com o tempo, assim como em casos onde é possível ver que relações sociais mais pontuais e tópicas com o tempo dão lugar a experiências mais contínuas, o que sempre vem acompanhado de um aumento na complexidade do grau de abstração, ou, preferencialmente, para Elias, de síntese dos conceitos usados.

Tal como em *O processo civilizador*, em *Sobre o tempo* Elias está sempre articulando argumentos que colocam movimentos sociais mais amplos em intrínseca ligação com estruturas da personalidade:

A dupla progressão para unidades de integração social cada vez mais vastas e para cadeias de interdependência social cada vez mais longas acarretou, igualmente, estreitas relações com certas modificações que intervinham na ordem cognitiva, dentre elas a ascensão a níveis mais elevados de síntese conceitual. (1998, p. 142).

As interferências recíprocas entre os fenômenos sociais e naturais, nestes processos simbólicos, vão ficando cada vez mais fortes. Para Elias, a capacidade de lidar com “[...] distâncias maiores de tempo e espaço foi um componente indispensável do processo mediante o qual o saber humano reduziu seu conteúdo imaginário e aumentou sua congruência com o real.” (1998, p. 142). Mas Elias comprova que sua concepção de evolução não se confunde com a de progresso quando, em seguida ao argumento acima citado, recorre à seguinte constatação para encerrar o parágrafo: “O domínio cognitivo através das ligações de distâncias maiores [...]”, que foi um dos principais fatores que rumou o saber humano do imaginário ao real,

[...] permitiu que os homens ampliassem constantemente seu controle sobre a natureza externa, assim reduzindo o nível de perigo a que estavam expostos, ainda que, vez por outra, tenha contribuído para aumentar o perigo que os homens representam uns para os outros. (1998, p. 142).

Logo acima foi dito que Elias prefere falar de aumento da complexidade das sínteses, e não de abstrações. Também foi visto que ele chega a colocar as sínteses na condição de capacidade inata do ser humano. Diferentemente, no presente trabalho foi feita uma opção pela consideração mais firme da possibilidade da existência de processos simbólicos que trabalhem com abstrações. Em *Sobre o tempo*, Elias não chega a negar a possibilidade das abstrações gerarem processos simbólicos. No momento em que mais se opõe a esta hipótese, ele apenas comenta que não consegue imaginar como se possa abstrair o tempo (1998, p. 138). Apesar disto, ele não se manifesta em relação à possibilidade da operação da abstração em outros processos simbólicos, que não os referentes à lida com o tempo. Mas em outro momento da obra afirma que “É possível, na verdade necessário, fazer uma distinção entre os conceitos, conforme os diferentes níveis de abstração ou síntese que eles impliquem.” (1998, p. 75).

No estudo das formas de representação visual, uma hipótese se apresenta como um fato ocorrido ao longo da modernidade: os modos de lidar com o espaço parecem envolver cada vez mais complexidade nas abstrações, enquanto no trato

com o tempo cada vez mais as sínteses vão aumentando seu grau de complexidade³⁹.

Na concepção de Elias, este aumento no grau de complexidade das sínteses ocorre com todo instrumental de lida com o tempo. As formas de representação visual podem ser consideradas como parte dos artefatos com os quais o processo simbólico do tempo se relaciona. É possível considerar o aumento na complexidade das sínteses como um fenômeno presente nas formas de representação visual da modernidade. Mas antes de verificar com mais proximidade tal hipótese, seria interessante perscrutar outra questão: um aumento no grau de complexidade das abstrações usadas na lida com o espaço acompanha e constitui o processo de formação da fotografia?

1.2.3. Corte: retorno à abstração

A fotografia, ao automatizar a produção de imagens em perspectiva⁴⁰, aumenta o nível de abstração operado sobre o espaço? Uma indicação da possibilidade desta intensificação na complexidade da abstração do espaço pela fotografia está na forma operativa da composição fotográfica, que é “subtrativa”, ou seletiva, enquanto na pintura ela é aditiva, ou cumulativa. (GURAN, 1992, p. 13). O quadro fotográfico abstrai uma porção da cena que se apresenta à percepção do fotógrafo, que conjura com os modos operativos do dispositivo fotográfico.

É importante ressaltar que essa consideração de Guram tem um caráter de generalização e a composição subtrativa se dá em um determinado uso do dispositivo fotográfico, a foto instantânea, característica, dentre outros, do ramo do fotojornalismo para o qual a obra de Guram é voltada. Na fotografia de *Still Life*, a

³⁹ A perspectiva de Harvey na construção da expressão “compressão do espaço-tempo” também vai ao encontro do que aqui está sendo postulado. Na verdade, é mais justo dizer que precedeu em minhas especulações o que vai neste trabalho e, em certa instância, a ele deu origem. Para Harvey, o termo compressão significa, dentre outras coisas, que cada vez mais uma quantidade maior de espaço passa a ser percorrida em menos tempo. Logo, o espaço vai diminuindo sob o ponto de vista do que e de quem se desloca cada vez mais rápido. E como a velocidade aumenta constantemente em tal operação de compressão do tempo-espaço, o tempo cada vez fica mais curto, mais sintetizado.

⁴⁰ É importante lembrar que, apesar da fotografia automatizar a geração de imagens em perspectiva, as possibilidades de sua produção imagética não ficam restritas à figuração em perspectiva linear. Por meio de recursos técnicos diversos é possível produzir imagens que não se enquadram nos padrões da figuração em perspectiva central.

foto de produto, usada na publicidade, na maioria das vezes o procedimento do fotógrafo é aditivo. Elementos, geralmente os produtos a serem promovidos, e seus objetos "coadjuvantes", vão sendo adicionados ao enquadramento. Não obstante, a fotografia oferece as duas possibilidades em pé de igualdade, enquanto na pintura a tendência à adição no gesto de confecção é uma condição a partir da qual o pintor é obrigado a se posicionar; depois de adicionar, na pintura a óleo, por exemplo, é possível cobrir com tinta um objeto representado, portanto é possível subtrair o que já foi adicionado, modificar a *síntese inteligível*⁴¹ já realizada. Os conceitos de *instante privilegiado* e *instante qualquer*, tal como aparecem na obra de Gilles Deleuze, parecem abrir novas possibilidades para esta especulação, relativa a uma maior tendência à abstração do espaço, na imagem tecnológica, que em seus modelos antecessores.

Em *Imagem-movimento*, de Deleuze, podemos ver o instantâneo fotográfico definido como "posições no espaço + instantes no tempo" (1985, p. 9), ou seja, como cortes imóveis. Cortes imóveis do espaço são abstrações do espaço tal como ele se apresenta no pensamento de Bergson. Deleuze inicia seu texto apresentando uma das três teses sobre o movimento de Bergson, que na sua acepção figura como uma introdução às outras duas:

De acordo com esta primeira tese, o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. O que já supõe uma idéia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irreduzíveis entre si. (DELEUZE, 1985, p. 9).

Mas, antes de se desenvolver, a primeira tese tem um outro enunciado: não é possível reconstituir o movimento através de "cortes" imóveis (DELEUZE, 1985, p. 9). O movimento somente pode ser reconstituído se aos instantes no tempo e às posições no espaço for acrescentada "[...] a idéia abstrata de uma sucessão, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos." (DELEUZE, 1985, p. 9). Este tempo homogêneo e decalcado do espaço aparece logo em seguida no texto de Deleuze: é o tempo do aparato cinematográfico, no qual "cortes instantâneos" – que são formados por posições no

⁴¹ Usamos esta expressão na acepção que lhe dá Deleuze em *Cinema I: Imagem-movimento*. Logo adiante um aspecto desta obra de Deleuze será tratado, quando será possível extrair um significado mais específico de tal expressão.

espaço + instantes no tempo – são acrescidos de “um movimento ou um tempo impessoal, uniforme, abstrato, invisível ou imperceptível, que existe ‘no’ aparelho e ‘com’ o qual fazemos desfilar as imagens”. (1985, p. 9-10).

Onde fica a fotografia instantânea neste percurso⁴²? Para as finalidades do presente trabalho, podemos ver os instantâneos fotográficos, após tangenciar Bergson via Deleuze, como sendo abstrações do espaço em um tempo sintetizado: a fotografia instantânea – um fotograma do cinema – é um “corte imóvel” (1985, p. 9), uma posição no espaço articulada a um instante no tempo. Não interessa aqui o fato de que, quando se acrescenta à posição no espaço e ao instante no tempo o movimento abstrato do aparato técnico do projetor cinematográfico, se produz uma ilusão de movimento. O importante aqui é ter bem claro que, dentro desta perspectiva bergson-deleuziana, o instantâneo fotográfico é um **corte imóvel: posição no espaço + instante no tempo**.

Logo em seguida, porém, é possível perceber que tal definição ainda não é suficiente, não atende à demanda da questão aqui proposta. A pintura também representa posições no espaço e instantes no tempo, dentro de um “quadro”. Onde está o aumento na abstração, acontecido entre a produção da pintura nos moldes da figuração em perspectiva e a fotografia instantânea?

Um pouco mais adiante em seu texto (1985 p. 12), Deleuze chega então à segunda tese sobre o movimento de Bergson, na qual a ilusão do movimento é apresentada em duas teses, duas versões, “duas ilusões muito diferentes” (1985 p. 12). O erro, para Bergson, residia sempre na operação de reconstituir o movimento através de instantes no tempo e posições no espaço. O ponto de interesse aqui é que existem, para ele, duas formas de reconstituição do movimento. A primeira delas, a antiga, se apresenta na forma de “*poses*” [com grifo no original] acabadas na condição de ordens transcendentais, onde “o movimento remete a elementos inteligíveis, formas ou idéias que são, elas próprias, eternas e imóveis” (DELEUZE, 1985, p. 12). Estas poses são “*instantes privilegiados*” (DELEUZE, 1985, p. 12-13), que exprimem a “quintessência”, como em uma dança, enquanto os outros instantes são considerados como preenchimento, sem valor intrínseco. Já bem distante dos *instantes privilegiados*

⁴² A questão não é tratar da fotografia em geral, em todas as suas possibilidades de usos. Mas sim de seus usos mais difundidos e que exerceram maior influência em outros campos da atividade humana. Estes usos mais difundidos, por sua vez, trazem o diferencial de propiciar uma mudança significativa na forma de abstrair o espaço na representação imagética.

[com grifo no original], encontra-se, conforme se pode ver já na própria nomenclatura, o *instante qualquer*, que é, simplesmente, o instante eqüidistante de um outro:

Em vez de se fazer uma síntese inteligível do movimento, empreendia-se uma análise sensível. Assim se constituíram a astronomia moderna, ao determinar uma relação entre uma órbita e o tempo de seu percurso (Kepler); a física moderna, ao vincular o espaço percorrido ao tempo da queda de um corpo (Galileu); a geometria moderna, ao destacar a equação de uma curva plana, isto é, a posição de um ponto numa reta móvel em um momento qualquer do seu trajeto (Descartes); enfim, o cálculo infinitesimal, a partir do momento em que se experimentou levar em conta cortes infinitamente aproximáveis (Newton e Leibniz). Em toda parte, a sucessão mecânica de instantes quaisquer substituía a ordem dialética das poses. (DELEUZE, 1985, p. 13).

Deleuze cita então uma passagem reveladora do pensamento de Bergson: “A ciência moderna deve se definir sobretudo pela sua aspiração de considerar o tempo uma variável independente” (BERGSON, *apud* DELEUZE, 1985, p. 13).

Na pintura, por exemplo, considera-se a presença de sínteses inteligíveis, obtidas pela adição de elementos a um espaço delimitado, o quadro. Uma composição inteligível é formada, e esta opera por sínteses espaciais: informações-figuras vão sendo sintetizadas em uma imagem, para serem todas consumidas no ato da recepção.

Na produção da fotografia instantânea, análises sensíveis são postas a trabalhar: operações analíticas são abstrativas, operam por meio do isolamento de determinados elementos e pela consideração das diferenças das distâncias entre estes elementos. No caso da fotografia, os elementos isolados ocupam espaço no quadro e os eliminados no ato do corte (talvez não seja demais frisar que corte = posição no espaço + instante no tempo) ficam no "extraquadro"⁴³.

A operação mental, o tratamento mental do espaço foi automatizado; agora, com a fotografia, para criar uma imagem é preciso abstrair uma porção da realidade, torna-se necessário fazer um recorte por meio do uso do “quadro”. Não é por acaso que um crescente processo de abstração instala-se na pintura e na produção imagética em geral, justamente no decorrer das décadas ao longo das quais a fotografia vai se formando como aparato técnico, e encontrando seus

⁴³ Na literatura de teoria do cinema e nos trabalhos relativos à fotografia, o termo "extraquadro" é usado para fazer referência aos elementos que foram excluídos no ato do enquadramento. Mas tal exclusão não implica necessariamente que eles não desempenhem uma função informativa na imagem em questão.

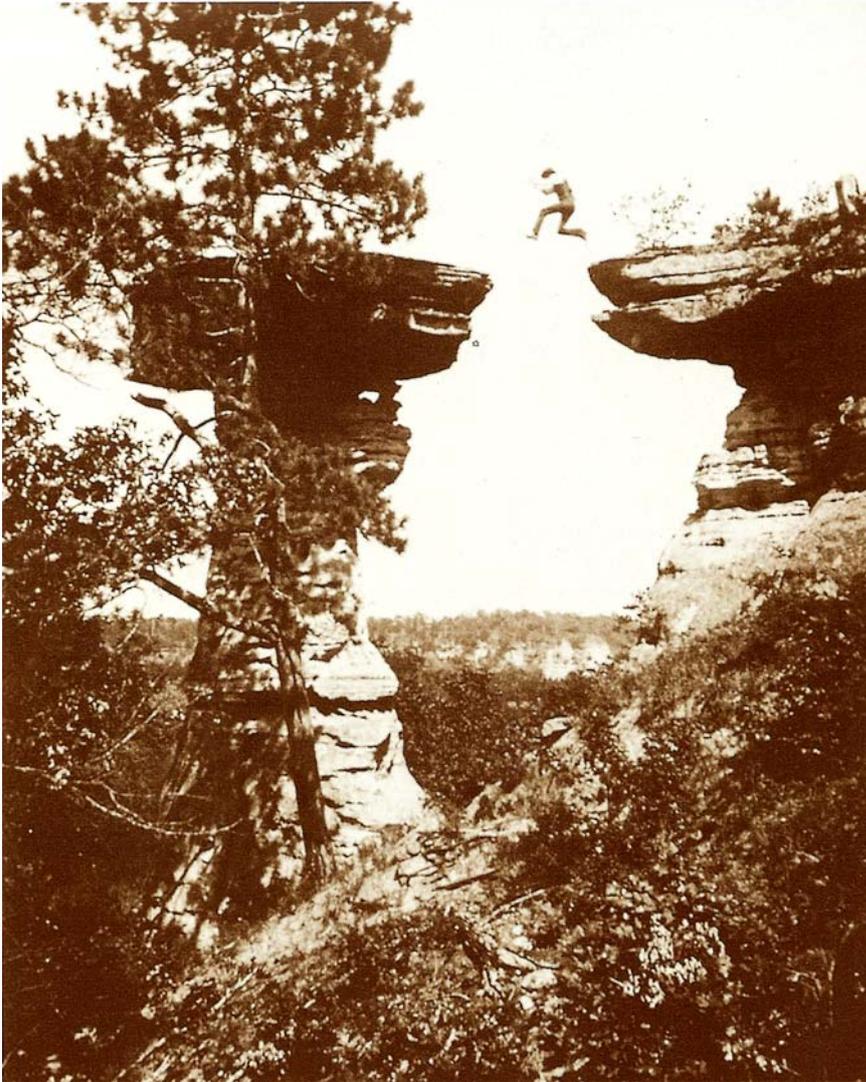


Fig. 5 - H. H. Bennett, *Instantané Wisconsin*, 1885, coll H. H. Benne Studio. (FRIZOT, 1995).

usos sociais. Eventos envolvidos em um mesmo complexo simbólico têm significativos pontos de intersecção.

Outra indicação de que a fotografia trabalha com abstrações mais complexas no trato com o espaço do que a figuração pictórica fundada nos moldes da *perspectiva artificialis* pode ser encontrada no contexto em que surge a fotografia. Esta intensifica seu processo de formação e começa a atuar justamente em um período histórico no qual é possível ver uma real convergência, na história da arte ocidental, entre

[...] o centramento da concepção de mundo sobre o sujeito humano e um sistema perspectivo que tinha sido inventado para explicar a presença de Deus no visível (em Alberti o raio central, que une o olho do pintor ao ponto de fuga principal, chama-se ainda *raio divino* [com grifo no original]). Mas esse encontro foi muito progressivo como, aliás, a própria constituição da noção de sujeito: esta, iniciada pelo humanismo, prossegue com Descartes e o *cogito*, com a filosofia das Luzes, com o romantismo. Assim, em certa medida, o centramento da representação e sua assimilação à visão humana são fenômenos mais característicos da pintura em torno de 1800 e, é claro, da fotografia incipiente. (AUMONT, 1995, p. 217).

No trecho de *A imagem*, acima citado, Jaques Aumont comenta teses desenvolvidas em fins dos anos 60 e início dos 70⁴⁴, nas quais tanto o centramento do sujeito no humanismo como o centramento do olhar na perspectiva eram vistos como surgidos repentinamente no Quatrocentos. Os argumentos de Aumont vêm colaborar com o que está aqui sendo postulado: na representação imagética ocorre um aumento na complexidade das abstrações usadas na lida com espaço entre o Renascimento e o Iluminismo, ou ainda entre a perspectiva, que tem seus primeiros usos no campo pictórico no Quatrocentos, e a fotografia, que vai surgindo na esteira da Idade das Luzes.

A observação do fato de que houve uma convergência entre esses dois processos de centramento é indicadora de que houve movimento rumo a uma maior presença de processos abstrativos nas formas de representação imagética, já que o centramento do sujeito do humanismo é um forte indicador de valorização da racionalidade, logo também do maior uso da abstração.

⁴⁴ Essas teses floresceram dentro da tradição desconstrucionista da teoria do cinema, que será tratada no capítulo III, no tópico 3.3.

1.2.4. A fotografia: traços⁴⁵, paradoxos: concentração de referências e mistérios

Nos modos de funcionamento e atuação do aparato fotográfico, podem ser encontradas operações de síntese do tipo que Elias postula como constituinte do processo simbólico, formado na construção do instrumental humano de operação com o tempo. Relacionado com outros aparatos da mesma natureza, como o cronômetro, o estratagema do feiticeiro ou ainda com a história da evolução dos calendários, qual seria o quadro de referência da fotografia, quais seriam os dois momentos a serem sintetizados?

A fotografia é uma imagem bidimensional, normalmente um objeto de papel, acetato ou mesmo quaisquer outros suportes materiais planos. A cena que está diante da câmera no momento da exposição, o tempo em que esta cena acontece enquanto se dá sua captura pelo mecanismo fotoquímico, é um dos momentos sucessivos que serão sintetizados, o primeiro a compor tal síntese. Os outros são os possíveis momentos de recepção, em que os sentidos do espectador atuam na observação dos traços da cena do primeiro evento, deixados na imagem. Ora, o quadro de referência no processo simbólico em questão é justamente aquela superfície plana onde a imagem foi grafada, ou melhor, é a imagem apresentada nesta superfície plana. Imaginando o que acontece quando se fotografa com filmes diapositivos, os fenômenos em questão se nos apresentam com mais clareza.

Filmes diapositivos, os populares *slides*, são filmes negativos especialmente preparados para terem suas tonalidades e cores invertidas (por isso também chamados filmes reversíveis ou diapositivos) no processo de revelação, tornando-se, desta forma, filmes positivos, sem a necessidade do processo intermediário mais comum, que passa a imagem do negativo de acetato para o papel fotográfico. Sendo

⁴⁵ O conceito de "aura" em Walter Benjamin é bastante conhecido: "a aparição de um longínquo por mais próximo que ele esteja". Na tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, aparece o alemão *spur* como vestígio, enquanto na tradução de *O que vemos, o que nos olha*, por Stéphane Huchet, na nota de número 4 do sétimo capítulo, *spur* aparece como traço. Na língua portuguesa, vestígio é sinônimo de traço. Para Walter Benjamin "O vestígio [ou traço] é o aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja daquilo que o deixou." (BENJAMIM, 1989, p. 226).

assim, ao observar um diapositivo de 3 x 4 polegadas, por exemplo, o espectador estará diante de uma superfície plana de acetato que, depois de passar por algumas interferências físicas e químicas, preserva aspectos da materialidade dos objetos, da cena “recortados pelo “quadro”⁴⁶, no intervalo de tempo em que a cortina do obturador⁴⁷ permitiu a entrada da luz refletida por esses objetos dispostos diante dela. A chapa plana de filme diapositivo sintetiza, no momento da recepção, este mesmo instante da recepção e o instante da tomada.

A fotografia reúne, em um só tempo, dois eventos: o momento da exposição do filme à luz (do clique) e o momento da recepção, trabalhando portanto como quadro de referência; é um aparato que permite este tipo de operação sintética, que Elias aponta como característica de toda a lida do homem com o tempo.

Bergson, em *A evolução criadora* (2005), fala de como estivemos sempre espacializando o tempo, incapazes que somos de abordá-lo sem este subterfúgio. Podemos observar a tentativa de espacializar o tempo também nas sínteses referidas por Elias, a partir das quais é construído o instrumental para a lida com o tempo. Os quadros de referência usados para tratar os eventos sucessivos (dois ou mais deles), como simultâneos, operam com tentativas de espacialização do tempo: o cronômetro, o calendário, o pote cheio de conchas dos feiticeiros. Os “quadros” de referências são artifícios que, para lidar com o tempo, para sintetizá-lo, acabam por espacializá-lo, no processo de realização da sua tarefa.

Na fotografia também está presente esta tentativa de espacializar o tempo. A fotografia figura como um artifício de espacialização do tempo. A fotografia: arte-fato do tempo espacializado. Diferentemente de outros quadros de referência,

⁴⁶ "A palavra 'quadro' vem do italiano *quadro*, ela mesma tomada emprestada do latim *quadratum*, que significa uma figura 'quadrada' [...]. O quadro (moldura) foi, bem cedo, uma aspecto da tela pintada, mas a pintura antiga tinha seus equivalentes, como o enquadramento pintado ou às vezes esculpido de pinturas murais ou de mosaicos helenísticos. Desde suas origens, a fotografia praticou muito o enquadramento, com a intenção de imitar a pintura. De modo mais fundamental, a imagem fotográfica (e a imagem fílmica) foi concebida como enquadrada, limitada por um quadro (moldura), de forma aliás variável." (AUMONT, 2003, p. 249).

⁴⁷ O obturador é um mecanismo que controla o tempo de exposição do filme à luz. Nas máquinas monoreflex, mais usadas nos dias de hoje, o obturador é uma espécie de cortina, de pano ou de metal, que se move rente ao plano focal (lugar onde fica o filme).

como o cronômetro ou o calendário, na fotografia avulta a condição de índice⁴⁸, de *traço*, de ruína. Aspectos físicos (luminosos) do espaço do momento da tomada, da captura da emanção luminosa de todo o espaço abarcado pelo quadro, e visíveis do ponto de vista escolhido, estavam presentes no outro instante sucessivo, que é o da recepção. Quando o espectador lança seu olhar sobre aquela superfície bidimensional, ele está diante de um objeto material que chega a ser um “pedaço”, uma fatia mínima que seja, uma nesga do evento anterior.

A informação luminosa que aquela superfície plana reflete é uma apresentação de aspectos espaciais, embora ultra-reduzidos, do primeiro evento, do momento da “tomada”⁴⁹ do quadro. A fotografia opera como uma espécie de máquina do tempo, que faz alguns caracteres de um evento, fixados por sua operação, deslizarem em um devir: o vestígio de um passado estará migrando sempre rumo a um futuro.

É interessante observar que, enquanto a fotografia é abordada como um dos instrumentos nos quais entram em jogo os artifícios do homem para a sua lida com o tempo, ela, enquanto superfície material plana, achatada, com imagens do passado, com *traços* materiais luminoso-imagéticos do passado, opera uma relação de indicialidade recíproca entre os dois eventos sucessivos, separados no tempo. A fotografia, enquanto quadro de referência da síntese temporal, é um espaço que mantém “viva” (ou mantém ali uma representação da morte-vida, da ausência e presença paradoxalmente simultâneas do referente⁵⁰) uma ligação entre os dois instantes sucessivos. Enquanto avança no tempo aparentemente linear, rumo ao futuro, a fotografia mantém consigo elementos extraídos, de fato, da cena captada pela câmera. A linearidade é apenas aparente, pois o que existe entre um instante e o outro é pura cisão, abismo, ausência de luz, de matéria e de tempo: é a morte, que os dois instantes sucessivos sintetizam pela via do fotográfico. Este processo

⁴⁸ Na semiótica de Peirce, signo que representa por relações de contigüidade, conforme já referido na introdução. Os índices receberão atenção especial no capítulo III.

⁴⁹ Termo mais usado em cinema, como tradução do inglês *take*. Várias tomadas de um mesmo plano são feitas e posteriormente uma delas é escolhida para figurar no filme. Como o termo está se referindo a cada evento, em fotografia, a cada clique se costuma dizer que foi feita uma tomada.

⁵⁰ Dizer que a fotografia mantém vivo um passado eminentemente morto, por trazer alguns aspectos deste tempo consigo, é uma forma de parafrasear Sartre, para quem uma imagem mental é a presença de uma ausência, ou a ausência de uma presença. E paráfrases desta tese, ou variações de outra natureza, estão presentes em grande quantidade na obra de Barthes, que dedica *A câmara clara* a *O imaginário*, de Sartre.

desempenha um deslocamento que reserva fortes semelhanças com a forma de um “devir louco” platônico, conforme será visto no tópico seguinte, logo abaixo.

1.2.5. Quase nada no presente: amálgama de futuro e passado

A fotografia, desde o momento do fechamento do obturador, ainda em estado de imagem latente, como imagem potencial, vedada à percepção humana, já se constitui como um objeto, um espaço materializado em uma superfície achatada, que faz deslizar no tempo aspectos materiais da cena da tomada. No momento em que ela for interpelada por um processo de recepção (após ter sido transformada de imagem latente em imagem visível, pelo processo de revelação), ela ainda será um espaço aplanado, achatado, que translada no tempo materialidades de um passado quase que completamente extinto, que somente subsiste ali, naquela lâmina de papel, ruína da cena captada pelo aparato fotográfico. Mas possíveis momentos de recepção existirão infinitos, enquanto este suporte material – amálgama da materialidade do espaço e da fugacidade do tempo – persistir atuando como objeto de comunicação.

A fotografia pode ser vista então como um signo – materialmente constituído, espacialmente delimitado, uma folha de papel – que está impregnado por seu referente; tal impregnabilidade se deu por meio de um contato físico-luminoso ocorrido no momento da tomada. A fotografia, revelada ou não – normalmente revelada e acessível à percepção humana –, desliza no tempo rumo a um amanhã incerto.

Gilles Deleuze, em *A lógica do sentido* (1974), evoca Platão para dissertar sobre uma certa passagem de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol. Para Platão existiriam duas dimensões:

“1°) a das coisas limitadas e medidas, das qualidades fixas, quer sejam permanentes ou temporárias, mas supondo sempre freadas assim como repousos, estabelecidas de presentes, designações de sujeitos: tal sujeito tem tal grandeza, tal pequenez em tal momento; 2°) e, ainda, um puro devir sem medida, verdadeiro devir louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir

o futuro e o passado, mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil [...]. (DELEUZE, 1974, p. 1-2).

O passado e o futuro, no puro devir, encontram-se em uma relação paradoxal. Eles são dois sentidos fundidos em uma identidade infinita, que desliza simultaneamente para dois pólos. Nessa fuga de dois gumes da lâmina do devir puro, o presente será sempre esquivado (DELEUZE, 1974, p. 3-4).

Estas inversões, frutos do movimento entre os pólos opostos, que se furtam ao descanso no centro, no presente, que se furtam também a ter um sentido determinado, e deslizam simultaneamente para o passado e o futuro, estão expressas, de acordo com Deleuze, nas *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, quando a personagem principal esquece o seu nome e, ao mesmo tempo, não pára de estar sempre maior ou menor do que era quando estava em um tempo “das coisas limitadas e medidas, das qualidades fixas” (DELEUZE, 1974, p. 1).

Em uma passagem de *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá*, por exemplo, uma velha cabra que tricotava, repentinamente, sem que nada tivesse acontecido, solta um grito. Alice pergunta então, assustada, sobre a razão daquele grito. A velha cabra responde que gritou por que em alguns segundos ela iria furar seu dedo.

Inversão do crescer e do diminuir: ‘em que sentido, em que sentido?’, pergunta Alice, pressentindo que é sempre nos dois sentidos ao mesmo tempo, de tal forma que desta vez ela permanece igual, graças a um efeito de óptica. Inversão da véspera e do amanhã, o presente sendo sempre esquivado: ‘geléia na véspera e no dia seguinte, nunca hoje’. [...] Do ativo e do passivo: ‘será que os gatos comem os morcegos?’ é o mesmo que ‘será que os morcegos comem os gatos?’. Da causa e do efeito: ser punido antes de ter cometido a falta, gritar antes de se machucar, servir antes de reparar. (DELEUZE, 1974, p. 3).

Para Deleuze, a identidade pessoal de Alice é contestada nestas inversões da identidade infinita. Ele perde a fixidez necessária à identidade, deslizando assim, descontroladamente, entre os pólos do paradoxo. Alice perde sua identidade, perde seu nome próprio. É no auge de seu incômodo com tal situação que acontece o diálogo entre ela e uma lagarta que fumava um narguilé, em cima de um cogumelo. A lagarta diz a Alice que, quando ela morder de um lado do cogumelo, irá parar de crescer, e quando morder do outro, irá parar de diminuir. A lagarta vai embora deixando Alice atordoada, sem saber qual lado do cogumelo morder; no entanto, o cogumelo é um objeto que tem em sua forma uma dominante de circunferência, de

disco e, portanto, não tem lados, não tem um sentido que vá da direita para esquerda nem da esquerda para a direita.

A perda do nome próprio é a aventura que se repete através de todas as aventuras de Alice. Pois o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber. Esse saber é encarnado em nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante. Assim, o eu pessoal tem necessidade de Deus e do mundo em geral. (DELEUZE, 1974, p. 3).

O que garante a permanência de um saber é o nome próprio, singular. A permanência do saber, “[...] encarnado em nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante” (DELEUZE, 1974, p. 3). O que move esse saber no fluxo do devir puro é a fusão dos substantivos e adjetivos provocada pelo movimento dos verbos: “Mas quando os substantivos e adjetivos começam a fundir, quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos de puro devir e deslizam na linguagem dos acontecimentos, toda identidade se perde para o eu, o mundo e Deus.” (DELEUZE, 1974, p. 3). As palavras vão sendo “empurradas de viés” pelos verbos, *enviesadas pelos verbos* e acabam por retirar, mesmo que momentaneamente, a identidade de Alice:

Como se os acontecimentos desfrutassem de uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas. (DELEUZE, 1974, p. 3).

Depois desta incursão sobre este terreno paradoxal do puro devir, retornando à fotografia, é possível ver como ela, ao espacializar o tempo em sua modalidade peculiar de empreender tal operação, fixa e faz deslizar, simultaneamente, os seus referentes. Aquilo que o ato fotográfico fixa é um mínimo, um traço da emanção luminosa da cena. O deslizar deste mínimo é intenso, agudo e longo. Parte da materialidade da cena que se desenrolava diante da câmera no momento do clique, a sua emanção luminosa – réstia do passado, parte constituinte do acontecimento, ruína do evento – se transforma em cena “capturada”, “registrada”. Em mínimos aspectos, o acontecido perdura, persiste enquanto avança no futuro. A fotografia comporta uma abordagem que considere, em suas modalidades de significação, como um devir louco que se furta ao presente.

Para que a semiótica da fotografia possa ser vista como um puro devir, é necessário levar em conta o fato de que ela muda de significado a cada instante da recepção; isto acontece, muito embora tenhamos fortes impressões da fixidez de seu significado. Neste aspecto, mantendo algumas semelhanças com o que lingüistas-semiólogos como Benveniste e Bakhtin viram no enunciado lingüístico, o processo de significação da fotografia muda a cada instante de recepção, a cada instante o significado é outro.

Na fotografia ocorreria então, tal como na linguagem verbal – reservadas as diferenças inerentes a cada processo de significação – a mudança do sentido do enunciado a cada enunciação. Na translingüística bakhtiniana o texto figura como objeto das ciências humanas e não se restringe à expressão verbal, podendo ser uma pintura ou qualquer outro objeto de comunicação. No texto, somente com o que Bakhtin chama de “Tema” (BAKHTIN, 1992, p. 128) é que se tem o “sentido da enunciação completa” (1992, p. 128).

Um sentido definido e único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação como um todo. Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu tema. O tema deve ser único. Caso contrário, não teríamos nenhuma base para enunciação. O tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável. Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação. A enunciação “Que horas são?” tem um sentido diferente cada vez que é usada e também, conseqüentemente, na nossa terminologia, um outro tema, que depende da situação histórica concreta (histórica, numa escala microscópica) em que é pronunciada e da qual constitui na verdade um elemento. (BAKHTIN, 1992, p. 128 [com grifo no original]).

O tema da enunciação trabalha juntamente com um sistema fixo de signos – equivalente, em larga medida, à *langue* saussureana – na constituição do texto.

Entretanto, se nos limitássemos ao caráter não reiterável e historicamente único de cada enunciação concreta, estaríamos sendo medíocres dialéticos. Além do tema, ou, mais exatamente, no interior dele, a enunciação é igualmente dotada de uma significação. Por significação, diferentemente do tema, entendemos os elementos da enunciação que são reiteráveis e idênticos cada vez que são repetidos. Naturalmente estes elementos são abstratos, fundados sobre uma convenção, eles não têm existência concreta independente, o que não os impede de formar uma parte inalienável, indispensável, da enunciação.

[...]

O tema é um sistema de signos dinâmico e complexo, que procura adaptar-se adequadamente às condições de um dado momento da evolução. O tema é uma reação da consciência em devir ao ser em devir. A significação é um aparato técnico para a realização do tema. Bem entendido, é impossível traçar uma fronteira mecânica absoluta entre a significação e o tema. Não há

tema sem significação, e vice-versa. Além disso, é impossível designar a significação de uma palavra isolada (por exemplo, no processo de ensinar uma língua estrangeira) sem fazer dela o elemento de um tema, isto é, sem construir uma enunciação, um “exemplo”. Por outro lado, o tema deve apoiar-se sobre uma certa estabilidade da significação; caso contrário, ele perderia seu elo com o que precede e o que segue, ou seja, perderia, em suma, o seu sentido. (BAKHTIN, 1992, p. 129 [com grifo no original]).

O texto, para Bakhtin, é vivo, movimenta-se, tem um frescor que o faz mudar a cada enunciação (BAKHTIN, 1992, p. 128-129). E esta movimentação se deve especialmente ao fato de que o texto não pode ser separado do contexto, o texto contém o contexto, não existe enquanto dissociado dele.

Na fotografia, *traços* da materialidade do evento enquadrado, daquilo que é parcialmente capturado na tomada, terminam por atrair a recepção para o passado. Esses traços impressos no papel, entretanto, vale frisar, deslizam simultaneamente para o futuro, mudando de sentido a cada momento de recepção. Elementos da circunstância concreta do evento parcialmente captado – fragmentos, aspectos da materialidade com potências informativas deste evento – são *traços* do passado que irão sempre atuar, formar uma semiose, nos diversos instantes da recepção. Estes instantes de recepção são situações “histórica[s], numa escala microscópica” (BAKHTIN, 1992, p. 128). Tratando da linguagem verbal, Bakhtin, ao falar sobre o tema da enunciação, evoca a questão de sua dependência de uma situação histórica “numa escala microscópica”. Reservadas as diferenças entre a linguagem verbal e a fotografia, o mesmo pode ser dito sobre o momento da recepção da imagem fotográfica.

Os *traços* da cena passada impressos no material fotográfico não cessam de se apresentar novamente, a cada instante, enquanto aquele pedaço aplanado de passado for capaz de operar como objeto de comunicação, de representação: eis o movimento vivo da recepção. Levando-se em conta esta movimentação temporal que a fotografia opera, ela pode ser concebida como uma proximidade do referente fotografado, “[...] por mais distante que ele esteja daquilo que o deixou.” (BENJAMIM, 1989, p. 226).

A fotografia vem figurando, até este ponto do presente trabalho, como um artefato que surge ao longo do processo de contínua diferenciação que se instala na sociedade ocidental, desde a Renascença. Foi considerado como inerente a este contexto um modo operativo que coloca em jogo tanto sínteses do tempo quanto

abstrações do espaço. Ainda foi visto que, em sua condição de componente do extenso instrumental que o homem cria para a lida com o tempo, a fotografia funciona como um quadro de referência, capaz de possibilitar o tratamento de eventos sucessivos – o da tomada e os diversos momentos de recepção – como simultâneos.

A fotografia é índice enquanto traço da cena parcialmente capturada, mas é operadora, produtora de uma outra semiose: ela mantém um eixo de contigüidade, uma relação indicial, entre dois eventos que se encontram afastados no tempo.

Espacializando, em suas modalidades e limites, esta distância temporal, a fotografia pode ser comparada a um espelho do tempo cindido, pode ser considerada uma temporalidade partida. Nesse espelho o espectador pode, muitas vezes, mirar e experienciar, de forma muito peculiar, a proximidade que repousa na distância do *traço*. No sentido que Benjamin dá ao termo. Em *A câmara clara: notas sobre a fotografia*, Barthes gera um espetacular espectro de "notas" em um discurso fortemente envolvido com a natureza de *traço* da fotografia. As palavras de Barthes reforçam aspectos da fotografia que, no presente capítulo, foram perscrutados como inerentes à sua condição moderna. Enquanto temporalização abstrata do espaço e espacialização sintetizante do tempo, a fotografia permite a autores como Barthes engendrar reflexões tão belas, líricas⁵¹ sob muitos aspectos, no berço da modernidade tardia:

De início, era-me necessário conceber bem e, portanto, se possível, dizer bem (mesmo que seja uma coisa simples) em que o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de "referente fotográfico", não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser, e na maior parte das vezes o são, "quimeras". Ao contrário dessas imitações, na fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que institucionalizo em uma foto (não falaremos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da

⁵¹ Se nos orientamos por Benjamin, devemos nos lembrar que em sua acepção o lírico dava seus últimos suspiros em meados do século XIX, por falta de público. A vida moderna não dava margem às condições necessárias para a formação de leitores do lírico. Não obstante, em textos como o de Barthes, temos ainda sua beleza, mesmo que seja uma beleza arruinada, a beleza de seus vestígios. Estes, ao que tudo indica, estiveram guardados na caixa preta, no dispositivo fotográfico, para dela serem extraídos por eruditos como Barthes, pensadores capazes de ver o lírico na alma deste artefato que nasce no tempo da morte do lírico.

Fotografia. O nome do noema da Fotografia será então: "*isso-foi*⁵²", ou ainda: o intratável. Em latim (pedantismo necessário, porque esclarece nuances), isto seria sem dúvida "*interfuit*": isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se entende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente e irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido. O verbo *intersum* quer dizer tudo isso. (BARTHES, 1984, p. 114-115).

1.3. Instantâneos da modernidade: o moderno pelo viés do fotográfico

Os deslocamentos epistemológicos apontados por Rosalind Krauss em suas pesquisas relativas à fotografia motivaram e nortearam os deslocamentos operados no presente trabalho. Depois de entrar em contato, via Krauss, com o modo como Benjamin e Barthes falaram "*a partir*" (KRAUSS, 2002, p. 14 [com grifo no original]) da fotografia, a pesquisa não pode se furtar a algumas evidências. Uma espécie de constante esquivada à condição de objeto da fotografia passa a ser um fator que reincide constantemente no processo. Este *estranho espelho de prata, a fotografia*, "[...] incide de maneira reflexiva, tanto sobre o projeto crítico, como sobre o projeto histórico que a escolhem como objeto" (KRAUSS, 2002, p. 14).

Na investida de reconhecimento de elementos de tal contexto, alguns aspectos de sua constituição formal reivindicaram insistentemente sua importância e, em alguns casos, sua necessidade. A condição de processo de representação que atua por meio de relações de contigüidade – condição de índice – da imagem fotográfica foi uma origem em tal percurso. Entendendo a origem em uma acepção próxima à que ela teve no método de pesquisa científica de Goethe e, mais estreitamente, na concepção de história de Benjamin. A origem que aparece nestas duas fontes, Goethe e Benjamin, não se confunde com a gênese, não é nunca uma causa capaz de originar outros fenômenos, mas sim uma condição dos fenômenos a ela relacionados (MACHADO F., 2004, p. 94-106). Isto significa que o fenômeno originário é aquele que, observado empiricamente, se apresenta por meio de manifestações diversas, tal como a luz é um fenômeno comum aos fenômenos da sombra, da refração, da reflexão, da difração etc. A luz não atua aí como causa, mas como condição.

⁵² Nota do tradutor em *A câmara clara*: "A tradução perde a uniformidade do original na medida em que ao verbo *être* correspondem ora 'ser', ora 'estar', ora 'existir.'" (BARTHES, 1984, p. 115).

As representações por contigüidade estão, nesta pesquisa, desempenhando papel de origem, de condição comum encontrada nos umbrais amalgamados da fotografia e da modernidade. Diante de tal quadro, a pesquisa passa a olhar a modernidade pelo viés do fotográfico e, neste gesto, a pesquisa acena insistentemente para o pensamento de Walter Benjamin.

A importância da abordagem benjaminiana da fotografia nos estudos relativos à modernidade é apontada por Flávio Khote na introdução de uma coletânea da obra de Benjamin que organizou e traduziu:

Pequena história da fotografia não é apenas uma pequena história da fotografia. A própria fotografia, alterando completamente a imprensa em geral e acarretando o posterior surgimento do cinema e da televisão, marcou de modo básico a vida moderna. Para identificar as pessoas nos grandes aglomerados urbanos que se formavam no processo de industrialização, ela foi uma invenção historicamente necessária. Na história da Escola de Frankfurt, esse texto coloca a questão-chave da assim chamada “indústria cultural” (na verdade “indústria da cultura”, no sentido de ser uma industrialização da cultura que já não tem mais nada a ver com cultura propriamente dita). Sempre de novo se nota que, entre os componentes desta Escola (se é que Benjamin faz parte dela, pois à medida que ia se aproximando do marxismo, também se afastava dela), ele é o grande espírito inventivo, fonte geradora de intuições que outros depois retomaram e desenvolveram em longos tratados, ainda que nem sempre o citem expressamente. Este ensaio define o conceito central de todo o pensamento de Benjamin: o conceito de “aura”, que está presente inclusive em muitos lugares onde ele nem sequer é citado. (KHOTE, 1991, p. 10).

Em *Dos meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (2003), Jesus Martin-Barbero também chama a atenção para as relações de Benjamin e a Escola de Frankfurt, colocando seu pensamento em uma posição privilegiada em relação aos seus contemporâneos da Escola. Para este autor, as teses de Benjamin estão muito distantes das formulações dos frankfurtianos, em “suas preocupações mais profundas” (2003, p. 83). O diferencial do pensamento de Benjamin, na opinião de Martin-Barbero, está no descentramento metodológico de sua obra. Não tomando posição em um ponto de vista fixo para tratar o seu tema, por ver a realidade como descontínua, para Benjamin “O único travejamento está na história, nas redes de pegadas que entrelaçam umas revoluções com outras ou o mito com o conto e os provérbios que ainda dizem as avós” (Benjamin *apud* Barbero, 2003, p. 83).

Krauss entende que Benjamin tinha na fotografia um objeto teórico que permitia as suas reflexões sobre a cultura moderna, que se implanta a partir da reprodutibilidade técnica (2002, p. 15):

A fotografia é o dispositivo com o qual se calibra os objetos da paisagem cultural em termos de “reprodutibilidade”. Essa reprodutibilidade percebida recentemente é que põe à disposição de Benjamin os objetos específicos de sua análise – como o desaparecimento da aura ou o relativismo histórico da noção estética de original, por exemplo. (2002, p. 15).

Para Martin-Barbero (2003, p. 86), o pensamento de Benjamin estaria voltado às maneiras pelas quais se dão as transformações na experiência humana. A arte e a técnica seriam partes deste diagrama metodológico descentrado. Nele Benjamin lê configurações da experiência humana como um todo, e não apenas do ponto de vista da experiência estética. Nesta perspectiva, a fotografia não poderia então figurar como objeto escolhido, eixo central sobre o qual Benjamin trabalharia. A fotografia pode ocupar, entretanto, o papel, apontado por Krauss, de dispositivo com o qual Benjamin calibra os objetos da paisagem moderna.

Martin-Barbero ressalta o seguinte interesse de Benjamin, expresso no enunciado que se segue, já citado no início do presente capítulo: “Dentro de grandes espaços históricos de tempo se modificam, junto com toda a experiência das coletividades, o modo e a maneira de sua percepção sensorial” (BENJAMIN, *apud* MARTIN-BARBERO, 2003, p. 86).

Ao longo do século XIX, surgem as reações de artistas e pensadores a estas mudanças em processo. As cidades tornaram-se imensos aglomerados de edifícios, tecnologias diversas e uma enorme quantidade de indivíduos, que acabou por receber a denominação de “massa”. Indivíduos cada vez mais atomizados, mais abstraídos de laços antes comuns naquele tipo de sociedade que Ferdinand Tönnies chamou *gemeinschaft* (sociedades do tipo comunitário⁵³). Nas massas aglomeradas pelas grandes cidades, que tanto impressionaram a Edgar Allan Poe e a outros seus contemporâneos, a estruturação das relações entre os indivíduos não se dava mais

⁵³ Melvin L. DeFleur e Sandra Ball-Rokeach comentam a natureza insatisfatória da tradução de *Gemeinschaft* por “comunidade”. Para os autores, a idéia de *Gemeinschaft* “é melhor esclarecida sugerindo-se alguns tipos de vínculos interpessoais” (DEFLEUR; BALL-ROKEACH, 1993, p. 170), presentes neste tipo de organização societária proposta por Tönnies, referidos neste ponto no corpo do texto.

· LIFE ·



BROADWAY—PAST AND PRESENT.
 IN THE SIXTEENTH CENTURY. IN THE TWENTIETH CENTURY.

Fig. 6 - Broadway – Passado e presente, Life, 1900.
 (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001).

A imprensa tratando, por meio de caricaturas, do choque da extremada mudança da vida nos Estados Unidos do século XIX.

por “[...] estarem as pessoas relacionadas entre si pelo sangue e se respeitarem mutuamente [...], por estarem as pessoas unidas por tradição a determinado lugar onde vivem completamente integradas [...]” (DEFLEUR; BALL-ROKEACH, 1993, p. 170) e nem mesmo por estarem ligadas por laços religiosos. Os indivíduos não estão mais reunidos como integrantes de uma totalidade, estão atomizados, formam uma “massa”.

O espaço da cidade é habitado por uma quantidade incomensurável de tempo; cada transeunte tem suas perspectivas, e cada perspectiva inclui algum **tempo de tomada**⁵⁴. Os espaços são progressivamente percorridos, usados socialmente por mais tempo e com mais intensidade nas ruas das metrópoles. E o tempo necessário para percorrer determinados espaços cada vez se torna menor, como aponta Harvey (1998, p. 187-189). Além disto, os mecanismos conceituais e materiais construídos para a lida com o tempo ficam cada vez mais complexos, cada vez mais seqüenciais, menos pontuais e esporádicos, como vemos em Elias (1994); as comunidades recorrem consecutivamente a operações de sínteses e abstrações cada vez mais complexas.

A percepção da massa, na medida em que avança o capitalismo industrial e as tecnologias diversas na cena do século XIX – todas intrinsecamente atuantes na lida do homem moderno com o espaço e o tempo–, será, cada vez mais, marcada pela experiência do “choque”. Benjamin recua até a percepção que Victor Hugo, Poe ou E. T. A. Hoffman tiveram da massa para mostrar e contextualizar esta experiência do “choque”. Benjamin procede a uma verdadeira genealogia da massa:

Entre as concepções mais antigas do tempo da multidão, pode-se considerar clássico um conto de Poe, traduzido por Baudelaire. [...] Londres é o cenário; e o narrador, um homem que, depois de longa enfermidade, se aventura no burburinho da cidade. As horas avançam na tarde de outono. Ele se instalou atrás da janela de um bar, examina os fregueses à sua volta, bem como os anúncios no jornal; mas, acima de tudo, seu olhar se dirige à multidão que passa aos trancos diante de sua janela. (BENJAMIN, 1989, p. 119).

Benjamin cita um trecho do conto de Poe:

A rua era das mais movimentadas da cidade; o dia todo estivera cheia de gente. Agora, contudo, ao cair da noite, a multidão aumentava a cada minuto; e, ao serem acesos os bicos de gás, duas densas correntes de transeuntes

⁵⁴ Faço uso da terminologia técnica da fotografia e do cinema para significar cada olhar do indivíduo na multidão.



Fig. 7 - Traffic Scene, Autor desconhecido. Acervo do London's Transport Museum.

(http://photos.ltmcollection.org/ixbin/hixclient.exe?_IXDB_=_ltn&search-form=main/home.html&submit-button=search).



Fig. 8 - St Paul's Churchyard, City, Autor desconhecido, 1880.

Acervo do London's Transport Museum.

(http://photos.ltmcollection.org/ixbin/hixclient.exe?_IXDB_=_ltn&search-form=main/home.html&submit-button=search).

passavam se empurrando pelo café. Nunca antes me sentira em condições semelhantes, como àquela hora da tarde; e saboreava a nova excitação, que me sobreviera ante o espetáculo de um oceano de cabeças, encapelado. Pouco a pouco deixei de observar o que acontecia no recinto onde me achava. Perdi-me na contemplação da cena de rua. (Poe, *apud* BENJAMIN, 1989, p. 119).

Benjamin está com os olhos voltados para o cenário onde se desenvolve a história. Logo em seguida ao trecho acima citado, ele comenta como a multidão londrina se apresenta “sombria e confusa” a Poe, “como a luz a gás na qual se move” (BENJAMIN, 1998, p. 119).

Apesar da importância da passagem por Poe, Benjamin lança um olhar especial sobre as relações da obra de Baudelaire com a modernidade. Não é apenas no conto de Poe que Benjamin irá ver revelados

[...] alguns traços notáveis, [os quais basta seguir] para encontrar instâncias sociais tão poderosas, tão ocultas, que poderiam ser incluídas entre as únicas capazes de exercer, por meios vários, uma influência tão profunda quanto sutil sobre a criação artística. (BENJAMIN, 1989, p. 113).

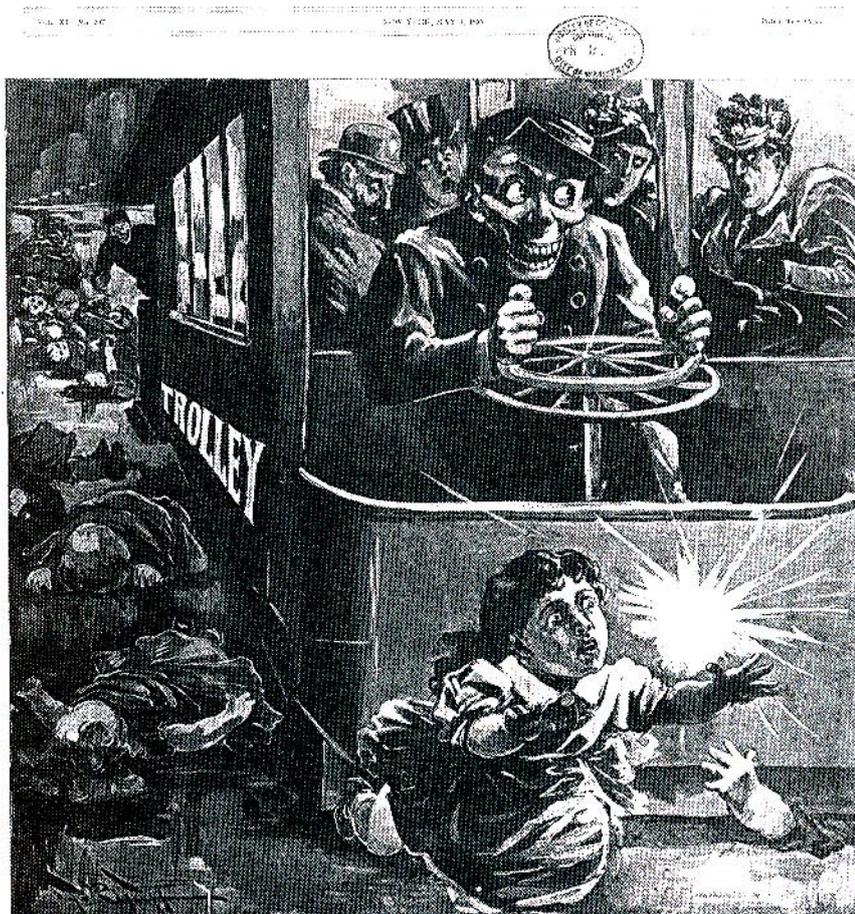
Em Baudelaire, Benjamin irá encontrar uma outra relação da arte com a massa. Na dedicatória que escreveu para Arsène Houssaye, em *O Spleen de Paris*, Baudelaire diz:

Quem entre nós já não terá sonhado, em dias de ambição, com a maravilha de uma prosa poética? Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima, bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência. Este ideal, que se pode tornar uma idéia fixa, se apossará, sobretudo, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito à tramas de suas inúmeras relações entrecortantes. (BAUDELAIRE, *apud* BENJAMIN, 1989, p. 113).

É possível associar estas "relações entrecortantes", referidas por Baudelaire, ao instantâneo fotográfico, ao seu recorte⁵⁵. Além disso, elas dão campo para Benjamin especular dois aspectos das relações entre a produção baudelaireana e as massas. O primeiro aspecto ressaltado são as fortes aproximações entre “a imagem do choque” e a experiência direta com as massas; em seguida Benjamin chama a atenção para o fato de que Baudelaire vai mais adiante na concepção destas massas: “Não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas” (BENJAMIM, 1989, p. 113).

⁵⁵ Em *Stieglitz: equivalentes* (2002, p. 133-143), Rosalind Krauss, sem afirmar "que o recorte nos dá finalmente uma definição do que é por fundamento e essência a fotografia." (2002, p. 133-143), coloca o recorte como mais um dado da fotografia.

THE STANDARD



THE BROOKLYN HORROR!

The Brooklyn trolley car has about thirty-six seats in its box of monstered interiors, and still runs unobscured. Thousands of citizens pass and a single person can often strike a fatal blow. Look for Mayor's workmen and a new trolley. The trolley will go on. What will be the result?

Fig. 9 - O horror do bonde, The Standard, 1903.

(CHARNEY; SCHWARTZ, 2001).

Uma significativa ilustração da perspectiva pela qual a sociedade vivia, e a imprensa veiculava, o “choque” da nova vida urbana.

A presença desta multidão na obra de Baudelaire se dá como um fenômeno velado, não explicitado, comenta Benjamin: “Esta multidão, cuja existência Baudelaire jamais esquece, não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 113). Para Benjamin, o choque era suscitado pelo próprio Baudelaire, em diversos exemplos de comportamentos sustentados por uma conduta do “susto” (BENJAMIM, 1989, p. 113):

Vallès fala de seus gestos excêntricos; baseado em um retrato feito por Nargeot, Pontmartin afirma ser a sua fisionomia confiscada; Claudel enfatiza o tom de voz cortante que utiliza em conversas; Gautier fala das ‘cesuras’ e de como Baudelaire gostava de utilizá-las ao declamar; Nadar descreve o seu andar abrupto.

Os “choques”, tais como referidos por Benjamin, partem de sua leitura freudiana de choque como uma defesa contra ameaças das energias originadas no exterior. O consciente atua de forma a evitar os choques, formando uma defesa contra estes. Quando esta proteção é rompida ocorre, de acordo com Benjamin, aquilo que a teoria psicanalítica chama “choque traumático”. A falta de uma predisposição para a angústia seria a fonte do choque traumático. Ao suturar a angústia, por não se defender do estímulo externo, o neurótico traumático gera aí, nesta omissão, a causa da sua patologia.

É importante observar que Benjamin evoca Freud, com certa cautela, na tentativa de firmar melhor o que seria a *memória da inteligência* de Proust, que, por sua vez, poderia dar a impressão de ser “um subproduto da teoria bergsoniana” da *durée* (1989, p. 108). Tal concepção bergsoniana está inserida num contexto em que, a partir do final do século XIX, surgem na filosofia teses que buscavam “se apropriar da ‘verdadeira’ experiência” (1989, p. 104). Dentre os trabalhos empenhados nesta proposta conhecidos por Benjamin, *Matéria e memória*, de Bergson, figura como “[...] um monumento imponente, mantendo, mais do que as outras [as outras obras referidas por Benjamin] relações com a investigação científica” (1989, p. 104). Benjamin tece o seguinte comentário sobre reflexão bergsoniana neste contexto de busca da “verdadeira” experiência:

Orienta-se pela biologia. Seu título demonstra que a estrutura da memória é considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência. Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que dados acumulados, e com frequência inconscientes, que

afluem à memória. Bergson não tem, por certo, qualquer intenção de especificar historicamente a memória. Ao contrário, rejeita qualquer determinação histórica da experiência, evitando com isto, acima de tudo, se aproximar daquela experiência, da qual se originou sua própria filosofia, ou melhor, contra a qual ela foi remetida. É a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala. Os olhos que se fecham diante desta experiência confrontam outra de natureza complementar na forma por assim dizer de sua reprodução espontânea. A filosofia de Bergson é uma tentativa de detalhar e fixar esta imagem reproduzida. Ela oferece assim indiretamente uma pista sobre a experiência que se apresenta aos olhos de Baudelaire, sem distorções, na figura de seu leitor. (BENJAMIN, 1989, p. 105).

Para Benjamin, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, é uma obra que se apropria do conceito bergsoniano de *mémoire pure*. Em plena atmosfera "[...] ofuscante da época da industrialização em grande escala" (1989, p. 2), Proust tenta reproduzir de maneira artificial a experiência da forma como é apresentada na obra de Bergson. Criticando e mudando a *mémoire pure* de Bergson, Proust chega a sua *mémoire involuntaire*.

Ao apontar o problema da oposição entre uma *vida* e uma *vita contemplativa*, na obra de Bergson, Benjamin inicia sua demonstração relativa à leitura crítica que Proust faz de Bergson. A *vita contemplativa* "[...] se abre na memória" (1998, p. 106), enquanto o ato de trazer para o presente intuitivamente o fluxo da vida acaba figurando, em *Matéria e memória*, como resultante de livre escolha (1998, p. 106). Benjamin então aponta a dissidência de Proust em relação a Bergson já na construção terminológica: a *memória pura*, fruto da livre escolha, para Bergson, passa a ser a *mémoire involuntaire* em Proust, que depende da sorte, do acaso. O acaso possibilita a algumas pessoas o encontro com um objeto – um índice, um *traço* – que desata o processo involuntário de uma experiência da memória, e não de uma lembrança (esta última não é viva e fluente como a *mémoire involuntaire*, é fragmentária, abstrata e estática).

É fundamental para os propósitos da presente argumentação não esquecer a razão pela qual Benjamin lança mão da filosofia para, em seguida, dar à obra de Bergson uma posição de destaque. Conforme referido logo acima, Benjamin recorre a estas obras que a partir do final do século XIX vinham "[...] realizando uma série de tentativas para se apropriar da 'verdadeira' experiência, em oposição àquela que se manifesta na vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas." (BENJAMIN, 1989, p. 104). Tal recorrência à filosofia é feita com o intuito de encontrar perspectivas para tratar os problemas com os quais se depara, relativos à

receptividade de obras líricas, na segunda metade do século XIX. Benjamin chega à conclusão de que contatos entre leitor e poesia lírica seriam, no contexto em questão, exceções; a poesia lírica não alcança a experiência deste novo leitor, habituado ao choque. O homem que vive a experiência do choque perde a capacidade de manter contato com a poesia lírica. Trata-se de um leitor que compõe a massa, afeito às novas configurações da percepção impostas pelos modos de vida inerentes à insurgência do capitalismo industrial.

Valéry, que segundo Benjamin não só tem um interesse pelo "[...] funcionamento dos mecanismos psíquicos sob as condições atuais de existência" (1989, p. 109), como também "[...] uma acurada visão da síndrome da 'civilização' [...]" (1989, p. 124), define o habitante das metrópoles de tal forma que nos permite vê-lo numa condição em que aparecem aspectos em comum com o *homo clausus* de Elias. O desaparecimento da sensação de dependência dos outros, mais característico nas sociedades do período pré-industrial – às quais nos referimos aqui como “de tipo comunitário” (*Gemeinschaft*, nos termos de Tönnies) –, seria resultado de uma organização social – “mecanismo social”, para Valéry – onde os atritos diminuem. Isolado na massa amorfa, o habitante das grandes cidades vive em circunstâncias nas quais o conflito é bem menos recorrente. Valéry observa: “Qualquer aperfeiçoamento deste mecanismo elimina certas formas de comportamento, certas emoções...” (VALÉRY, *apud* BENJAMIN, 1989, p. 124).

A partir das colocações de Valéry, Benjamin conclui que o conforto tanto isola os homens da nova era quanto os aproxima da mecanização. Os homens, em um processo de distanciamento em relação aos seus iguais, aproximam-se daquela à qual Benjamin se refere, a partir de Luckacs, como “segunda natureza”: a tecnologia. Neste contexto, Benjamin faz referência à invenção do fósforo e escolhe o “clique” do fotógrafo como emblemático e representativo do momento, quando um simples gesto adquire a capacidade de “disparar uma série de processos” (1989, p. 124):

Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas conseqüências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. (BENJAMIN, 1989, p. 124).

Esta experiência ótica, que provoca no instante um fenômeno digno de receber denominação tão impressionante quanto a de **choque póstumo**, por sua



Fig. 10 - Gare de Strasbourg, Paris, Autor desconhecido, vue stéréoscopique, vers 1865, coll. Debuisson. (FRIZOT, 1995).

vez se desenrolava paralelamente em outras circunstâncias de natureza táctil, tal como a de folhear o jornal, ou a do deslocamento em meio à multidão. Como um mergulhador que se atira em um tanque de energia, nos termos de Baudelaire (*apud* BENJAMIN, 1989, p. 125), o homem da multidão, assim exposto constantemente à experiência do choque, figura como “um caleidoscópio dotado de consciência” (BAUDELAIRE, *apud* BENJAMIN, 1989, p. 125).

Benjamin irá observar as diferenças entre o estado de massa, tal como aparece em Poe, e o perfil do transeunte da grande cidade em Baudelaire, de maneira que seja possível observar, dentre outras coisas, que o “homem da multidão” reage ao aumento da complexidade de sua experiência com o espaço e o tempo.

Se, em Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. (BENJAMIN, 1989, p 125).

Aí está uma passagem de Benjamin na qual é possível perceber o caráter descentrado de suas abordagens. Nelas, seus objetos passam a engendrar métodos para sua empreitada teórica, passam a funcionar como ferramentas, como objetos teóricos, por meio dos quais outras perspectivas se apresentam à pesquisa. Ao escrever sobre a obra de Baudelaire, por exemplo, Benjamin a tratou como um objeto social mais que como um objeto literário: “O capítulo mostra mais sobre a natureza da sociedade mercadológica, capturada na imagem da ruína, do que sobre a intenção estética de Baudelaire ou sobre a continuidade das formas literárias.” (BUCK-BUCK-MORSSS, 2002, p. 85).

As velocidades, as novas construções da temporalidade moderna, às quais os indivíduos são submetidos, fazem voltar o olhar para o filme, pois a lógica que rege a nova percepção do dia a dia da multidão é a mesma que rege formalmente a recepção do filme.

Leo Chaney, em *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*, fala de como Benjamin associou a “colagem conceitual” (CHARNEY, 2001, p. 391) que usou na construção do *Projeto das Passagens* à montagem cinematográfica:

“Este projeto ... está intimamente ligado ao da montagem” (p. 45)⁵⁶, afirmou explicitamente, e poucas seções depois acrescentou: “Método deste projeto: montagem literária. Não preciso dizer nada. Somente exibir” (p. 47). Mais importante, o projeto pretendia “transportar o princípio da montagem para a história” (p. 48). Benjamin esforçou-se não apenas para propor o momentâneo como um tropo determinante do moderno, mas para ilustrá-lo por meio de sua própria sensibilidade e estilo. Nesse esforço, contou acima de tudo com a recusa de distinguir entre citações e comentários, usando citações não como ilustrativas, mas como o cerne do projeto. Como relata Sieburth, “Do um quarto de milhão de palavras que consta da edição de Tiedmann, pelo menos 75% são transcrições diretas de textos coletados por Benjamin durante treze anos”.⁵⁷ (CHARNEY, 2001, p. 392).

Tendo-se em vista que o instantâneo fotográfico é uma das quatro "condições determinantes"⁵⁸ (DELEUZE, 1985, p. 13) do cinema e é uma das modalidades axiais e paradigmáticas do choque inerente à vida na era industrial, podemos ver como aspectos constituintes das primeiras modalidades da imagem tecnológica são elementos articulados e articuladores da pesquisa de Benjamin. Desempenham, de fato, em seu discurso-fragmento, na maior parte do tempo, a condição de objeto teórico.

⁵⁶ Na nota de n. 6, Leo Charney explica que "As citações de Arcade Project [Trabalho das passagens], no texto original deste ensaio, foram extraídas da tradução parcial de Leigh Hafrey e Richard Sieburth para o inglês em *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, org. Gary Smith, Chicago: University of Chicago Press, 1989." (CHARNEY, 2001, p. 386-408).

⁵⁷ Referências da nota de número 10 do texto de Charney: “Richard Sieburth, “Benjamin the Scrivener”, op. cit., pp. 26-7).

⁵⁸ “Quando nos indagamos sobre a pré-história do cinema somos às vezes levados a considerações confusas, porque não sabemos até onde remonta, nem como definir a linhagem tecnológica que o caracteriza. É sempre possível, então, invocar as sombras chinesas ou os mais arcaicos sistemas de projeção. Mas na verdade as condições determinantes do cinema são as seguintes: **não apenas a foto, mas a foto instantânea (a fotografia posada pertence a uma outra linhagem)**; a equidistância dos instantâneos; a transferência dessa equidistância para um suporte que constitui o ‘filme’ (Edson e Dickson perfuram a película); um mecanismo que puxa as imagens (as garras de Lumière).” (DELEUZE, 1985, p. 13-14 [sem grifo no original])

Capítulo 2

**Olhares sobre os modos tecnológicos do olhar:
pequena história do pensamento relativo à fotografia**



Fig. 12 - Hippolyte Bayard, *Gant de dentelle*. 1840. (FRIZOT, 1995).



Sílvia e Leonardo, filhos de S.L.C. Petrópolis, Déc. 50.
Leonardo faz uso de um estereoscópio de Brewster (C. 1850), e Sílvia, de um outro mais recente (C. 1900).

26

O MEDO DA SOMBRA

Sílvio da Cunha

Antes de recordar a reação produzida pela descoberta da fotografia no mundo das artes e das letras, não se pode deixar de imaginar o que terá sido a resistência entre a média da humanidade, sempre pouco flexível, contra o extraordinário invento. Não seria incoerente acreditar na força de semelhante resistência, capaz mesmo de deformar o critério dos homens de elite, como por exemplo de Baudelaire e de Daumier.

A fotografia não foi um achado do séc. XV, embora nessa época os elementos de onde ela saiu já fossem conhecidos. Felizmente, porque então teríamos a lamentar mais algumas fogueiras e alguns mártires.

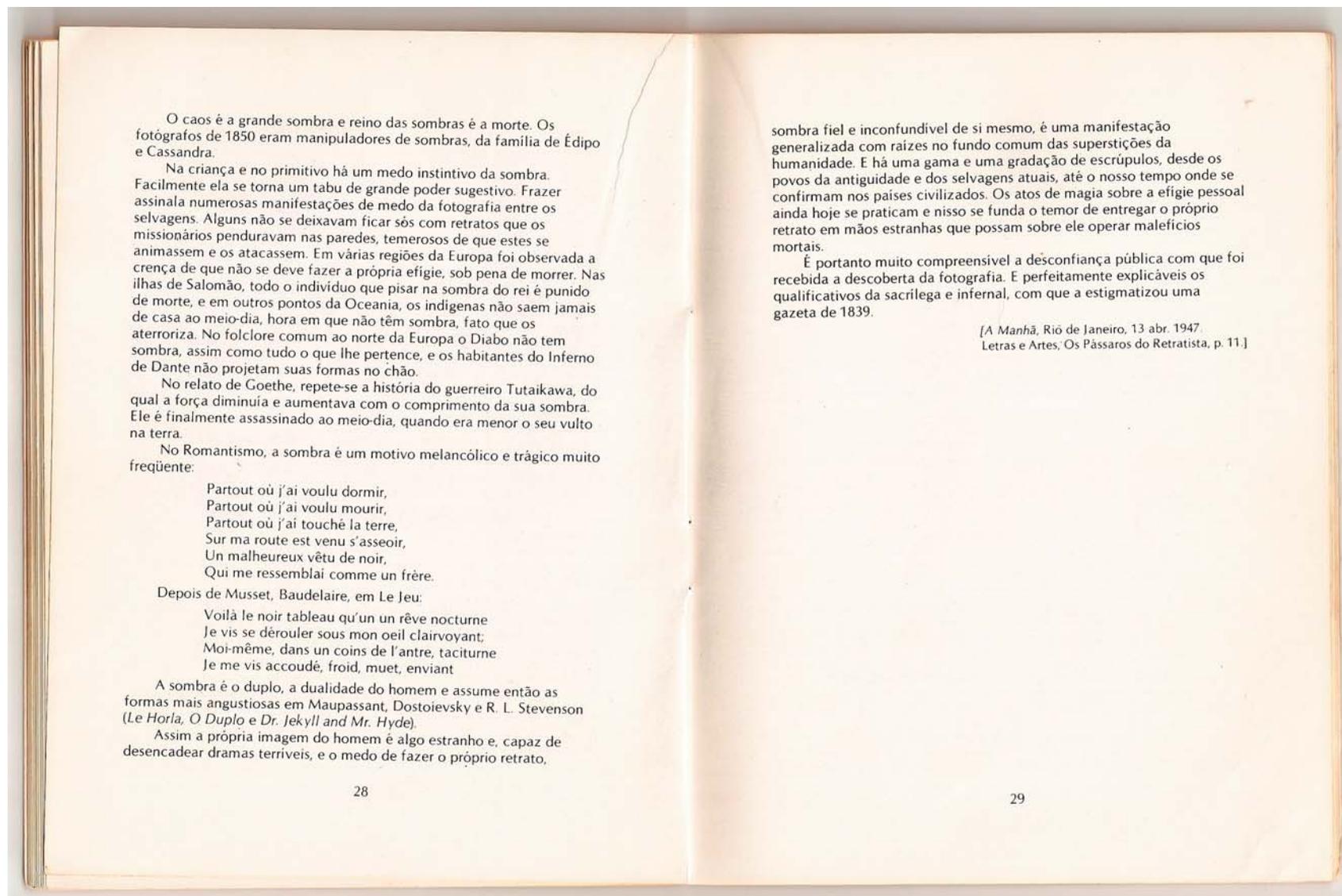
Embora em 1839 a eletricidade, o caminho de ferro e os hieroglifos estivessem dominados pelo homem, isso não quer dizer que ele já se tivesse libertado de todos os terrores ancestrais.

As superstições abundavam mais que agora e entre elas as que se relacionavam com a figura humana e sua representação. Ainda hoje quebrar espelho é azar. Isso vem da crença em que o reflexo, não só no espelho, como na água ou outra superfície brilhante, é alguma coisa externa ao homem, mas que se lhe assemelha "como um irmão", a própria sombra e em suma, a alma. Qualquer acidente ou perigo acontecido ao vulto refletido era como se fosse ao sujeito em carne e osso. E isso ocasionava hábeis cuidados. Cobrir espelhos quando morre gente ainda se usa. Hoje será tradição, mas não faz muito tempo era medo de que o espírito do defunto carregasse o reflexo de quem passasse pelo vidro metalizado.

A sombra é a primeira representação não só do corpo humano como também da sua alma. É crença dos primitivos e também a encontramos na cultura antiga. No XIº canto da Odisséia, Ulisses evoca os mortos que são chamados sombras, *eidola*.

27

Fig. 13 - Medo da sombra - Sílvio Leitão da Cunha. Imagem digital de páginas de livro editado pela ocasião de homenagem ao poeta e fotógrafo. Nesta e na seguinte ilustração (**Fig. 14**) figura o referido texto, *Medo da Sombra*, escrito por Cunha em 1947. (ALVIM, 1987).



O caos é a grande sombra e reino das sombras é a morte. Os fotógrafos de 1850 eram manipuladores de sombras, da família de Édipo e Cassandra.

Na criança e no primitivo há um medo instintivo da sombra. Facilmente ela se torna um tabu de grande poder sugestivo. Frazer assinala numerosas manifestações de medo da fotografia entre os selvagens. Alguns não se deixavam ficar sós com retratos que os missionários penduravam nas paredes, temerosos de que estes se animassem e os atacassem. Em várias regiões da Europa foi observada a crença de que não se deve fazer a própria efígie, sob pena de morrer. Nas ilhas de Salomão, todo o indivíduo que pisar na sombra do rei é punido de morte, e em outros pontos da Oceania, os indígenas não saem jamais de casa ao meio-dia, hora em que não têm sombra, fato que os aterroriza. No folclore comum ao norte da Europa o Diabo não tem sombra, assim como tudo o que lhe pertence, e os habitantes do Inferno de Dante não projetam suas formas no chão.

No relato de Goethe, repete-se a história do guerreiro Tutaikawa, do qual a força diminuía e aumentava com o comprimento da sua sombra. Ele é finalmente assassinado ao meio-dia, quando era menor o seu vulto na terra.

No Romantismo, a sombra é um motivo melancólico e trágico muito freqüente:

Partout où j'ai voulu dormir,
Partout où j'ai voulu mourir,
Partout où j'ai touché la terre,
Sur ma route est venu s'asseoir,
Un malheureux vêtu de noir,
Qui me ressemblai comme un frère.

Depois de Musset, Baudelaire, em *Le Jeu*:

Voilà le noir tableau qu'un un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant;
Moi-même, dans un coins de l'antre, taciturne
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant

A sombra é o duplo, a dualidade do homem e assume então as formas mais angustiosas em Maupassant, Dostoievsky e R. L. Stevenson (*Le Horla*, *O Duplo* e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*).

Assim a própria imagem do homem é algo estranho e, capaz de desencadear dramas terríveis, e o medo de fazer o próprio retrato,

sombra fiel e inconfundível de si mesmo, é uma manifestação generalizada com raízes no fundo comum das superstições da humanidade. E há uma gama e uma gradação de escrúpulos, desde os povos da antiguidade e dos selvagens atuais, até o nosso tempo onde se confirmam nos países civilizados. Os atos de magia sobre a efígie pessoal ainda hoje se praticam e nisso se funda o temor de entregar o próprio retrato em mãos estranhas que possam sobre ele operar malefícios mortais.

É portanto muito compreensível a desconfiança pública com que foi recebida a descoberta da fotografia. E perfeitamente explicáveis os qualificativos da sacrílega e infernal, com que a estigmatizou uma gazeta de 1839.

[*A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1947.
Letras e Artes, *Os Pássaros do Retratista*, p. 11.]

Fig. 14 - Medo da sombra, Sílvio Leitão da Cunha. Imagen digital de páginas de livro editado pela ocasião de homenagem ao poeta e fotógrafo. Nesta e na anterior ilustração (**Fig. 13**) figura o referido texto, *Medo da Sombra*, escrito por Cunha em 1947. (ALVIM, 1987).

2.1. As reações ao surgimento: manifestações no século XIX

Considerada por seus contemporâneos como uma das mulheres mais brilhantes da Inglaterra vitoriana, Elizabeth Eastlake (1809-1893) foi casada com Charles Lock Eastlake (1793-1865), um pintor acadêmico que ocupou cargos de destaque na vida cultural inglesa do período (BRUNE, 2004, p. 1). O seu *La photographie*⁵⁹, escrito em 1857, é o mais referenciado texto nas histórias e antologias teóricas da fotografia em língua inglesa. Para François Brunet, o trabalho de Eastlake figura como "[...] o primeiro grande texto genérico, estético e filosófico, sobre a fotografia, que antecede em pouco o célebre ensaio de Baudelaire (1859) e os importantes artigos de Oliver W. Holmes sobre a estereoscopia (1859-1863)." (BRUNET, 2004, p. 1)⁶⁰.

Eastlake constrói uma ontologia negativa da arte “a partir da” fotografia, que figura como uma antítese das clássicas atividades artísticas já instituídas. Em outras palavras, a função da fotografia na obra de Eastlake era a de viabilizar um discurso que tinha por objetivo mostrar o que a arte não é. Na opinião de Brunet, esse texto de Eastlake pode ter nutrido a reflexão de Baudelaire, que era leitor assíduo de revistas inglesas. Brunet, depois de comentar a perspectiva que Eastlake tinha da fotografia, afirma que mais importante que essa concepção negativa, na qual é apontada a natureza de artefato inartístico da fotografia, são alguns outros aspectos do texto, que deixam passar a fascinação da autora pela “nova forma de comunicação” (EASTLAKE, 2004).

Diferente da concepção de Eastlake, a concepção negativa de Baudelaire vai-se prender preponderantemente ao fato de que a fotografia é uma imitação. No texto de Eastlake, no entanto, os teóricos têm encontrado perspectivas mais variadas. Dubois identifica, no discurso de Eastlake, embora de maneira difusa, uma antecipação do discurso contrário ao da mimesis, que irá se instalar mais nitidamente ao longo do século XX. Esse discurso vê na operação imagética da fotografia uma inevitável transformação, mesmo que parcial, do “real” (real enquanto

⁵⁹ Tradução para o francês por François Brunet (BRUNET, 2004).

⁶⁰ “[...] le premier grand texte généraliste, esthétique et philosophique, sur la photographie, qui précède de peu le célèbre essai de Baudelaire (1859) e les importants articles d’Oliver W. Holmes sur la stéréoscopie (1859-1863)” (BRUNET, 2004, p. 1).

perspectiva inerente da percepção humana). Eastlake argumenta que, por maiores que sejam as capacidades da fotografia de reproduzir jogos de sombra e luz,

[...] nem por isso deixa de falhar na restituição de um verdadeiro *chiaroscuro*, ou na verdadeira imitação da luz e da obscuridade. E, mesmo se o mundo no qual nos encontramos, em vez de se exhibir diante de nossos olhos com todas as variedades de uma paleta colorida, só fosse constituído de duas cores – o preto e o branco com todos os seus graus intermediários –, e se qualquer figura fosse vista em monocromo, como as observadas por Berlin Nicolai com seus problemas de visão – mesmo então a fotografia ainda não poderia copiá-las corretamente. Devemos nos lembrar de que a Natureza não é apenas feita de sombras e luzes verdadeiras, diretas; por trás dessas massas muito elementares, possui inúmeras luzes e meios-tons refletidos que brincam ao redor de cada objeto, arredondam as arestas mais cortantes, iluminam as zonas mais escuras, clareiam os lugares cobertos de sombras, o que o pintor experiente se deleita em restituir. (EASTLAKE, *apud* DUBOIS, 1993, p. 38).

Já para Baudelaire, a fotografia não passava de uma mimesis mecânica da realidade, uma cópia que, apesar de poder servir a propósitos científicos ou documentais, nunca deveria invadir o território sagrado da arte:

Em matéria de pintura e estatutária, o credo atual das pessoas de sociedade, principalmente na França (e não acredito que alguém ouse afirmar o contrário) é o seguinte: 'Acredito na natureza e só acredito na natureza (há boas razões para isso). Acho que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza (...). Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta. Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela disse para si: 'Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos), a arte é a fotografia'. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses seres adoradores do sol. (BAUDELAIRE, *apud* DUBOIS, 1993, p. 28).

Baudelaire não leva em conta, como fez Eastlake, aspectos opacos da representação fotográfica. Para ele, a fotografia é um “espelho do real” (DUBOIS, P., 1993). Em suas referências à fotografia, o poeta faz uma leitura muito negativa da nova forma de expressão. Entretanto, em seus atos, Baudelaire não apenas se deixou fotografar várias vezes, como também encomendou um retrato de sua mãe. Baudelaire repelia a presença da fotografia no campo da arte e afirmava que “[...] quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão”. Um pouco mais adiante, evocando a imaginação, faculdade mental privilegiada pelos românticos, ele condena a possibilidade de que permitissem à fotografia “[...] invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma [...]”



Fig. 15 - Nadare, *Baudelaire*, 1856-58. (FRIZOT, 1995).

(BAUDELAIRE, *apud* DUBOIS, 1993, p. 29). Mas, apesar disso, conforme comenta Benjamin, o poeta via na daguerreotipia “[...] alguma coisa de provocante e assustador; ‘surpreendente e cruel’.” (BENJAMIN, 1989, p. 138).

É desta forma que teve início o pensamento relativo à fotografia e às relações da fotografia com a arte, com perspectivas negativas, fundamentadas principalmente em sua suposta natureza de mimesis mecânica, mas já deixando entrever outras possibilidades. Ao mesmo tempo, em contraposição à perspectiva racionalmente negativa de seus primeiros teóricos, o fascínio e o espanto destes com o novo meio de expressão são indícios velados, antecipações de outros caminhos para o seu futuro na história do pensamento relativo à imagem.

O espanto com o novo meio de expressão no século XIX pode figurar como um antecedente longínquo da vocação ao trabalho com a distância do pensamento relativo à fotografia, seu persistente esquivamento a uma abordagem teórica convencional. É possível entrever, no fascínio e no espanto dos primeiros pensadores do fotográfico, antecedentes do que surgiria um século depois em trabalhos teóricos relativos à fotografia. A contradição presente na relação entre a postura teórica do discurso de Baudelaire, com a sua prática de desejar e ser fotografado com considerável frequência, lembra a persistência de vozes menos conscientes, vozes como aquelas que falavam a Barthes enquanto ele se desejava selvagem, sem cultura, diante de algumas fotografias (1984, p. 17-18). Nestes casos a ausência de *corpus* (1984, p. 13) é resultante da “[...] teimosia do Referente em estar sempre presente [...]” (1984, p. 16-17); especialmente quando o referente é o corpo de uma pessoa amada. Nestes casos, fica ainda mais patente a impossibilidade de separar o *corpus* do corpo. Nas entrelinhas do discurso de Eastlake, e nas contradições entre discurso e atitude em Baudelaire, identificamos a loucura que estampa na face de quem olha uma fotografia, loucura que é o predicado atribuído por Barthes, no final de *A câmara clara* (1984, p. 172-175), a este "objeto" que não se deixa reduzir teoricamente.

2.2. O pensamento fotográfico na teoria do cinema: a tradição formativa e a realista

Fernão Ramos apresenta a teoria do cinema como um campo relativamente pouco conhecido: "A teoria do cinema possui uma tradição, já quase centenária,

onde são pensados os pressupostos teóricos que envolvem a reflexão sobre a imagem em movimento em sua forma narrativa." (RAMOS, 2000, p. 125). Em *A estética do filme* Jacques Aumont define a teoria como "[...] uma atitude que compreende a elaboração de conceitos capazes de analisar um objeto.". Logo em seguida, Aumont faz uma advertência relativa a conotações "normativas" que o termo *teoria* evoca:

Uma teoria do cinema, no sentido que é dado aqui, não se refere a um conjunto de regras segundo as quais conviria realizar filmes. Ao contrário, essa teoria é descritiva, esforça-se por explicar fenômenos observáveis nos filmes, assim como pode considerar hipóteses ainda não atualizadas nas obras concretas, criando modelos formais. (AUMONT, 1995, p. 15).

Logo nas primeiras décadas do século XX, surgiram discursos relativos à fotografia que levantaram vozes contrárias àquelas que soaram no século XIX, quando prevalecia, conforme foi visto logo acima, o discurso da mimesis. As primeiras manifestações de tal postura se deram no interior deste campo nascido no início do século XX, a teoria do cinema. Dos trabalhos elaborados até a primeira metade do século, *A arte do filme* (1989), de Rudolf Arnheim, publicado pela primeira vez no início da década de 30, é um texto em que, através de uma abordagem relativa ao cinema, aspectos da fotografia são tratados de forma explícita e bem delineada.

Nas teorias, deste autor o material do cinema é tratado como mais complexo e abstrato que os materiais das outras artes; para este pioneiro da teoria do cinema "[...] o material do cinematográfico devem ser todos os fatores que tornam o cinema uma ilusão mais que perfeita da realidade." (ANDREW, 1989, p. 38). A matéria-prima da expressividade cinematográfica é constituída pelas diferenças entre as imagens que figuravam na percepção visual e as que apareciam representadas na imagem do cinema.

Pensando a nova arte do cinema, Arnheim ressaltou e até enumerou uma série de aspectos do dispositivo cinematográfico. Dentre estes aspectos, alguns são referentes à fotografia, de quem o cinema é um *descendente*, um *rebento*⁶¹. Estes aspectos do cinematográfico levantados por Arnheim, que diferenciavam a imagem fotoquímica da imagem produzida pela percepção natural, figuravam em *A arte do*

⁶¹ Rebento: traduzido do francês *Rejeton*, forma pela qual Hubert Damisch se refere ao cinema (2001, p. 202), em suas relações com a fotografia.

filme (ARNHEIM, 1989) como a “matéria-prima” da linguagem em questão. Era lançando mão destes recursos e tornando-os claros para o espectador que o autor de cinema iria demonstrar a natureza do seu meio: o cinema não reproduz a realidade tal qual a vemos.

Arnheim enumera os seguintes aspectos “irreais” do cinema: a projeção de sólidos numa superfície plana bidimensional; a redução de um sentido de profundidade e o problema do tamanho absoluto da imagem; a iluminação e a ausência de cor (esta classificação foi feita no período do cinema preto e branco mudo); o enquadramento da imagem; a ausência de continuidade espaço-temporal, graças à montagem; a ausência de entradas (*inputs*) de outros sentidos (Arnheim, 1989, p. 17-36).

Um excessivo dogmatismo implícito nesta teoria abalou o seu prestígio: para Arnheim, os cineastas deveriam recorrer obrigatoriamente a estes recursos expressivos, ou seja, deixar bem à mostra cada aspecto enumerado da defasagem entre filme e realidade. Arnheim chegou a ser contra o cinema falado e em cores, porque o aumento de realismo propiciado por estes avanços tecnológicos não seria positivo, do seu ponto de vista, para as relações entre espectador e imagem. Mas isso não impediu o sucesso de seu livro, basta ver o que diz o próprio autor mais tarde, na década de cinqüenta:

[...] Julgo que a simplicidade desta tese e a obstinada consistência da sua demonstração explicam por que é que, um quarto de século após a publicação de *Film*, o livro continua, e espero que continuará a ser consultado, requisitado e roubado nas bibliotecas⁶². (ARNHEIM, 1989, p. 13).

Esta obra de Arnheim irá exercer realmente uma influência significativa e duradoura no pensamento relativo à imagem tecnológica ao longo das décadas seguintes. Sua influência alcançará os teóricos da tradição desconstrucionista, em meados de 1970 e, conforme coloca Aumont, “Apesar da evolução da psicologia desde os anos 20 [do século XX], essas teorias [...] ainda hoje não estão 'ultrapassadas'. Até foram, em certa medida, retomadas e atualizadas nos trabalhos

⁶² É interessante notar que os exemplares da edição em português deste livro não se encontravam no acervo da Biblioteca Central da Universidade de Brasília quando procurado pelo autor deste trabalho, em meados da década de 90. Informadas, as bibliotecárias chegaram à conclusão, depois de muito procurar, de que os livros haviam sido furtados.

de Jean Mitry e nos primeiros textos de Cristian Metz, por exemplo.” (AUMONT, 1995, p. 227).

Quatro décadas depois da publicação de *A arte do filme*, em *Sobre a natureza da fotografia* (1989), publicado pela primeira vez em *Critical inquiry*, vol.1, em setembro de 1974, Arnheim retoma a questão, tratando agora especificamente da fotografia. Ao falar dos usos “espontâneos” da fotografia – como no caso do fotojornalismo – e de seus usos mais artificiais – como na fotografia surrealista e no trabalho de Diane Arbus –, o teórico acaba por reconsiderar em grande medida suas posições de 1932.

Todos estes usos provêm, em última análise, da característica fundamental da arte fotográfica: os próprios objetos físicos imprimem sua imagem por meio da ação ótica e química da luz. Este fato sempre foi reconhecido, mas tratado de diversas formas pelos autores especializados no assunto. (ARNHEIM, 1989, p. 113).

Este trecho de Arnheim, datado da primeira metade da década de setenta, traz colocações reveladoras para o período, e ainda muito significativas:

Remeto o leitor à minha própria abordagem da psicologia e da estética do filme, livro originalmente publicado em 1931. Nesse livro inicial tentei refutar a acusação de que a fotografia fosse apenas uma cópia mecânica da natureza. Minha forma de ver era uma reação à estreita concepção que prevalecia desde que Baudelaire, em sua famosa declaração de 1859, previu o valor da fotografia para documentar fielmente paisagens e fatos científicos, mas também denunciou-a como o ato de um deus vingativo que, ao enviar Daguerre como seu messias, atendeu à prece de uma multidão vulgar que queria que a arte fosse uma imitação exata da natureza. Na época de Baudelaire, o processo mecânico da fotografia era duplamente suspeito como uma produção em massa de imagens baratas. Essas manifestações críticas, embora menos eloqüentes, eram ainda influentes quando optei por minha própria apologia do cinema. Minha estratégia foi, portanto, descrever as diferenças entre as imagens que obtemos quando olhamos para o mundo físico e as imagens percebidas na tela do cinema. Estas diferenças poderiam então ser consideradas uma fonte de expressão artística. (1989, p. 113).

Para ir contra a concepção dominante em sua época ele acaba endossando, em alguma medida, uma postura negativa no que diz respeito à natureza mecânica da imagem fotográfica.

Em certo sentido, foi uma abordagem negativa, pois defendia a nova arte, avaliando-a pelos padrões tradicionais – isto é, apontando para a amplitude de interpretação que proporcionava ao artista, de modo muito semelhante à pintura e à escultura, apesar de sua natureza mecânica. Somente de forma secundária eu me ocupava das virtudes positivas que a fotografia tira justamente do aspecto mecânico de suas imagens. (1989, p. 113).



Fig. 16 - Diane Arbus, *Sem título (6)* – 1970 – 1971, Robert Miller Gallery, New York. (FRIZOT, 1995).

A diferença entre a fotografia e a realidade conforme apresentada ao homem pelos dados da percepção, não era considerada por Baudelaire, e em Estlake aparece como um aspecto negativo. A diferença entre o real percebido e a imagem fotográfica somente vai ser valorizada como matéria-prima por Arnheim. E realmente é uma matéria-prima surpreendente, quando se observa, para citar apenas os exemplos evocados por Arnheim, a produção da fotografia surrealista, ou quando deparamos com as fotografias de Diane Arbus.

Outra forma recentemente explorada de usar a artificialidade da arte fotográfica pode ser encontrada na reportagem, de modo mais impressionante na estranha obra de Diane Arbus. Ao invés de serem pegadas sem saber, em flagrante, vemos pessoas que reconhecem a presença da fotógrafa, quer exibindo-se para ela com alegria ou cerimônia, quer observando-a com atenção e desconfiança. O que parece que nos é mostrado aqui é o homem e a mulher depois de terem comido o fruto da árvore da Sabedoria. “E os olhos de ambos se abriram”, diz o Gênesis, “e eles viram que estavam nus”. Trata-se do homem sendo observado, que necessita de uma *persona*, preocupado com sua imagem, exposto ao perigo ou à perspectiva de boa sorte simplesmente porque está sendo olhado. (ARNHEIM, 1989, p. 112-113).

E é justamente aí, depois desta metáfora esplêndida, que Arnheim complementa, com o trecho já citado acima, dizendo que “Todos estes usos provêm, em última análise, da característica fundamental da arte fotográfica: os próprios objetos físicos imprimem sua imagem por meio da ação ótica e química da luz” (1989, p. 113). A relação entre este fato que “sempre foi reconhecido, mas tratado de diversas formas pelos autores especializados no assunto” e certas condições do voyeurismo, expostas e enfatizadas à caricatura em Arbus, é que *impressiona* nesta passagem de Arnheim. Um voyeurismo que desnuda a alma, ou no mínimo aspectos dela, trazendo à cena a consciência do corpo de estar à *deriva* – “exposto ao perigo ou à perspectiva de boa sorte” (1989, p. 112-113), simplesmente porque está sendo olhado. Em termos semióticos, é pertinente esta característica fundamental da fotografia, seu modo de operar de forma tal que “os objetos físicos imprimem sua própria imagem”, é a sua *face* indicial, que será tratada com a devida atenção no capítulo III.

Arnheim, desta forma, reestruturou alguns exageros do passado sem abrir mão completamente de seus antigos pressupostos. Concordando em termos com Bazin, ao dizer que é compreensível a sua colocação de que a essência da fotografia está não no resultado a ser obtido, mas na maneira pela qual este é obtido



Fig. 17 - Diane Arbus, *Teenage couple on Hudson Street, N.Y.C.* , 1963. Carole Christensen Lieff Gallery. Fonte: (<http://www.masters-of-photography.com>).



Fig. 18 - Diane Arbus, *A Young Brooklyn Family Going for a Sunday outing.* N.Y.C. ,1966. Carole Christensen Lieff Gallery. (<http://www.masters-of-photography.com>).

– aspecto que será tão caro a Philippe Dubois em *O ato fotográfico*⁶³ –, Arnheim demonstra estar bem informado sobre as publicações teóricas relativas à fotografia. Já no final de seu texto ele tece alguns comentários sobre *A mensagem fotográfica*, de Barthes, mas apenas para ser mais um a se juntar ao coro majoritário daqueles que, até aquele momento, não haviam compreendido bem Barthes. Ele termina por considerar este texto, que desde o final dos anos setenta passou a ser referência quase obrigatória em trabalhos relativos à fotografia, como “um dos mais conhecidos e confusos escritos dos últimos anos” (1989, p. 116).

Existia, nestes teóricos normalmente citados como pertencentes à tradição “Formativa”⁶⁴, uma tendência a considerar a fotografia e o cinema como sistemas de representação preponderantemente convencionais. Embora seu contexto seja anterior à onda semiológica na teoria do cinema e no pensamento francês em geral dos anos sessenta, pode-se dizer que as teses de Arnheim dos anos 30 privilegiavam o potencial de discurso das imagens fotoquímicas, sua opacidade, em detrimento de uma natureza imanente e transparente das mesmas. Mas o discurso que o Arnheim dos primeiros tempos anuncia dissolve-se nas suas teorias do pensamento visual, em que ele postula a existência de um modo de percepção da imagem fotográfica por meio da organização, da estruturação das formas “[...] apresentadas ao olho pelas projeções ópticas” (1989, p. 117). Ele fala que na representação fotográfica atuam “formas organizadas” (1989, p. 117) e não “conjuntos de ideogramas convencionais” (1989, p. 117); estes últimos teriam um perfil semiótico mais próximo da significação por convencionalidade, marcadamente representada pela linguagem verbal. Tais formas organizadas operam, para Arnheim, a produção de conceitos visuais que têm a propriedade de tornar legíveis as imagens fotográficas (1989, p. 117).

Quando o espectador olha para o mundo à sua volta, estas formas são transmitidas a ele em sua totalidade pelos objetos físicos exteriores. Numa fotografia, as formas são selecionadas, parcialmente transformadas, e tratadas pelo fotógrafo e seu equipamento óptico e químico. Assim, para dar sentido às fotografias, devemos olhá-las como encontros entre a realidade

⁶³ Dubois usa um trecho deste texto de Arnheim aqui abordado (1983) como epígrafe em *Da verossimilhança ao índice*. Isto já indica a importância das idéias do veterano teórico da imagem no trabalho de Dubois. Esta concepção baziniana da ontologia da imagem fotográfica, já notada por Arnheim, é um dos pontos fundamentais da argumentação de Dubois.

⁶⁴ Tanto Andrew Dudley quanto Robert Stam a eles se referem como formativos. Aumont, em *A estética do filme*, usa outros critérios da divisão, chamando Mustemberg e Arnheim de psicólogos do cinema, enquanto outro formativo, Béla Balázs, irá figurar também como um dos primeiros teóricos, mas em um capítulo dedicado à questão das relações entre cinema e linguagem.

física e a mente criativa do homem – não simplesmente como um reflexo dessa realidade na mente, mas como uma região intermediária na qual as duas energias criadoras, o homem e o mundo, se encontram como rivais e companheiros em pé de igualdade, cada qual contribuindo com seus recursos particulares. O que descrevi inicialmente em termos negativos como falta de precisão formal deve ser valorizado positivamente do ponto de vista da arte fotográfica como a presença manifesta da realidade física autêntica, cujos aspectos irracionais incompletamente definidos desafiam o desejo do produtor de imagens de obter uma forma visualmente articulada. (1989, p. 117).

Conforme colocado logo acima, Arnheim faz referência a um texto de Bazin que, apesar de ser uma ilha de pensamento sobre a fotografia em suas teorias do cinema, é fundamental para o desenvolvimento das teorias relativas ao fotográfico; trata-se do clássico *A ontologia da imagem fotográfica*. Bazin irá apontar para a gênese automática da fotografia que, do seu ponto de vista, era essencialmente objetiva:

Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela, como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno 'natural', como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica. (BAZIN A., 1991, p. 22).

Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica (BAZIN, 1991, p. 22). Para Bazin, não há como fugir do fato de que é indispensável a presença de um objeto para a confecção de uma imagem fotográfica. Este objeto será “literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço” (1991. p. 22). A fotografia, neste processo, estaria operando uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução.

Quando os instantâneos fotográficos, com essa sua característica objetividade, são postos em seqüência, em uma sucessão no tempo, a imagem das coisas fotografadas torna-se a imanência da duração. A partir daí, o realismo de Bazin irá apontar para a necessidade de se respeitar a duração, em uma redução drástica do uso da montagem e dos demais artifícios, que denunciasses as diferenças existentes entre real e imagem no cinema. A imagem deveria ser fruto de uma imanência do real, portanto também da duração. E é por isto que Bazin termina este texto sobre a fotografia com a afirmação de que “Por outro lado, o cinema é

uma linguagem” (1991. p. 25). Os aspectos proto-indiciais da fotografia apontados por Bazin somente fariam sentido, em sua concepção se, quando retirados da sua condição de instantâneos fotográficos, insetos congelados, lacrados no âmbar, e colocados em seqüência, acabassem por constituir uma “linguagem” (uma duplicação, ou melhor, uma apresentação, da própria duração). Para Bazin, enfim, os instantâneos fotográficos que apresentam o “objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta” (BAZIN, 1991, p. 24), quando postos em seqüência, formam a mais perfeita narrativa, aquela que emana do real.

2.3. Olhares construídos: a fotografia como “sistema convencional”⁶⁵

Na primeira metade da década de sessenta, dois textos que tratavam especificamente da fotografia defenderiam uma acepção mais opaca de seu modo de representação: *Cinco notas por uma fenomenologia da imagem fotográfica* (*Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique*), de Hubert Damisch (2001, p. 7-11), escrito em 1963, e *A definição social da fotografia* (*La définition sociale de la photographie*) (BOURDIEU, 1965, p. 107-138), de Pierre Bourdieu, publicado na coletânea *Um art moyen* (1965), organizada pelo próprio Bourdieu. Estes dois textos trazem em comum uma concepção do modo de representação da fotografia como um discurso codificado, sustentado por formas de representação socialmente convencionadas. Um pouco mais tarde, no final da década de 60, tem início, nas equipes das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique*, um debate dentro desta mesma chave, onde a perspectiva, a fotografia e o cinema figuram como modos de representação imagética fortemente marcados pela significação convencional.

Como será visto ainda em 2.3.3, a tradição desconstrucionista irá encontrar, nos dispositivos de imagem tecnológica, “forjados” a partir da perspectiva, aspectos da cultura do Quatrocentos. *A perspectiva artificialis*, em trabalhos de autores como Marcelin Pleyne e Jean-Louis Comolli, “[...] coincidia de modo simples demais com a emergência multiforme do humanismo burguês para ser isenta de qualquer marcação ideológica.” (AUMONT, 2004, p. 143).

⁶⁵ (BOURDIEU, 1965, p. 108).

2.3.1. Vozes da sociologia e da história das artes: a *Arte média* atraindo olhares da *alta-cultura*.

Uma das novidades de todos estes trabalhos dos anos sessenta é a presença de pressupostos semiológicos ao lado da questão da *perspectiva artificialis*, vinda das teorias da arte de Erwin Panofsky e Pierre Francastel; elas são um dos pontos de partida de Bourdieu: se a perspectiva era um sistema socialmente convencionalizado de representação da realidade tridimensional em planos, a fotografia, enquanto reprodutora deste sistema perspectivo, será também sua herdeira. Logo no início de *A definição social da fotografia (La définition sociale de la photographie)* (1965, p. 107-138), Bourdieu comenta que "A seleção que ela opera no mundo visível está absolutamente de acordo, em sua lógica, com a representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quatrocentos" (BOURDIEU, 1965, p. 109)⁶⁶. Logo em seguida, algumas linhas depois desta colocação, é possível ver Francastel como uma das fontes a que o sociólogo recorre para tratar dessa "lógica de representação do mundo que se instala na Europa desde o Quatrocentos" (BOURDIEU, 1965, p. 107-138):

A fotografia – a possibilidade de registrar mecanicamente uma imagem em condições mais ou menos análogas às da visão – revelou não o caráter real da visão tradicional, mas, pelo contrário, seu caráter sistemático. As fotografias são tiradas, ainda hoje, em função da visão artística clássica, pelo menos na medida em que o permitem as condições de fabricação das lentes e o fato de se utilizar uma objetiva única. A visão que a câmera proporciona é a do Ciclope, não a do homem. Sabe-se também que nós eliminamos sistematicamente todos os registros que não coincidem com uma visão não real, mas medianamente artística. Nós nos recusamos, por exemplo, a fotografar um edifício visto de perto, porque o registro não corresponde às leis tradicionais da ortometria. Tentem colocar uma objetiva grande angular no centro de um transepto de catedral gótica e observem o extraordinário documento que hão de conseguir. Verão claramente que aquilo que chamam visão "normal" é apenas uma visão selecionada e que o mundo é infinitamente mais rico de aparências do que jamais se acreditou. (FRANCASTEL, 1990, p. 27).

O fato desta longa citação figurar logo no início do texto de Bourdieu é bastante significativo. É interessante notar que Francastel fala de uma visão

⁶⁶ "[...] *la sélection que elle opère dans le monde visible est tout à fait conforme dans sa logique, à la représentation du monde qui s'est imposée en Europe depuis le Quattrocento*" (BOURDIEU, 1965, p. 107-138).

“medianamente artística”, o que nos lembra o próprio título da coletânea organizada por Bourdieu. Vale ainda notar que, já em 1950, em *Pintura e sociedade* (1990), Francastel falava da arte figurativa do Renascimento (significativamente fundada na *perspectiva artificialis*) como “um sistema de signos convencionais”. Este é um aspecto relevante quando se tem em conta a significativa incidência das idéias de Francastel sobre o pensamento relativo ao fotográfico nos anos sessenta. O texto de Bourdieu é concebido no momento áureo da semiolinguística e do estruturalismo. Muito embora a concepção da fotografia que aí aparece seja, sob alguns aspectos, próxima da de Arnheim – ambos, Arnheim e Bourdieu, apostam nas diferenças entre a fotografia e a percepção humana do real –, é nesse contexto dos anos sessenta que se instaura a concepção da fotografia como um sistema convencional de signos; tanto em trabalhos que tratam especificamente da fotografia quanto na teoria do cinema, surgem estas abordagens da imagem fotoquímica como sistema de significação convencional. A fotografia passa a figurar então como “[...] *um sistema convencional* que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer, de uma perspectiva).” (BOURDIEU, 1965, p. 108-109).

Mais do que um clássico do pensamento relativo à fotografia, para Aumont, *A definição social da fotografia* é uma exceção nas abordagens sociológicas da imagem. Os trabalhos que tratam da recepção das imagens, seja na arte ou na mídia, se detêm em questões de conteúdo, tratando de temas relativos às relações entre audiência e certos produtos da mídia. Sem querer tirar o mérito de tais abordagens, Aumont aponta o fato de elas se deterem quase sempre em análises “do representado”, ou seja, daquilo que é veiculado pelo dispositivo que acaba sendo tratado como um dado “evidente” (1995, p. 185). Tais trabalhos não tratam, portanto, da questão do dispositivo que media a relação do espectador com a imagem⁶⁷. Jacques Aumont é um dos poucos teóricos contemporâneos a insistir na importância do conceito de “dispositivo”, tanto em *O olho interminável* quanto em *A imagem*. Em *O olho interminável*, ele lamenta “[...] o abandono prematuro das

⁶⁷ A questão do dispositivo será tratada mais detidamente neste capítulo ainda, em 3.3, no contexto da tradição desconstrucionista e em 3.4, na abordagem das reflexões das relações entre os dispositivos de imagem, “entre-imagens”.



Fig. 19 - Produção de fotografos amadores, turistas. (BOURDIEU, 1965).

discussões sobre as relações da técnica com a ideologia, depois dos famosos artigos de Comolli.” (AUMONT, 2004, p. 143)⁶⁸.

É justamente por valorizar este tipo de abordagem – que estabelece relações entre a constituição técnica dos meios e suas articulações simbólicas com os contextos sociais nos quais se formam e se desenvolvem – que Aumont irá considerar a abordagem de Bourdieu sobre a fotografia como uma exceção.

Em *Un art moyen*, a fotografia figura como uma “arte média”, no sentido em que se encontra, esteticamente falando, a meio caminho entre o bom e o ruim, ou entre a arte e o entretenimento. Mas Bourdieu também “[...] jogava com a palavra ‘mediana’ para evocar as acepções sociológicas de ‘classe média’ e de ‘estatística mediana’” (KRAUSS, 2002, 216). Bourdieu parte do princípio de que acontecia uma integração entre a natureza técnica, ou mecânica, da fotografia, e seus usos sociais. O gosto de seu público buscava justamente o que ela oferecia, semelhança e legibilidade:

Em efeito, se o "olho mecânico" efetua a representação popular da objetividade e da perfeição estética, definida por critérios de semelhanças e de legibilidade, é sem dúvida porque esta imagem é o produto de um objeto, os idólatras e detratores da máquina estão, com frequência, de acordo neste sentido em sustentar, como assinala Gilberto Simondon, que o grau de perfeição de uma máquina é proporcional ao seu grau de automatismo⁶⁹. (BOURDIEU, 1965, p. 113).

A câmera fotográfica, em seus usos sociais, atua como um elemento importante nas articulações simbólicas que compõem a unidade familiar da classe média; a fotografia atua no registro de todo tipo de evento e ritual da família. Para Krauss, em uma primeira leitura de *Un art moyen*, tem-se a impressão de que a câmera fotográfica figura apenas como uma “ferramenta” que serve somente à ilustração e ao registro passivo de fatos objetivos. Não obstante, sua função neste contexto familiar, aí apontada, é bem maior:

⁶⁸ Em *A imagem*, Aumont comenta que “Depois de terem sido objeto de numerosas discussões durante um decênio, essas teses estão hoje um pouco abandonadas, essencialmente em razão do esquecimento generalizado (e injusto) de seu contexto conceitual (marxismo, althusserianismo)” (AUMONT, 1995, p. 185).

⁶⁹ *En effect, si “l’oeil mécanique” accomplit la représentation populaire de l’objectivité et de la perfection esthétique, définie par les critères de ressemblance et de lisibilité, c’est sans doute parce que cette image est le produit d’un objet, les idolâtres et les detracteurs de la machine s’accordant le plus souvent, comme le remarque M. Gilbert Simondon, pour tenir que le degré de perfection d’une machine est proportionnel à son degré d’automatisme* (BOURDIEU, 1965, p. 113).

Parte da motivação destas reuniões familiares se deve à fotografia. Elas participam da fantasia coletiva de coesão familiar e a máquina fotográfica é, neste sentido, um instrumento de projeção e um elemento do teatro elaborado pela família para convencer-se de que é una e indivisível. Como diz Bourdieu, “na maioria dos casos, a fotografia em si não é nada mais que a reprodução da imagem de integração que o grupo quer dar de si mesmo”. (KRAUSS, 2002, p. 221).

É o uso social da fotografia, operado pela classe média, que leva Bourdieu à consideração de que ela é um sistema de representação arbitrário e convencional. O fato de que a sociedade confere à fotografia um “[...] certificado de realismo⁷⁰[...]” (1965, p. 113) faz com que da objetividade da representação derive uma objetividade dos fatos. Tal uso tão limitado da fotografia daria larga margem para que sua prática acabasse resultando na pura construção de estereótipos, tanto no que se refere aos assuntos, sempre repetitivos, quanto à composição, centralizada e “pobre”. É tendo em mente essa natureza expressiva, assim tão dominada por estereótipos, por modelos, que Bourdieu chega à conclusão de que a fotografia “[...] fixa um aspecto do real que é apenas o resultado de uma seleção arbitrária [...]” (BOURDIEU, 1965, p. 108).

2.3.2. O desconstrucionismo: a ideologia na caixa preta

Em artigo publicado no número 4 da revista *Cinéthique* (1969)⁷¹, Marcelin Pleynet fala das relações entre “a câmera” e a “perspectiva monocular”⁷².

[...] se a câmera, na situação ideológica historicamente determinada em que nos encontramos, produz imagens que são cúmplices ideológicos da ideologia dominante, não é porque as imagens reproduzem o mundo (veremos que a imagem não é duplicação do mundo), mas porque ela constrói uma representação espacial afinada aos artifícios historicamente determinados (datados quanto à origem: Quatrocentos) da perspectiva monocular. (PLEYNET, *apud* XAVIER, 1983, p. 387).

Logo em seguida, no número 6, os redatores de *Cinéthique* lançam argumentos que buscam explicitar alguns pontos das idéias de Marcelin Pleynet. Para isto recorrem às teorias sobre a perspectiva de Francastel, afirmando que

⁷⁰ “[...] *un brevet de réalisme* [...]” (p. 113).

⁷¹ A revista *Cinéthique* era ligada à conhecida *Tel Quel*. (*Cinéthique*, nº 1 a 13/14 – 1969/1972. *apud* XAVIER, p. 110).

⁷² Os autores desta tradição não distinguem a perspectiva *naturalis* da *artificialis* e falavam de “perspectiva monocular”, “perspectiva central” ou, simplesmente, “perspectiva”.

A perspectiva, bem como o espaço, não é uma realidade estável, exterior ao homem. Aliás, não há uma perspectiva, mas perspectivas cujo valor absoluto é equivalente e que se constituem sempre que um grupo de indivíduos convém atribuir a um sistema gráfico um valor de análise e de representação estável, exatamente como quando se trata de um alfabeto. (*Cinéthique* apud XAVIER, 1977, p. 128).

A partir desta declaração, é possível ver aproximações entre as teses desconstrucionistas e as de Bourdieu sobre a fotografia. As teorias da perspectiva são um ponto de intersecção fundamental nesta aproximação; Ismail Xavier comenta tal convergência teórica, ao falar da proposição de *Cinéthique*:

Portanto, se diante da imagem cinematográfica ocorre a famosa "impressão de realidade", isto se deve a que ela reproduz os códigos que definem a "objetividade visual", segundo a cultura dominante em nossa sociedade; o que implica dizer que a revolução fotográfica é "objetiva" justamente porque ela é resultado de um aparelho construído para confirmar a nossa noção ideológica de objetividade visual (o sociólogo Pierre Bourdieu, também apoiado em observações de Francastel e Erwin Panofsky, refere-se a este curto-circuito ideológico no livro *Un Art Moyen*). (XAVIER, 1977, p.128).

A "impressão de realidade" (XAVIER, 1970, p.128) acaba então figurando como a afirmação de uma "ideologia de representação do espaço-tempo elaborada historicamente" (XAVIER, 1970, p.128), chamada pelos redatores de *Cinéthique* de "efeito-câmera" (XAVIER, 1970, p. 128). Desta forma, uma cristalização extremada do projeto burguês se manifestaria aí, neste efeito, amparada por um apelo à cientificidade, evocada a partir do automatismo do aparelho.

Na condição de código, de sistema sógnico socialmente convencionado, a perspectiva, e logo a fotografia e o cinema, passam a ser observados pelas relações estreitas que mantêm com aspectos ideológicos originados, na opinião destes teóricos, no Quatrocentos. Xavier (1977) observa que a produção teórica de *Cinéthique* e dos *Cahiers* tem profunda influência da releitura de Marx operada por Louis Althusser. Ismail encontra tal afiliação indicando, no discurso das duas publicações, procedimentos como a adesão à "crítica da representação", e a denúncia do idealismo do cinema clássico, ou seja, o cinema "mimético-representativo, seja ele hollywoodiano ou neo-realista, de inspiração fenomenológica ou lukassiana" (XAVIER, 1977, p. 124-125).

No artigo *Cinema/Idéologie/Critique*, assinado por Jean Louis Comolli e Jean Narboni, e publicado na *Cahiers* nº 216, de outubro de 1969, fica clara a recorrência a um referencial psicanalítico, via Jacques Lacan – presente nas formulações de

Althusser –, que serve de fundamento para a crítica ao discurso da transparência. Os autores tomam como ponto de partida a necessidade de se assumirem enquanto um grupo que se manifesta por meio de uma revista, portanto, de um produto: vendido a um certo preço, com um modo de fabricação, circuito de distribuição e outras características tais que permitem localizá-lo dentro do sistema de edição capitalista. Mas a questão que se coloca a partir desta constatação óbvia:

Trata-se de saber, no que se refere tanto a estes filmes quanto a estes livros e revistas, se eles se contentam em ser permeados por esta ideologia, de ser seu lugar de passagem, a mediação transparente, a linguagem eleita, ou se tentam operar um retorno e uma reflexão, intervindo sobre ela, tornando-a visível ao tornar visíveis seus mecanismos: bloqueando estes mecanismos. (COMOLLI; NARBONI, 1969, p. 11- 15)⁷³.

Mas é a partir da publicação do artigo *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base* (1983, p. 381-399) de Jean-Louis Baudry, que tem início a associação da *perspectiva artificialis* com a ideologia humanista e a ideologia burguesa que dela deriva. A convergência das ortogonais para o ponto de fuga central na figuração fundamentada na *perspectiva artificialis* fez com que este método de representação imagética tenha sido considerado, por Baudry, como um sistema centrado⁷⁴. Esse centro corresponde, de forma quase automática nas formulações de Baudry, à posição do observador humano. É neste sentido que as teses desconstrucionistas, especialmente as de Baudry, vão descrever tal sistema de representação como propício à emergência de um sujeito “centrado” no humanismo, que estaria, portando, alinhado com a ideologia humanista (AUMONT, 1995, p. 217). Estas ideologias estariam inscritas não só na perspectiva, mas também nos seus herdeiros, nos “aparelhos de base”⁷⁵ da fotografia e do cinema.

É interessante notar o uso diferenciado que Baudry faz das críticas à naturalidade da perspectiva, originárias da teoria e da história da arte. Em um tom psicanalítico, ele irá retomar a questão dos mecanismos de identificação, que, em teoria do cinema, remontam a Balázs. A neutralidade dos aparelhos óticos será posta em questão, e nascerá a tese da existência de um idealismo embutido nos

⁷³ "Il s'agit de savoir, pour ces films comme pour ces livres et revues, s'ils se contentent d'être traversés tels quels par cette idéologie, d'en être le lieu de passage, la médiation transparente, le langage élu, ou bien s'ils tentent d'opérer un retour et une réflexion, d'intervenir sur elle, de la rendre visible en en rendant visibles les mécanismes: en les bloquant"⁷³. (COMOLLI; NARBONI, 1969, p. 11-15).

⁷⁴ Estes argumentos de Baudry são parcialmente antecipados no tópico 3 deste mesmo capítulo, p. 53-55.

⁷⁵ A noção de “aparelhos de base” dará lugar, mais tarde, em 1975, ao conceito de dispositivo de imagem.

“aparelhos de base”, ou seja, no sistema câmera/ imagem/ montagem/ projetor/ sala escura. Este conjunto receberá, mais adiante, em 1975, em outro texto de Baudry, a denominação de dispositivo⁷⁶.

O ponto de partida de Baudry é a constatação de que a visão “monocular” da câmera, resultante da incorporação da perspectiva pela câmara obscura, responde às necessidades do sujeito transcendental, formuladas a partir da Renascença, ou pelo menos desde Descartes. A perspectiva, enquanto código de representação figurativa da cultura ocidental, coloca o olho do sujeito em uma condição central dentro do esquema de representação. Este ponto de vista privilegiado é materializado na tela pelo ponto de fuga e, do outro lado da dupla pirâmide albertiniana, pelo olho do espectador, que assume passivamente o ponto de vista imposto pelo autor. Este sistema é tido como o equivalente do idealismo da metafísica ocidental, em termos de representação. O espectador ocupa um ponto de vista privilegiado, distanciado do objeto de sua observação, tal qual o sujeito transcendental do idealismo metafísico tem sua consciência separada do mundo do “objeto” de sua abordagem. A fotografia, com sua automatização do sistema perspectivo, vem reforçar esta relação. Por fim, no cinema, com os novos recursos tecnológicos e a decupagem clássica, dentre outros fatores (cenário naturalista, usos de gêneros bastante extratificados)⁷⁷, este sistema encontra sua intensificação máxima. Desta forma, o que se tem é uma “representação sensível” da metafísica ocidental (1983, p. 388).

Privado de seus recursos motores, e contando com uma circunstância escópica privilegiada, o espectador de cinema, para Baudry, ocupa uma posição semelhante àquela da criança no estúdio do espelho da psicanálise lacaniana. Entre os seis e os oito meses de vida, na carência de motricidade natural desta fase, a criancinha recorre ao olhar. Esta etapa provoca na criança a “especularização da unidade de seu corpo, a constituição ou, pelo menos, o primeiro esboço do ‘eu’ como formação imaginária [...]” (BAUDRY, 1983, p. 395). Esta constituição imaginária do eu somente é possível, de acordo com a leitura que Baudry faz a Lacan, se cumpridas duas condições: “a imaturidade motriz e a maturação precoce

⁷⁶ O dispositivo (*Le dispositif*). *Communications* n° 23, 1975).

⁷⁷ Decupagem é o processo de decomposição do filme em seqüências e cenas, e destas em planos. A decupagem clássica procede de forma a esconder os saltos provocados pelos cortes, dando assim uma ilusão de continuidade espaço-temporal.

de sua organização visual (notada nos primeiros dias de vida)” (BAUDRY, 1983, p. 396). Baudry nota então que o espectador de cinema está também diante de uma situação equivalente, na qual acontece “suspensão de motricidade e predominância da função visual” (BAUDRY, 1983, p. 396).

Surge então a relação determinante, para Baudry, deste complexo simbólico: a cisão que aparece na fase do espelho, na instância do indivíduo, entre o eu e o Outro, vai possibilitar o “efeito sujeito”. Por fim, Baudry esclarece uma correspondência entre a cisão acontecida no estádio do espelho lacaniano e a cisão entre sujeito e objeto, do idealismo metafísico. E este idealismo remontaria ao humanismo renascentista, berço da perspectiva.

2.3.3. O dispositivo dissipado *Entre-imagens*⁷⁸

Quanto à perspectiva, à fotografia e ao cinema estarem “marcados pela ideologia humanista e pela ideologia burguesa, que dela deriva” (AUMONT, 1995, p. 217), Aumont argumenta que “não houve uma *ideologia* burguesa do século XV ao século XX, mas diversas formações ideológicas sucessivas que foram suas manifestações” (1995, p. 217). Algumas releituras e críticas do desconstrucionismo, dentre elas a de Jacques Aumont, apontam para o fato de que diversos valores simbólicos da perspectiva se sucedem ao longo da história e não devem ser achatados em um movimento restritivo e pouco rigoroso, como o operado pela crítica desconstrucionista. Neste ponto de sua releitura do desconstrucionismo, Aumont evoca Hubert Damisch, para quem “o humanismo (toscano ou outro) não podia contentar-se com a perspectiva dita central, assim como não podia contentar-se com a definição pontual de sujeito [...] que é seu corolário” (AUMONT, 1995, p. 217).

Aumont também opera um deslocamento da questão da ideologia para o simbólico. Apesar de todas estas restrições, não se pode perder de vista o fato de que o desconstrucionismo legou aos campos do conhecimento que tratam da imagem “[...] a idéia fundamental de um dispositivo que relaciona a imagem com seu

⁷⁸ Título do livro de Raimond Bellour (BELLOUR, 1997).

modo de produção e com seu modo de consumo e, portanto, a idéia de que a técnica de produção das imagens repercute necessariamente na apropriação dessas imagens pelo espectador.” (AUMONT, 1995, p. 181-2).

Conforme já referido (Capítulo I, tópico 1.1.1), o conceito de dispositivo figura em Aumont (1995) como sendo o que regula a relação entre o espectador e a imagem dentro de determinado contexto simbólico. A partir desta definição simples, Aumont afirma que todo o aparato do dispositivo terá “necessariamente efeito sobre esse espectador como indivíduo” (AUMONT, 1995, p. 188). O dispositivo tem, desta forma, os seus efeitos subjetivos; estende-se à esfera do subjetivo.

Considerando esta natureza subjetiva dos dispositivos, Aumont aponta então para a instância simbólica dos mesmos. Atingindo a esfera do simbólico, os dispositivos alcançam a esfera do social:

Dizíamos ao começar: o dispositivo é o que regula a relação entre o espectador e suas imagens *em determinado contexto simbólico*. Ora, ao final desse apanhado dos estudos relativos aos dispositivos de imagens, o contexto simbólico revela-se também necessariamente social, já que nem os símbolos nem a esfera do simbólico em geral existem no abstrato, mas são determinados pelos caracteres materiais das formações sociais que os engendram. (Aumont. 1995, p. 192).

Dentro de sua abordagem, Aumont entende os dispositivos como tendo a propriedade de articular os campos da técnica e da estética ao do simbólico. Este por sua vez é determinado por caracteres materiais de ordem social. Os aspectos simbólicos dos dispositivos têm origem justamente nestes caracteres de ordem social que se formam a partir dos contextos culturais, nos quais acontece o processo ao longo do qual se constituem.

As teorias da imagem, até fins dos anos oitenta, estiveram sempre muito ocupadas em apontar uma “especificidade” dos dispositivos abordados. Para os desconstrucionistas, a especificidade da fotografia e do cinema estava na presença da ideologia burguesa nos próprios dispositivos. Para Philippe Dubois e Jean-Marie Schaeffer, no início dos anos oitenta, o específico do dispositivo fotográfico é sua natureza de traço, de índice⁷⁹. A releitura que Aumont faz das teorias dos dispositivos, no início dos anos noventa, nos permite ver o dispositivo dissociado de uma especificidade.

⁷⁹ Na semiótica de Peirce, o índice é o signo que representa seu objeto por ter sido afetado de fato por este objeto.

Os dispositivos vão deixando de ser encarados como portadores de essências. Com o deslocamento que sofrem na abordagem de Aumont, perdem a sua antiga especificidade, a ideologia. O simbólico não é uma especificidade dos dispositivos de imagem, como era a ideologia nas teses desconstrucionistas. O conceito de dispositivo não deixa de existir no contexto teórico contemporâneo, mas ele subsiste com graus de fixidez menores, entre suas partes, com limites não estanques entre um dispositivo e outro.

A partir de meados dos anos oitenta, uma nova tendência foi se configurando no cenário da teoria da imagem e do audiovisual, fundindo estudos teóricos com apreciações críticas de obras. Os estudos do “entre-imagens” são realizados por pensadores da imagem e das artes, como Philippe Dubois, Raimond Bellour e Jacques Aumont, e tratam das intersecções, dos cruzamentos dos dispositivos.

O interesse no estudo dos dispositivos não se concentra mais na busca de suas especificidades, mas nas novas perspectivas que se abrem quando um dispositivo é olhado pelo prisma de outro dispositivo, pelo viés de outro dispositivo.

Após meus primeiros trabalhos do início dos anos 80 sobre fotografia, depois deles, mais recentes, sobre vídeo, que, cada um à sua maneira, tentavam aproximar um modo de imagem tecnológico daquilo que havia esteticamente de mais essencial (sua “especificidade”), considero, hoje, que quase não é mais possível, na paisagem (audiovisual e teórica) que é a nossa, falar de uma arte em si e por si só, como se ela representasse um domínio autônomo, isolado, autárquico. No plano teórico, creio que não existe mais utilidade nem mesmo pertinência, em tratar a fotografia em si, ou o cinema como ontologia, ou o vídeo enquanto suporte específico. Ao contrário, penso que (e já comecei, aqui e acolá, a tratar, nessa perspectiva, as relações transversais existentes entre cinema, foto e vídeo), de fato, nunca se sente melhor posicionado para tratar, afinal, de uma forma de imagem dada a não ser encarando-a a partir de uma outra, através de uma outra, dentro de uma outra, pelo viés de uma outra, como uma outra. (DUBOIS, P., 1994).

Ao invés de uma abordagem frontal, busca-se chegar à fotografia, ao cinema, ao vídeo ou à imagem virtual pela dobra, no sentido que Deleuze deu a este termo (DUBOIS, P., 1994). As passagens de um dispositivo para o outro têm sido apontadas pelos teóricos do “entre-imagens” como operações que, dentre outras coisas, possibilitam o surgimento de aparelhos fílmicos. Esses, por sua vez, são distintos dos “aparelhos de base” ou dos dispositivos de Baudry e Metz: “O próprio filme, no intervalo entre sua massa física e a espessura psíquica de seu transcorrer, torna-se o aparelho.” (BELLOUR, 1997, p. 29-30). Um pouco antes Bellour comenta esta diferença em outra modulação: Thierry Kuntzel, o artista em questão, é também

teórico. No ensaio *Thierry Kuntzel e o retorno da escrita*, Bellour comenta a dificuldade que o cinema sempre enfrentou para pensar a si mesmo, não para se representar:

Quando digo 'pensar-se', entendo a parada e o retorno sobre si mesmo que, num determinado momento, prescrevem o deslocamento e a redefinição da compreensão da arte: na literatura, por exemplo, Mallarmé, Blanchot, Barthes. O cinema, que não é desprovido nem de representações nem de palavras, como a música, nem de temporalidade discursiva, como a pintura, vive na tentação e na obsessão de poder pensar-se. Para tanto, existem duas possibilidades: a exterioridade da escritura e um trabalho sobre o transcender da imagem, que garante a sua ilusão. Eisenstein, Vertov. A maneira como misturam as duas explica sua posição privilegiada na história do cinema e em sua teoria. [...] Talvez fique claro um dia que a transição do cinema para o vídeo é comparável ao que foi em poesia a passagem do verso alexandrino para o verso livre, e que uma reflexão sobre o destino literário da língua surgiu dessa passagem, como hoje em dia a reflexão sobre o destino da imagem. O admirável deslocamento operado no sentido da ficção pelo último filme de Godard – *Salve-se quem puder (a vida)* – é mais do que um signo disso. O cinema é realmente a "verdade 24 vezes por segundo". Mas desde que se possa decompô-la, fazê-la voltar sobre si mesma e desnaturalizá-la para reinventá-la. É o que faz o trabalho da teoria, em sua exterioridade de princípio, o que o cinema tenta fazer e o que o vídeo lhe ajuda a perfazer. O procedimento de Thierry Kuntzel ilustra isso de modo particularmente preciso. (BELLOUR, 1997, p. 28).

Bellour comenta como os textos teóricos de Kuntzel são distintos dos de Baudry ou Metz. Eles não visam "cinema propriamente dito" (1997, p. 28), um dispositivo genérico, e também não são análises de filmes. Os textos de Kuntzel fazem "com que surja sempre 'o outro filme' que o filme esconde" (1997, p. 28). Não é o caso de tornar uma estrutura visível, alguma "lógica exemplar de funcionamento" (1997, p. 28): "O que está em jogo, além, mas no objeto, é um efeito-sujeito, uma cena psíquica a ser especificada." (1997, p. 28).

A imagem congelada no cinema, uma espécie de retorno do cinematográfico ao fotográfico, o "fotogramático" de Bellour, é um dos recursos-chave deste tipo de procedimento acima indicado. Kuntzel se congela os primeiros 27 planos de *M., O vampiro de Dusserdolf*⁸⁰. Ele nos diz:

O "trabalho do filme" é compreendido em relação ao "trabalho do sonho", cujas operações reconduzem para o filme – a questão dirigida ao cinema pelo filme. Posição teórica, que envolve um certo saber, mas principalmente um deslocamento: "A leitura de um começo de filme é o 'filme' de um começo de leitura".⁸¹ O congelamento, a câmera lenta, a tradução em palavras, entre ver e saber, fazem com que se descortine um "outro filme".

⁸⁰ Nota de número 1 do ensaio de Bellour: "*Le travail du film*", *Communications*, 19, 1972." (1997, p. 28).

⁸¹ Nota de número 2 do ensaio de Bellour: "*Id.*, p. 25." (1997, p. 28).

A proposta teórica de Bellour, sua postura em relação aos dispositivos de imagem (bem como às posições assumidas por Jacques Aumont e Philippe Dubois) entram em forte consonância com a disposição de Didi-Huberman de não enfrentar o objeto frontalmente, de considerar sua natureza multifacetada de cristal e de buscar sempre um “entre” no percurso do trabalho crítico. A abordagem não frontal da arte por Krauss, desempenhada “a partir” da fotografia, em uma teoria dos distanciamentos, também tem significativas convergências com as posições teóricas da tendência do “entre-imagens”. No capítulo seguinte, em 3.5, o pensamento de Krauss “a partir” da fotografia será visto mais de perto, enquanto a postura de Didi-Huberman, por sua vez, será tratada à partir de 4.2.

Capítulo 3

“Relações existenciais”, “conexões dinâmicas”, “compulsões cegas”⁸²:

A contigüidade modulando olhares relativos à fotografia e à arte

O vestígio é o aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja daquilo que o deixou. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próxima que esteja daquilo que a suscita. No vestígio, apossamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. (BENJAMIN, 1994, p. 226).

⁸² Expressões usadas por Peirce para fazer referência à significação indicial (PEIRCE, 1990, p. 63-76).



Fig. 21 - Eugène Atget, *Un Coin du quai de la Tournelle, 5^e arrondissement*, 1910.

(<http://www.masters-of-photography.com>).

3.1. Modulação: não molde

No título deste capítulo, o uso da forma verbal “modulando” não é fortuita. A relação entre as expressões de Peirce, que também lá figuram, “relações existenciais” (1990, p. 66), “conexões dinâmicas” (1990, p. 74), “compulsões cegas” (1990, p. 76) e o conceito de modulação têm significativas implicações na argumentação que aqui se inicia.

No capítulo anterior, pelo menos antes do último tópico, a presente pesquisa tratou de identificar representações que tendiam mais à transparência ou à opacidade. As manifestações de maior transparência se dão em representações que visavam tocar o espectador quase diretamente, tornando invisível, transparente, o aparato discursivo e a voz do autor – tendência que pode ser observada em momentos e circunstâncias diversas da teoria e história das artes e da literatura. Ismail Xavier aponta uma relação entre a transparência na teoria da literatura de Henry James e Percy Lubbock e aquela do cinema clássico. A concepção mimética da narrativa de Lubbock pretendia uma forma de representação na qual o leitor pudesse observar os fatos como se estes se passassem diante de seus olhos. Neste ponto, Xavier observa: “Tal demanda de transparência tem a ver com os princípios construtivos da experiência cinematográfica que acabou firmando-se no século XX”. (XAVIER, p. 101, 2003).

A contigüidade pode muitas vezes estar associada à transparência, mas ela não pode ser apropriada, nem na prática artística, nem na teoria e na crítica, como um modelo, como uma forma de representação que irá oferecer sempre uma obra que opere na recepção com mais transparência. Como veremos ao longo deste capítulo, a contigüidade, em muitos casos, é afeita à opacidade, e não à transparência. A contigüidade não pode ser tratada como um molde, antes deve ser vista como uma categoria de representação que, paradoxalmente a esta sua condição, desempenha modulações:

O semelhante e o digital, a semelhança e o código, têm ao menos em comum o fato de serem moldes, um por forma sensível, o outro por estrutura inteligível: por isso podem se comunicar tão bem com o outro. [Neste ponto Deleuze remete, em uma nota, a Barthes: ‘*Elements de sémiologie*, pp. 124-126’]. Mas a Modulação é bem diferente: é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação [...] É a modulação que nutre os dois moldes, que faz deles meios substitutivos, com a possibilidade de tirar deles uma nova potência. Pois a modulação é a operação do Real,

enquanto constitui e não pára de reconstituir a identidade da imagem e do objeto. (DELEUZE, 1990, p. 40).

Rosalind Krauss opta por manter a fotografia à distância, permitindo que ela atue não como um objeto sobre o qual se volta o olhar com intenções explicativas ou com maiores ânsias de compreensão, mas sim como um ponto cego, distante, a partir do qual é possível filtrar os dados de um campo outro. Ela está propondo uma teoria dos *ecarts*, termo do francês cuja tradução mais afeita ao desempenho do presente texto é a que figura na edição em língua portuguesa pela editora Gustavo Gili, "uma teoria dos *distanciamentos*" (Krauss, 2002, p. 14 [com grifo no original]). No método de Krauss, a partir da fotografia é possível reorganizar o campo de análise das artes, reordenar esses dados, modular esses dados.

As tensões entre as proximidades e as lonjuras, enquanto processos perceptivos, cognitivos e expressivos, ou mesmo como posicionamentos epistemológicos, são afeitas a uma abordagem teórica que busque modulá-las em sua condição de fenômenos de contigüidade; este enunciado anterior chega a tocar os umbrais do pleonasma. Isso acontece por ele tratar da necessidade da contigüidade: ao remeter o discurso rumo à contigüidade, na ânsia de aproximar-se dela, caímos em sua armadilha, fazendo o conceito de contigüidade insistir em estar contíguo a si mesmo, replicante no sentido, pleonástico na forma.

3.2. A contigüidade e o fotográfico

Considera-se então que a contigüidade figura como uma categoria modulante de significação. Mas uma questão logo ronda a casa, uma questão que, pelo menos em seus aspectos terminológicos, deve ser enfrentada: será pertinente reduzir a questão da contigüidade à esfera do semiótico? E, para além de um tratamento semiótico, os fenômenos representados pelo conceito de contigüidade não podem designar modulações de "presenças"?

É justamente aí que se encontra um dos grandes diferenciais da contigüidade como forma de representação, considerada por diversas teorias de tendências semióticas e proto-semióticas⁸³: ela nos acena, no lusco-fusco de sua natureza, como quem está dentro e fora da esfera das semioses, em um território de trânsito, transversal, se é que existe algo que possa ser apreendido como um fenômeno fora dos processos de significação, conforme questionava Peirce: "O mundo inteiro está permeado de signos, se é que ele não se componha exclusivamente de signos" (PEIRCE *apud* NÖTH, 1995, p. 64).

O conceito de contigüidade, não obstante, parece acabar sempre pedindo, mesmo que de forma pálida, alguma forma de contato, uma imagem, uma imagem fantasmagórica que seja, das possibilidades de tais deslocamentos entre as esferas da representação e da presença. Se em um momento se fala de relação indicial, de traço ou de metonímia, no outro é possível falar da contigüidade como um fenômeno que se dá na "presença"; não mais formas de significação, de representação por contigüidade, mas a apresentação da contigüidade de dois ou mais objetos no espaço e no tempo, contíguos a um observador. Neste capítulo, será tratada a contigüidade como forma de significação, de representação. A representação por contigüidade será um ponto de aproximação "entre", aspecto de distanciamentos "entre". A representação por contigüidade chega até aqui, no presente capítulo, via Krauss, Barthes e Benjamin, como uma ferramenta ou, ao menos, um elemento estimulador da transdisciplinaridade e da interdisciplinaridade. A questão da presença será referida no capítulo seguinte, no tópico 4, tal como tratada por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. Ela se coloca como um limite: o presente trabalho restringe-se a referir o tratamento que Didi-Huberman lhe dispensou, ficando, especialmente neste capítulo que aqui se apresenta, à margem, deixando espaço para que se trate quase tão somente da representação por contigüidade. Mesmo que a contigüidade seja o ponto em que a apresentação e a presença tenham fortes tendências a perder seus elementos delineadores, a

⁸³ Optamos por usar aqui a designação "proto-semiótica" a partir de Tzvetan Todorov que, em seu *Teorias do símbolo* (TODOROV, 1996), trata da retórica clássica e de outros trabalhos anteriores ao surgimento da semiótica no cenário do pensamento ocidental, sem levar em conta um marco histórico específico, como teorias "proto-semióticas". Já Winfried Nöth prefere se referir às teorias semióticas existentes antes da constituição da semiótica propriamente dita como ciência, por meio da expressão "semióticas *avant la lettre*" (NÖTH, 1995, pp. 19-20). Para Nöth, o nascimento da semiótica tem momento e lugar certos, no *Essay on human understanding*, de 1690 (1995, p. 20).

transgredir suas fronteiras, os limites e as possibilidades inerentes à presente pesquisa restringem-na ao campo da representação por contigüidade.

Esta antinomia⁸⁴ presença *versus* representação apresenta-se, *mutatis mutandis*, na dicotomia real *versus* imitação, referida por Barthes logo no início de *A retórica da imagem*, quando inicia seu questionamento sobre a natureza semiótica da imagem:

Os lingüistas não são os únicos a suspeitar da natureza lingüística da imagem; a opinião geral também considera – confusamente – a imagem como um centro de resistência ao sentido, em nome de uma certa idéia mítica da Vida: a imagem é representação, isto é, ressurreição, e sabe-se que o inteligível é tido como antipático ao vivenciado. Assim, de ambos os lados, a analogia é considerada como um sentido pobre: uns pensam que a imagem é um sistema muito rudimentar em relação à língua; outros, que a significação não pode esgotar a riqueza indizível da imagem. Ora, mesmo – e sobretudo – se a imagem é, de uma certa maneira, limite [com grifo no original] do sentido, permite-nos, no entanto, voltar a uma verdadeira ontologia da significação. (BARTHES, 1990, p. 27).

Tratando das relações entre imagem e linguagem, Barthes evoca esta dicotomia real *versus* imitação, que reserva suas proximidades com a antinomia representação *versus* presença. O interesse especial neste comentário de Barthes está na postulação do "*limite do sentido*" como caminho para uma ontologia da significação. Se o "*limite do sentido*" deve ser procurado *entre* o real e a imitação, as fronteiras da significação talvez pudessem ser rastreadas *entre* a presença e a representação.

Mas voltemos os pés ao solo semiótico, com suas inerentes limitações, e os olhos à terminologia, com suas inúmeras necessidades. Importante, na verdade imprescindível, para o presente trabalho, e tema para aprofundar em textos posteriores, é a operação terminológica de discernir o quando e o porquê do uso do termo contigüidade, ou representação por contigüidade, no lugar de outros que compõem sua esfera semântica. Aliás, quando falamos de contigüidade, pura e simplesmente, e não de significação por contigüidade, estamos nos referindo sempre à contigüidade em sua acepção mais genérica, que transcende os limites da abordagem semiótica.

Contigüidade: este termo pode ser localizado como aquele que veicula o conceito mais extenso do seu campo semântico. A contigüidade como fenômeno

⁸⁴ O termo "antinomia" é usado aqui em sua acepção de paradoxo.

físico, como forma de associação de idéias ou como modalidade de representação está incluída na compreensão deste conceito. Dentro do campo semântico do conceito de contigüidade encontramos então expressões como *associação de idéias por contigüidade*, *significação por contigüidade* e *representação por contigüidade*, o que abre possibilidades para a redução da compreensão conceitual em uso; tais expressões restringem a consideração da contigüidade às esferas psicológica e semiótica, nas quais a questão ontológica da presença vai sendo deixada à distância.

Já termos como índice, metonímia, traço – este último, na acepção de Benjamin, já abordado no primeiro capítulo –, ou mesmo o *vestigium* dos teólogos medievais, são conceitos de menor compreensão, que conotam um universo semântico mais restrito, seja pela natureza de suas definições, seja pelos contornos do contexto intelectual em que desempenham suas funções.

O termo contigüidade se apresenta então como uma opção pertinente para referências gerais a um conjunto de fenômenos semióticos – e que tocam, por assim dizer, os limites e as possibilidades das abordagens semióticas.

A eleição de um conceito que socorra o texto em momentos em que a generalização é necessária exige, por um lado, referências um pouco mais detidas à sua forma e funcionalidade, e por outro – no caso presente, ao menos –, um olhar sobre os mais relevantes componentes envolvidos por sua potência generalizante, ou seja, sobre os componentes de seu campo semântico. É também por esta razão que, mais adiante, dentro da abordagem de trabalhos de Rosalind Krauss, os conceitos de índice em Peirce, e de embreante em Jakobson, serão retomados enquanto pertencentes ao campo semântico do conceito de "contigüidade".

O contíguo é aquele que se avizinha, no sentido de ocupar espaço ou tempo, ou ambos, próximos. Nos dicionários de língua portuguesa, o contíguo figura como aquele “que toca em ou confina com algo” [ou ainda aquele:] “que está adjacente ou próximo; vizinho” (Houaiss, 2001).

Ao longo deste capítulo, serão considerados alguns aspectos, de maior interesse para os propósitos deste trabalho, relativos à significação por contigüidade e à sua maior incidência na arte e na teoria do século XX. Os usos desta modalidade de significação, com suas variáveis apresentações em tendências distintas do

pensamento moderno, contaram com uma incidência reduzida nas reflexões em teoria da arte e da literatura até o século XX. Roman Jakobson, em *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, oferece algumas razões para que se possa compreender o pouco recurso à contigüidade em oposição ao uso generoso da categoria da semelhança.

A similaridade das significações relaciona os símbolos de uma metalinguagem com os símbolos da linguagem a que ela se refere. A similitude relaciona um termo metafórico com o termo a que substitui. Por conseguinte, quando o pesquisador constrói uma metalinguagem para interpretar os tropos, possui ele meios mais homogêneos para manejar a metáfora, ao passo que a metonímia, baseada num princípio diferente, desafia facilmente a interpretação. Eis por que nada de comparável à rica literatura sobre a metáfora pode ser citado no que concerne à teoria da metonímia. Pela mesma razão, percebe-se, em geral, que o Romantismo está vinculado estreitamente, a metáfora, ao passo que fica quase sempre despercebida a íntima vinculação do Realismo com a metonímia. Não somente o instrumento, mas o próprio objeto da análise explicam a preponderância da metáfora sobre a metonímia nas pesquisas eruditas. De vez que a poesia visa ao signo, ao passo que a prosa pragmática visa ao referente, estudaram-se os tropos e as figuras essencialmente como procedimentos poéticos. O princípio de similaridade domina a poesia; o paralelismo métrico dos versos ou a equivalência fônica das rimas impõe o problema da similitude e do contraste semânticos; existem por exemplo rimas gramaticais e antigramaticais, mas nunca agramaticais. Pelo contrário, a prosa gira essencialmente em torno de relações de contigüidade. Portanto, a metáfora, para a poesia, e a metonímia, para a prosa, constituem a linha de menor resistência, o que explica que as pesquisas acerca dos tropos poéticos se orientem principalmente para a metáfora. A estrutura bipolar efetiva foi substituída artificialmente, nessas pesquisas, por um esquema unipolar amputado que, de maneira bem evidente, coincide com uma das formas de afasia, mais precisamente, o distúrbio da contigüidade⁸⁵. (JAKOBSON, 1999, p. 61-62).

Muitas foram as abordagens da questão da contigüidade ao longo do século XX. Tanto brilhou por meio da metonímia de Jakobson quanto, por esta mesma via, teve seu papel avultado na psicanálise e na psicologia em geral. A contigüidade desempenhou um papel fundamental na obra de Freud, em textos escritos ainda no século XIX. Um dos conceitos mais importantes da sua psicanálise é o de condensação, onde o modo operativo é o da contigüidade. Como uma forma de

⁸⁵ Esta citação é extraída do conhecido texto de Roman Jakobson *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*. As mais variadas formas de afasia (deficiências no uso da linguagem verbal) são divididas por Jakobson em dois grandes grupos: "Toda forma de distúrbio afásico consiste em alguma deterioração, mais ou menos grave, da faculdade de seleção e substituição, ou da faculdade de combinação e contexto. A primeira afecção envolve deterioração das operações metalingüísticas, ao passo que a segunda altera o poder de preservar a hierarquia das unidades lingüísticas. A relação de similaridade é suprimida no primeiro tipo, a de contigüidade no segundo. A metáfora é incompatível com o distúrbio da similaridade e a metonímia com o distúrbio da contigüidade." (JAKOBSON, 1999, p. 55).

associação de idéias a contigüidade já estava presente em Aristóteles, pelo que se pode ver no capítulo V de *Biografia literária*, de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), obra publicada pela primeira vez em 1817. O autor acusa David Hume (1711-1739) de ter-se apropriado das teses de Aristóteles relativas à associação de idéias:

Ao consultar o excelente comentário de São Tomás de Aquino sobre o *Parva naturalia*, de Aristóteles, fiquei impressionado com sua grande semelhança com o Ensaio sobre associação que Hume fizera, com exemplos modernos. Mencionei o fato a diversas pessoas das minhas relações literárias, que admitiram a proximidade ou semelhança, a qual parecia excessiva para ser explicada como mera coincidência; mas achavam improvável que Hume tivesse considerado as páginas do Doutor angelical dignas de serem lidas. Contudo, algum tempo depois, o Sr. Payne, das cavalariaças do rei, mostrou alguns volumes de São Tomás de Aquino a Sir James Mackintosh, talvez em parte por ter ouvido que Sir James (então Sr. James) Mackintosh, em suas conferências, fizera grandes encômios a este filósofo canonizado, mas principalmente porque os volumes haviam pertencido ao Sr. Hume, tendo diversas marcas e referências feitas pessoalmente por este. Entre os livros encontrava-se o *Parva naturalia*, na antiga versão latina, cheia dos comentários mencionados anteriormente! (COLERIDGE, 1987, p. 192).

De acordo com Coleridge, para Aristóteles, devido à proximidade entre as idéias, estas ganham "[...] o poder de recordar uma a outra" (COLERIDGE, 1987, p. 192). Uma idéia parcial poderia também despertar "[...] a representação total de que fizera parte" (COLERIDGE 1987, p. 192). Este fenômeno – processo de “determinação prática deste princípio comum a lembranças particulares” (COLERIDGE, 1987, p. 192) – poderia se dar a partir de cinco agentes ou causas provocadoras: "1. conexão no tempo, simultânea, anterior ou sucessiva; 2. proximidade ou conexão no espaço; 3. interdependência ou conexão necessária, como causa e efeito; 4. semelhança; 5. contraste." (COLERIDGE, 1987, p. 192). Aristóteles, de acordo com Coleridge, toma todo o cuidado para distinguir em sua terminologia o equivalente, para nós, aos conceitos de representações, ou idéias, do âmbito da matéria (COLERIDGE, 1987, p. 192). Os três primeiros agentes ou causas provocadoras podem ser considerados como fenômenos que operam por meio da contigüidade.

Na condição de categoria de representação, sob um ponto de vista semiótico, a contigüidade já estava presente no conceito de *vestigium* dos teólogos medievais, conforme ressalta Didi-Huberman (1998, p. 35). Eles sentiram a necessidade de fazer uma distinção entre *imago* (imagem) e *vestigium* (vestígio, traço, ruína). Este segundo princípio é fundamentado na dessemelhança, na perda da semelhança do homem com Deus pelo ato do pecado: "Eles tentavam assim explicar que o que é

visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando o *traço de uma semelhança perdida*, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35). A questão da contigüidade vai também estar presente, sob as mais variadas rubricas, nos trabalhos da retórica clássica.

Apesar de sua longa jornada na história, a contigüidade oferece dificuldades à sua aplicação na crítica literária, conforme vimos no comentário de Jakobson. Por esta razão, esteve menos presente nos trabalhos deste campo até o século XX. No que se refere às teorias da imagem tecnológica até meados do mesmo século, o número de trabalhos onde a representação por contigüidade desempenhou um papel significativo foi pequeno. Esta pequena lista de trabalhos tem início com os de Peirce, passando pelos de Benjamin, e somente nos anos sessenta é que nela poderão ser incluídas obras de pensadores como Metz, Barthes e Pier Paolo Pasolini. Umberto Eco também considerou a contigüidade, mas apenas para subordiná-la à convencionalidade.

Jean-Marie Schaeffer, em *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico* (1966), comenta a posição de Umberto Eco relativa à significação por contigüidade, discutida, neste contexto, pela via do conceito de índice de Peirce. Primeiramente, Schaeffer comenta o fato de que Eco usa as categorias peirceanas, mas vê a fotografia “[...] sumariamente ao lado do ícone, isto é, do signo analógico, ao contrário de Peirce, que via aí em primeiro lugar um signo indicial, um signo, portanto, casualmente ligado a seu objeto.” (SCHAEFFER, 1996, p. 31). Schaeffer prossegue no seu comentário sobre algumas concepções de semiótica da imagem em Eco:

Para Eco, todos os índices visuais são convencionais: “... todos os fenômenos visuais interpretáveis como índices podem ser considerados como signos convencionais.”⁸⁶. O argumento de Eco se apóia na rapidez da recepção destes signos: “... quando vejo uma poça d’água, deduzo imediatamente desse índice que choveu.” Mas isso é certo? Para que se possa fazer tal dedução, é necessário que um certo número de condições sejam preenchidas, e primeiro esta: a existência de um olhar hermenêutico que me leva a considerar a poça d’água como signo, em vez de um obstáculo a evitar. [...] Quanto aos meios de que disponho para basear minha interpretação, tampouco têm a ver com a utilização de regras de um sistema codificado: na verdade, olharei para o céu para descobrir eventualmente sinais de alguma chuva recente. O fato de que Eco emprega o termo “deduzir”, aliás, parece indicar que ele mesmo sente que a relação não é

⁸⁶ Nota de número 12 de Schaeffer: “Eco, 1970, pp. 11-51, retomado com pequenas alterações em Eco, 1972”. Eco, Umberto. *Semiologie des messages visuels*. In: *Communications* n° 15, 1970. Eco, Umberto. *La structure absente*. Paris: Mercure de France, 1972.

instantânea. Mas ela tampouco acontece no interior de um sistema fechado: não se trata, portanto, de uma dedução, mas de uma indução empírica. Enfim, sua decisão de inserir a poça d'água na mesma série que a seta de sinalização acaba por embaralhar tudo: esta última, além de ser um signo convencional, é também um signo de comando, cuja função hermenêutica não tem qualquer relação com o signo natural que é a poça d'água.(SCHAEFFER, 1996, p. 31-32).

Pasolini considerava os objetos de cena, os cenários e atores, como unidades de significação da linguagem cinematográfica; eram os “cinememas” (equivalentes aos fonemas no cinema) (DELEUZE, 1990, p. 41). O pensamento de Pasolini tem grande importância nos trabalhos de Deleuze sobre o cinema. Em um dado momento do segundo volume da paradigmática obra de Deleuze no campo da teoria do cinema, intitulado *Cinema II: a imagem-tempo*, ele comenta as reações de Umberto Eco às teorias de Pasolini: “Umberto Eco lhe censurava [a Pasolini] sua ‘ingenuidade semiológica’. O que deixava Pasolini furioso. É o destino da astúcia, parecer ingênua demais a ingênuos sábios demais.” (DELEUZE, 1990, p. 40-41).

3.3. Nem imitação nem convenção: novos indícios realistas

Na introdução, foi lembrado – a partir de comentários de Etienne Samain – que, em fins dos anos setenta, na França, uma maior atenção foi dada à semiótica de Peirce. A noção de signo indicial, criada por Peirce, irá propiciar a entrada do conceito de índice na cena francesa dos estudos relativos à imagem fotográfica. Não obstante a relevância desse reencontro mais explícito das teorias da fotografia com o pensamento de Peirce, é interessante observar que a questão da representação por contigüidade – via o conceito peirceano de índice – já estava, embora de forma menos intensa e explícita, presente, há mais tempo, na cena francesa das reflexões relativas à imagem em geral.

Apesar da forte ênfase dada à natureza de sistema de signos convencionais da imagem fotoquímica (fotografia e cinema) por teóricos como Christian Metz, Pierre Bourdieu ou Umberto Eco, a repercussão das concepções de pensadores como Jakobson, Lacan, Barthes ou Jacques Derrida desempenhou, cada qual à sua maneira, um papel no processo de crescente valorização da contigüidade como forma de representação. Não existem, no presente trabalho, condições para o

domínio necessário ao desempenho teórico das questões ligadas à contigüidade, num contexto mais amplo do pensamento destes autores. O objetivo aqui é lançar um olhar sobre o desempenho da contigüidade nos estudos relativos às imagens; aqueles que vêm sendo considerados como integrantes dos campos das teorias da arte, das teorias do cinema e dos estudos relativos à fotografia para, por fim, fixar o olhar nesta última.

A mensagem fotográfica (BARTHES, 1990, p. 11-25), publicado na revista *Communication*, em 1961, e *Retórica da imagem* (BARTHES, 1990, p. 27-43), publicado em 1964, também em *Communication*, trazem concepções como “mensagem sem código” ou “mutismo da fotografia”, dentre outras, que são afeitas à representação por contigüidade. *Théorie du nuage*, de Hubert Damisch, lança mão da semiótica peirceana, com atenção especial ao seu conceito de índice, no campo das teorias da arte, no início dos anos 70, e merece ser referido.

O autor comenta como os escritos de Leonardo Da Vinci introduzem uma concepção mais dinâmica da representação, sendo, na verdade um programa da representação. O vento, o dilúvio e outros fenômenos têm sua representação estudada por Da Vinci. Neste estudo, de acordo com Damisch, Da Vinci recorre a uma classificação na qual a representação do céu não se dá pela via da alegoria nem da semelhança. Para Damisch:

Nos termos de Peirce, dir-se-ia que a nuvem intervém no texto de Leonardo a título de símbolo (de palavra) que se refere a um ícone, ele mesmo visível como índice: o objeto no qual a palavra é o *representamen* e o gráfico pictórico o *interpretante*, este objeto funciona, por sua vez, como um *representamen* e que evoca um interpretante. Se o ícone se define pela sua qualidade representativa imediata, intrínseca, a palavra "vento" não admite um interpretante icônico; o objeto ao qual ela é associada não se dá a ver, não pode ser representado senão por meio de um índice que implica uma conexão psíquica entre o signo e a coisa significada: o movimento das nuvens será o índice do vento (ver-se-á que ele é também a causa)⁸⁷. (DAMISCH, 1972, p. 194-195).

Estes dois exemplos são indicações de que as possibilidades da representação por contigüidade estiveram presentes no panorama francês das

⁸⁷ *Dans les termes de Peirce, on dira que le nuage intervient dans le texte de Léonard au titre de symbole (de mot) qui se réfère à une icône elle-même visée come un index: l'objet dont le mot est le representamen et le graphe pictural l'interprétant, cet objet fonctionne à son tour comme un representamen et qui appelle un interprétant. Si l'icône se définit par sa qualité représentative immédiate, intrinsèque, le mot "vent" n'admet pas d'interprétant iconique; l'objet auquel il est associé ne se donne a voir, ne peut être représenté que par le détour d'un index qui implique une connexion physique entre le signe et la chose signifiée: le mouvement des nuages sera l'index du vent (on verra qu'il en est aussi la cause).* (DAMISCH, 1972, p. 194-195).

teorias da imagem e da arte, antes mesmo da grande atenção que vieram a receber, em fins dos anos setenta, quando acontece a referida – por Samain (ver introdução, p. 11) – revalorização da semiótica de Peirce, na França e nos Estados Unidos; em que foi fundamental, vale ressaltar, a atuação do grande estudioso da semiótica peirceana, Gérard Deledalle, que traduziu e comentou, com acuidade e pertinência, a obra de Peirce em língua francesa.

No Brasil, em fins dos anos setenta, Ismail Xavier inicia o seu *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (1977), com o seguinte comentário: “É comum se dizer da imagem fotográfica que ela é um ícone e um índice ao mesmo tempo” (1977, p. 11). O teórico brasileiro do cinema voltava dos Estados Unidos, onde participava, desde 1975, de um grupo de estudos sobre D. W. Griffith. Conforme referido na introdução (p. 3), também em 1977 Rosalind Krauss publica, na revista *October*, o seu *Notes on the index: Seventies arts in América (Notas sobre o índice)*⁸⁸.

A crença na natureza de sistema semiótico preponderantemente convencional dos dispositivos de imagem fotoquímica começa a sofrer os primeiros abalos no próprio contexto dos *Cahiers du cinéma* – onde florescera de forma mais intensa –, conforme coloca Philippe Dubois:

Algum tempo depois do famoso número especial “Imagens de marca”, dos *Cahiers du Cinéma*, já mencionado acima⁸⁹, assistiu-se ao início, dentro da própria redação da revista, de uma polêmica, ou pelo menos de uma discussão sobre a questão do peso do real, além dos códigos, na fotografia. Desse modo, no n° 270 (setembro-outubro de 1976), Pascal Bonitzer, num artigo intitulado ‘A sobre-imagem’ volta às análises de Alain Bergala (DUBOIS, P., 1993, p. 47).

Bonitzer, apesar de reconhecer o fundamento das colocações de Alain Bergala no referido número especial da revista, aponta, ao comentar a fotografia de um vietnamita chorando, que “[...] algo resta, resiste à análise [...]” e “[...] apesar do

⁸⁸ Por razões práticas, doravante este trabalho será citado apenas como “Notas sobre o índice”. Para o presente trabalho, foram usadas tanto a versão em francês do texto, publicada na coletânea *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes* (KRAUSS, 1993. pp. 63-91), quanto sua tradução para o espanhol (KRAUSS, 1996).

⁸⁹ Um pouco antes em seu texto, Dubois apresenta “Outro exemplo, mais marcado no plano ideológico, desses discursos desconstrutores do efeito de real: todo o trabalho da equipe dos *Cahiers du Cinéma* nos anos 70. Em particular, o famoso número especial ‘Imagens de marca’ (n° 268-269, 1976)” (DUBOIS, P., 1993, p. 41).

'humanismo choramingão', existe mesmo assim o fato de que o vietnamita está chorando [...]" (BONITZER, *apud* DUBOIS, 1993, p. 47).

A *câmara clara*, de Barthes, publicado em 1980, dará um grande impulso a esta tendência ao retorno à "referência singular na foto" (DUBOIS, P., 1993, p. 47). Quando afirma que na fotografia existe uma "[...] teimosia do referente em estar sempre presente [...]" (BARTHES, 1984. p. 15-16)⁹⁰, Barthes reitera suas perspectivas relativas à significação por contigüidade na fotografia em nova chave. Ao longo dos anos oitenta, com os trabalhos de Philippe Dubois, publicado em 1983 (1993), Henri Valier, publicado em 1982⁹¹, e Jean-Marie Schaeffer, publicado em 1987 (1996), as teses que postulavam uma especificidade de índice do dispositivo fotográfico ganham grande destaque na cena da teoria da imagem.

Desta nova safra de trabalhos sobre a fotografia, apenas *Da verossimilhança ao índice*, primeiro capítulo de *O ato fotográfico*, de Philippe Dubois, se dispõe a mapear não apenas este panorama do início dos anos oitenta mas todo o percurso do pensamento relativo à fotografia. Nas palavras do autor:

Proponho-me a retrazar no presente capítulo um percurso histórico [com grifo no original] das diversas posições defendidas no decorrer da história pelos críticos e teóricos da fotografia quanto a esse princípio de realidade próprio à relação da imagem fotoquímica com o seu referente. (DUBOIS, P., 1993, p. 26).

Em *Da verossimilhança ao índice*, Dubois indica autores em cujos trabalhos, sem uma referência ao conceito de índice, se formam noções desta natureza de "traço" (1993) da fotografia. São ressaltados, por exemplo, trechos do clássico *Pequena história da fotografia*, de Walter Benjamin, escrito em 1933. Dubois se atém, pela natureza de seu texto, a esta única referência a Walter Benjamin.

Já André Bazin, na classificação operada por Dubois, fica a meio caminho entre "o discurso da mimesis" e "a lógica do índice" (DUBOIS, P., P., 1993). Outro trabalho citado por Dubois, como mais um destes discursos que tratam, sem referência ao termo de Peirce, da fotografia como "traço de um real", é *A mensagem fotográfica*, de Roland Barthes, mencionado logo acima. Mas quem articula, antes de Dubois, algumas concepções barthesianas de seus textos relativos à fotografia, tais

⁹⁰ A contribuição de *A câmara clara* não poderia, nem de longe, ser restrita a esta questão da "aderência do referente". Tal aspecto, apesar de ter grande importância nessa obra, não esgota as possibilidades e as grandes contribuições deste clássico do pensamento relativo à fotografia.

⁹¹ VANLIER, Henry. *Philosophie de la photographie*. In: *Cahiers de la Photographie*, 1983.

como “mensagem sem código” (BARTHES, 1990, p. 13), que Barthes desenvolve em seus textos dos anos sessenta, com o conceito peirceano de índice, é Rosalind Krauss, em *Notas sobre o índice*; mais um dado que orienta a percepção do pesquisador no que se refere à importância da obra desta autora no contexto do pensamento referente à fotografia.

A primeira edição de *O ato fotográfico*, que foi publicada em 1983⁹², trazia quatro ensaios: *Da verossimilhança ao índice*, *O ato fotográfico*, *Histórias de sombra e mitologias de espelhos* e *O golpe do corte*. Em *Da verossimilhança ao índice*, Dubois faz apenas uma rápida referência aos trabalhos de Krauss, sobre as relações entre fotografia e índice. Esta referência é feita quando Dubois está explicitando sua esquivas a discursos que caem na "armadilha [...] do referencialismo" (1993, p. 49). No que se refere à adesão às malhas da armadilha referencialista, Barthes é o exemplo eleito por Dubois, para quem o grande semiólogo, por conhecer tão profundamente os códigos, por ter com eles lidado toda sua vida, "[...] pode insistir assim no realismo" (DUBOIS, P., 1993, p. 49).

Ao generalizar o campo do referente, na opinião de Dubois, Barthes estaria envolvido nas malhas da loucura do "*referente pelo referente* [com grifo no original]" (DUBOIS, P., 1993, p. 49). Esta loucura, no entanto, não é algo de que se possa esquivar com muita facilidade. É muito mais provável que o que se apresenta como um gesto de redenção de Barthes diante desta loucura seja mais humildade inerente aos limites humanos do que alguma perspectiva construída e deliberadamente formatada para defender acima de tudo o referente. Barthes não “absolutiza” a referencialidade, creio eu, como afirma em certo ponto Dubois (p. 49) – ele está em busca de uma “[...] ciência nova por objeto [...] Uma *Mathesis singularis* (e não mais *universalis*) [...]” (BARTHES, 1984, p. 19). Um fontanal de poesia e reflexão se apresenta nesta loucura da referencialidade que Barthes encontra na foto. A conclusão a que ele chega em *A câmara clara* é justamente esta: a fotografia é louca, ou faz estampar a loucura na face de quem a mira: “Julguei compreender que havia uma espécie de laço (de nó) entre a Fotografia, a Loucura e algo cujo nome eu não sabia bem [...]” (BARTHES, 1984, p. 170), ou em “A sociedade procura tornar a Fotografia sensata, temperar a loucura que ameaça constantemente explodir no rosto de quem a olha” (BARTHES, 1984, p. 172).

⁹² Editions Labor, Bruxelas.

Dubois delimita bem o que quer evitar na postura de Barthes:

Pois aqui está o perigo que espreita este tipo de concepção: generalizar, ou melhor, *absolutizar*, o princípio da 'transferência de realidade', quando se adota uma atitude exclusivamente subjetiva de pretensão ontológica. Barthes está longe de ter escapado a esse culto [sem grifo no original] – a essa loucura – da *referência pela referência* (DUBOIS P., 1993, p.49) [com grifo no original].

É objetivando não ser prisioneiro deste "círculo perigoso" que Dubois acredita que seja necessária uma posição que relativize mais "[...] o campo e o domínio da referência" (1993, p. 49). Ele irá encontrar as abordagens que, em sua opinião, são as que melhor atendem a esta demanda em teóricos que partem da semiótica de extração peirceana; dentre eles, a primeira obra referenciada – apenas em uma nota, vale observar – é justamente *Notas sobre o índice*, de Krauss.

A representação por contigüidade é basilar em *Notas sobre o índice*. Além do conceito peirceano de índice, figuram como fundamentais algumas concepções de Barthes, desenvolvidas em *Retórica da imagem*, ligadas à significação por contigüidade. Krauss já abre o texto trabalhando com os "embreantes", de Roman Jakobson: uma classe de signos vazios, que extraem significados de elementos da mensagem. São:

[...] as unidades de código que remetem obrigatoriamente à mensagem. Sem apresentar uma lista deles, Jakobson assinala o pronome e os tempos dos verbos. Com efeito, por sua faculdade de assinalar um acontecimento anterior ou posterior à enunciação da mensagem, os tempos verbais representam o papel de embreantes" (DUBOIS J., 1993, p. 209).

Em outros termos, os embreantes são signos convencionais que dependem de uma relação por contigüidade, ou "conexão dinâmica" (PEIRCE, 1990, p. 74), com algum elemento de seu contexto; caso contrário, não cumprem sua função no processo de representação. Estes "engatadores" – forma como aparecem na tradução para o português de *Elementos de semiologia*, de Barthes (1971), são considerados por Peirce como "subíndices, ou índices *degenerados*⁹³, e não índices genuínos. Um pouco mais adiante, trataremos desta distinção.

⁹³ O inglês *degenerate* aparece em todas as traduções para o português, como na de J. Teixeira Coelho aqui usada (1990), como "degenerado". Mas, Floyd Merrell traz uma nova contribuição à compreensão do uso deste termo por Peirce. Em seu *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce* (1998), Merrell explica que Peirce se apropriou de um termo usado na matemática. A significação de tal termo na semiótica nada tem a ver com qualquer conotação moral ou ética negativa. O termo apenas veicula a idéia de que o processo de significação muda, por exemplo, do sentido que vai dos signos icônicos (semelhança) aos símbolos (convenção) para um sentido contrário. Merrell resolve então, em língua espanhola, falar de "*signo de-engendrada*" que, traduzido para o português, fica

É a partir dos embreantes de Jakobson que Krauss inicia seu uso do índice de Peirce, pois, conforme acabamos de comentar, os embreantes são um tipo de índices deengendrados, pouco desenvolvidos. Em inglês, os embreantes são chamados *shifters*, palavra que significa deslocadores, modificadores, mudadores. Krauss também se refere a estes signos mutantes em um texto posterior, *Duchamp ou o campo imaginário*, de 1981 (2002, 76-93).

Krauss demonstra especial interesse pela maneira como a fotografia é formulada na semiótica de Peirce: sob muitos aspectos, e em diversas circunstâncias, ela figura como signo que representa seu objeto por manter com ele uma relação de contigüidade, ou uma "conexão dinâmica". Em *Ícone, índice e símbolo* (1990, p. 63-76), Peirce define o índice como

Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto **não tanto** em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo. (PEIRCE, 1990, p. 74) [sem grifo no original].

A razão do grifo na citação acima está na necessidade de dar ênfase a um aspecto da teoria dos signos de Peirce, o perspectivismo de sua classificação dos signos. Na semiótica de Peirce, cada signo deve ser pensado sob múltiplos aspectos. Alguns índices, como comenta Krauss (2002, p. 82), podem conter ícones, mantendo, desta forma, com seus objetos, relação de semelhança e de contigüidade – ou “conexão dinâmica” (Peirce, 1990, p. 74), ao mesmo tempo. Além desta possibilidade, de manter ou não uma relação de semelhança com seus objetos, os índices, em alguns casos, trabalham articulados com signos arbitrários, socialmente convencionados; é o caso dos já referidos índices deengendrados.

Em uma outra passagem – citada por Krauss em *Notas sobre o índice* (Krauss, 1996, p. 230) –, Peirce irá apontar as fotografias instantâneas como signos que mantêm semelhanças com os objetos que representam. Mas essa semelhança se manifesta justamente por terem estas fotografias sido “[..] produzidas em

"deengendrado". Daqui por diante será usada esta terminologia, exceto nas citações, onde as traduções serão respeitadas.

circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto com a natureza”. (PEIRCE, 1990, p. 65).

Aspectos do índice na semiótica de Peirce e mais dados sobre os embreantes serão retomados, de forma mais detida, ao longo da leitura do trabalho de Krauss, no tópico 4.

3.4. Saberes ocultos; imagens humanas anônimas: *mínima* história de algumas concepções semióticas em Walter Benjamin

Uma passagem muito conhecida no pensamento relativo à fotografia é a da vendedora de peixes de New Haven, de *A pequena história da fotografia* (BENJAMIN, 1993, p. 93). Nela Benjamin usa a contigüidade para modular as relações entre um certo tipo de pintura (retratos) e a fotografia. Ao tratar do uso auxiliar da fotografia na confecção de pinturas na segunda metade do século XIX, Benjamin comenta que deste procedimento resultavam “[...] imagens humanas anônimas, e não retratos.” A pintura já conhecia este tipo de rosto há muito tempo. Estas imagens tinham um valor de retrato apenas por poucas gerações, logo elas logo teriam valor apenas como obras de arte. Apesar deste tipo de pintura e as fotografias de pessoas compartilharem este estatuto de “imagens humanas anônimas”, a relação de contigüidade, inerente à fotografia, evocaria elementos ausentes na recepção das referidas pinturas:

Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”.

“E eu pergunto como o adorno desses cabelos
E desse olhar rodeia os seres de antigamente
Como essa boca aqui beijada em torno da qual o desejo
Se enrola, loucamente, como fumaça sem fogo...”

[Elsa Laske-Schüller]

Ou então descobrimos a imagem de Dauthendey, o fotógrafo, pai do poeta, no tempo de seu noivado com aquela mulher que ele um dia encontrou com os pulsos cortados, em seu quarto de Moscou, pouco depois do nascimento do seu sexto filho. Nessa foto, ele pode ser visto a seu lado e parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo de distante e catastrófico. Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (BENJAMIN, 1982, p. 94-95).

A importância da contigüidade na tessitura de representações que tramam com conceitos benjaminianos, como o de aura, por exemplo, pode ser pesquisada, até certo ponto, em uma leitura de *A pequena história da fotografia* e do famoso artigo *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*; onde algumas questões tratadas em *A pequena história da fotografia* são retomadas. Mas apenas até certo ponto, pois tanto a complexidade da questão da contigüidade quanto o aspecto fragmentário e descentrado do texto benjaminiano acabam por exigir uma mínima extensão, um olhar, por mais sucinto que seja, em outras obras de Benjamin.

Em *A doutrina das semelhanças* Benjamin trata de questões semióticas de maneira mais direta. Neste texto, Benjamin reflete sobre a questão da representação por semelhança, em oposição à representação por convencionalidade:

Um olhar sobre a esfera do "semelhante" é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças. A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não esteja co-determinada pela faculdade mimética. (BENJAMIN, 1993, p. 108).

Mais adiante, neste mesmo texto, Benjamin se opunha à hipótese da exclusividade da convencionalidade na linguagem:

Já há muito se tem admitido uma certa influência da faculdade mimética sobre a linguagem. Mas essa opinião carece de fundamentos sólidos, e não se cogitou nunca seriamente de investigar a significação, e muito menos a história, da faculdade mimética. Sobretudo, tais reflexões ficaram estreitamente vinculadas à esfera mais superficial da semelhança, a sensível. De qualquer modo os investigadores reconhecem, na onomatopéia, o papel do comportamento imitativo na gênese da linguagem. Mas, se a linguagem, como é óbvio para as pessoas mais perspicazes, não é um sistema convencional de signos, é preciso recorrer, no esforço de aproximar-se da sua essência, a certas idéias contidas nas teorias onomatopaicas [sic], em sua forma mais crua e mais primitiva. A questão é: podem essas instituições ser adaptadas a uma concepção mais estruturada e mais lúcida? (BENJAMIN, 1993, p. 110-111).

A questão da semelhança também domina a cena em *A imagem de Proust*, escrito em 1929 – *A doutrina das semelhanças* é de 1933. Podem ser lembrados ainda os textos daquela que é, em geral, considerada a primeira fase, ou fase metafísica e judaico-teológica (MACHADO, 2004, p. 20) do pensamento de Benjamin. Trata-se dos textos escritos entre 1916 e 1925, e também neles esta questão já vinha sendo construída.

Em um dos trabalhos desta primeira fase, escrito em 1916, intitulado *Sobre a linguagem em geral* (1992), Benjamin defende a tese de que onde há comunicação há linguagem, mesmo que seja para além dos limites da palavra. Mas tal condição se deu apenas a partir do momento em que o homem prova do fruto da árvore do conhecimento: antes, a capacidade mimética atuava intensamente. No que se refere a este aspecto, Benjamin cita Hamann:

Tudo o que o homem, no princípio, ouviu, viu com os olhos... e as suas mãos tocaram, era... palavra viva; porque Deus era a palavra. Com esta palavra na boca e no coração, a origem da linguagem era tão natural, tão próxima e simples, como uma brincadeira de crianças... (HAMANN, *apud* BENJAMIN, 1992, p. 190).

A partir do momento em que Adão come a fruta da árvore do conhecimento, em que o homem adere ao conhecimento, Deus o coloca em uma circunstância onde tudo deverá então ser nomeado pelo próprio homem. A pureza divina do nome, ao ser afetada pelo pecado original, deu lugar à "[...] pureza mais severa da palavra sentenciadora: a sentença" (Benjamin, 1992, p. 192). A sentença não tem o imediatismo do nome, ela atua como um meio:

Ao destacar-se da língua pura do nome, o homem faz da língua um meio (conhecimento que lhe é, nomeadamente, desajustado), e com isso, pelo menos em parte, um mero signo; e isso conduz posteriormente à maioria das linguagens. (BENJAMIN, 1992, p. 190 [com grifo no original]).

A sentença substituindo o nome tanto quanto a transformação da língua em nome levam a uma terceira significação do pecado original: "[...] a origem da linguagem da abstração, enquanto capacidade do espírito da linguagem [...]" (Benjamin, 1992, p. 190). Ao abandonar a linguagem do nome ao abismo do bem e do mal, estes se tornam inomináveis.

Porém, relativamente à linguagem existente, o nome oferece apenas o solo em que os elementos concretos ganham raízes. No entanto, os elementos lingüísticos abstractos – talvez possamos supor – estão enraizados na palavra julgadora, na sentença. O imediatismo (trata-se, porém, da raiz lingüística) da comunicabilidade da abstracção está assente no juízo. Este imediatismo na comunicação da abstracção manifestou-se sentenciador, quando no pecado original, o homem abandonou o imediatismo na comunicação do concreto, o nome, e caiu no precipício do imediatismo de toda a comunicação, da palavra enquanto meio da palavra vã, no precipício do palavreado. Porque – e isto deve ser dito uma vez mais – a questão sobre o bem e o mal, no mundo, posterior à criação, foi o palavreado. A árvore do conhecimento não se erguia, no jardim de Deus, devido aos esclarecimentos sobre o bem e o mal, que poderia ter dado, mas sim como símbolo de juízo dos que colocavam questões. Esta terrível ironia caracteriza a origem mítica do direito. (BENJAMIN, 1992, p. 192-193).

Uma vez perdido o divino nome em sua capacidade da "comunicação do concreto", o homem é atirado para fora do paraíso. Não obstante, existe uma forma de se resgatar as condições de linguagem perdidas no pecado original.

Dentro das condições de linguagem criadas após o pecado original, o nome é um "[...] ser livre de qualquer fenomenalidade [...]" (BENJAMIN, 1984, p. 58), no qual mora a força determinante da essência da empiria. A verdade não é uma intenção determinada a partir da empiria, antes ela é, justamente, esta força determinante de toda empiria. O nome, enquanto ser, irá delinear o modo pelo qual a idéia se dá. Esta, por sua vez, é de natureza lingüística, "[...] é o elemento simbólico presente na essência da palavra." (BENJAMIN, 1984, p. 59). As palavras por sua vez, fragmentadas na percepção empírica, possuem uma dupla dimensão: uma simbólica, relativamente oculta, e outra profana, explícita. A filosofia então oferecerá os meios para a lembrança do pecado original:

A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela representação, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior. Como a filosofia não pode ter a arrogância de falar no tom da revelação, essa tarefa só pode cumprir-se pela reminiscência. Somente, não se trata de uma atualização visual das imagens, mas de um processo em que na contemplação filosófica a idéia se libera, enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação. (BENJAMIN, 1984, p. 59).

Uma outra passagem de Benjamin referente à semelhança ainda pede atenção, um trecho de *Sobre a faculdade mimética*, no qual a escrita e a linguagem são vistas como “[...] um arquivo de semelhanças não físicas, de correspondências não físicas.” (Benjamin, 1992, p. 68). O que Benjamin chama de “dimensão semiótica da linguagem”, que é o “[...] contexto significativo das palavras ou frases [...]”, é o que dará sustentação para que a semelhança apareça, primeiramente, “[...] rápida como um relâmpago.” (1992, p. 68).

As concepções semióticas possivelmente extraíveis do pensamento de Benjamin aparecem de forma intensa em *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman. Um turbilhão de oposições tece o texto, que procede sempre esquivando-se de tratá-las como dilemas e buscando tornar dialéticas as tensões entre a tautologia e a crença, entre o visível e o tangível. Mas em cada uma destas oposições o esforço é pela não aderência a nenhuma das partes do dilema, permanecendo sempre entre essas, na cisão, modulando assim a dicotomia para que ela se esquive da condição de dilema.

Didi-Huberman, desenvolvendo dialeticamente seus pares de conceitos e noções, chega até à trama de lonjuras e proximidades da aura de Benjamin, articulando-a, de forma significativa, com o índice; aspecto que será aqui abordado, no capítulo IV.

Voltando à *Pequena história da fotografia*, uma questão logo se coloca: a contigüidade aparece apenas na cena da vendedora de peixes de New Haven e nos parágrafos seguintes, conforme citamos logo acima? A resposta é negativa, pois ela estará presente em um papel central nos comentários sobre as fotografias de Atget, conforme podemos ver no comentário de Nelson Brissac Peixoto sobre uma passagem localizada mais ao final do texto.

Com Atget a fotografia reagiria contra sua vocação tradicional, o retrato. Para voltar-se na direção do pormenor, o objeto isolado, o lugar sem atmosfera nem intimidade. Lugares assim desertos, porém, não são paisagens, mas o local de um crime. Fotografados por causa das pistas que contêm, dos indícios de uma ausência. Essas imagens são, de certo ponto de vista, imagens de uma falta: do rosto, da paisagem. (PEIXOTO, 1996, p. 49).

Para Benjamin, ao privar diversos lugares de Paris de sua atmosfera, fotografando-os vazios, desertos, Atget saneou a atmosfera sufocante implantada pela fotografia de retratos de fins do século XIX, iniciando o processo de liberação



Mulher de pescador de New Haven. Foto de David Octavius Hill.

Fig. 22 - 23 - David Octavius Hill. *Vendedora de Peixes de New Haven.*



Fotógrafo Karl Dauthendey, o pai do poeta, e sua noiva.
Foto de Karl Dauthendey.

Fig. 24 – Dauthendey, Dauthendey e esposa.

do objeto em relação a sua aura: Ao fotografar pontos inusitados das grandes e famosas cidades, ao buscar "[...] as coisas perdidas e transviadas [...]", ele produzia imagens que combatiam a "[...] ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades [...]". As fotografias de Atget, na leitura de Benjamin, "[...] sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda." (BENJAMIN, 1993, p. 101).

Para Benjamin este fenômeno no qual a aura que envolve os objetos vai sendo retirada é característico de modos de percepção da modernidade, os quais foram aqui abordados no item 2 do primeiro capítulo. Nestas novas condições de percepção, o "semelhante" [com grifo no original] passa a ser captado de uma forma extremamente aguda. Nestas condições a percepção passa a captar o semelhante inclusive no "fenômeno único" (BENJAMIN, 1993, 101). O retrato, em sua condição de gênero mais realizado pelos fotógrafos da época – final do século XIX e início do XX – não conseguia obter resultado semelhante àqueles alcançados pelas fotografias de Atget. Conforme mencionado no início deste tópico, um pouco antes da passagem da vendedora de peixes de New Haven, Benjamin fala de um tipo de fotografia sobre as quais – apesar dos assuntos fotografados serem pessoas – não se pode aplicar o conceito de retrato. O rosto humano, quando desconhecido, emana na fotografia um silêncio, uma ausência de atmosfera. Páginas adiante, já quase no final de sua pequena história, Benjamin comenta como o cinema russo possibilitou a aparição de anônimos, que "[...] não tinham nenhum interesse em fazer-se fotografar. Subitamente, o rosto humano apareceu na chapa com uma significação nova e incomensurável." (1993, p. 103). Benjamin retoma então a questão, comentando que não se tratavam de retratos. Ele se pergunta sobre a natureza destas imagens, do que se trataria então? Benjamin recorre então à obra de August Sander, que fotografa pessoas de diversas profissões, camadas sociais, níveis culturais etc.

Nessa tarefa imensa, o autor não se comportou como cientista, não se deixou assessorar por teóricos racistas ou por sociólogos, mas partiu, simplesmente, da "observação imediata", como diz o editor. Essa observação foi por certo isenta de preconceitos, e mesmo audaciosa, mas ao mesmo tempo terna, no sentido de Goethe: "Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria". (BENJAMIN, 1993, p. 103).

Levando-se em conta o que foi colocado acima, a abordagem da contigüidade na obra de Benjamin, no presente tópico, não fica restrita às suas



Fig. 25 - Eugene Atget, Montmartre, maison de musette, 1923.

(<http://www.masters-of-photography.com>).

manifestações já observadas em *A pequena história da fotografia*. Para Susan Buck-Morss, os poetas barrocos alemães, estudados por Benjamin no trabalho *Origens do drama barroco alemão*, mostraram a ele "[...] que o 'material desfeito' de sua própria época histórica podia ser 'elevado à posição de alegoria.'" (BUCK-MORSS, 2002, p. 206). Benjamin, por seu turno, relacionou a alegoria à ruína, sendo que "As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas." (BENJAMIN, *apud* BUCK-MORSS, 2002, p. 206). A alegoria foi focada por Benjamin como uma forma de expressão "[...] em que o mundo objetivo se impunha sobre o sujeito como imperativo cognitivo e não uma eleição arbitrária do artista como recurso estético." (BUCK-MORSS, 2002, p. 210). Foram os destroços da época barroca que os poetas alemães transformaram em alegoria. A contigüidade está aí presente de forma complexa, como uma construção mental que tem como modelo a ruína; esta, por sua vez, é um traço.

O traço, ou vestígio, conforme já citado tanto no capítulo I quanto na epígrafe do presente capítulo, é por sua vez "[...] o aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja daquilo que o deixou." (1994, p. 226), ou seja, um conceito fundamentado em relações de contigüidade: o traço tem a propriedade de tramar a distância – espacial ou temporal – de tal maneira que a proximidade persiste.

O traço, na "história natural" de Benjamin, é o que permanece como fonte de uma expressão palpável da imagem do fóssil, a qual permite que se veja o passado dentro do presente. Em termos mais precisos, a partir do momento em que, no conceito de história natural, a história se revela como "[...] mortificação do mundo das coisas [...]" (BUCK-MORSS, 2002, p. 201), imagens críticas são oferecidas pela montagem que é a história natural. Nestas imagens críticas, a história moderna figura como pré-histórica, natural, ainda não humanizada na acepção autêntica do humano; assim, Benjamin mirava o século XIX como uma era fria e não humana, a era do industrialismo:

Mas, na imagem do fóssil, Benjamin também captura o processo de decadência natural que indica a sobrevivência da história passada dentro do presente, expressando com qualidade palpável que o fetiche desfeito fica tão vazio de vida que só o traço da concha material permanece. (BUCK-MORSS, 2002, p. 201 [sem grifo no original]).

Didi-Huberman lembra que, para Benjamin, o "[...] dom da visibilidade [da aura] permanecerá sob a autoridade da lonjura [...]" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.

148). Levando em conta tal autoridade da lonjura na aura, é possível afirmar que, no vestígio, existe uma autoridade da proximidade, fazendo aparecer sempre alguma proximidade, mesmo em sua quase ausência total, ou seja, em sua distância. Didi-Huberman, referindo-se à aura, enuncia:

Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura, de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentam umas às outras, dialeticamente. O próprio objeto tornando-se, nessa operação, **o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente**⁹⁴: apresentando-se aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experienciado "único" (*einmalig*) e totalmente "estranho" (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. Uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148 [sem grifo no original]).

A partir do que nos coloca Didi-Huberman relativamente à aura, podemos conceber também o traço como "uma forma de varredura, de ir e vir incessante, uma forma de heurística [...]". O traço, entretanto, é índice de uma presença. É índice de uma presença quase extinta, subsistente apenas no vestígio, no traço, que sua quase total falta sustenta. A proximidade no traço é sustentada pela distância, pela lonjura.

As aparições da contigüidade em Benjamin elencadas até o presente momento do texto cumprem a finalidade de atuar como um exemplo da complexa presença da contigüidade no pensamento relativo às artes e à imagem do século XX. Este tratamento é importante, já que a contigüidade aparece como modulação, tanto no pensamento *a partir* da fotografia quanto no minimalismo, e mais ainda no minimalismo tal qual apresentado por Didi-Huberman, no qual o foco recai sobre poliedros simples (cubos e paralelepípedos) pretos e, por fim, sobre *Die*, de Tony Smith.

⁹⁴ Trecho grifado já citado na introdução, p. 7.

3.5. Palavras vazias, imagens mudas: conexão dinâmica: contigüidade no pensamento relativo à arte e à fotografia

A imagem será muda, ou não será.

(Elyeser Sturn)

Notas sobre o índice é um texto pioneiro em mais de um campo teórico: é o primeiro texto a sistematizar e aprofundar a condição de índice da fotografia; é também o primeiro a lançar mão, de forma clara e sistemática, da fotografia enquanto signo indicial em suas incidências sobre o campo das artes plásticas. Krauss está interessada primeiramente em demonstrar como Duchamp foi o primeiro a estabelecer uma conexão entre o índice, como tipo de signo, e a fotografia. Tal fato lhe interessa na medida que “[...] a maneira como sua arte [a arte de Duchamp] serve de matriz para um conjunto de idéias relacionadas, todas elas, ao índice, é um precedente (não me interessa falar de influências) muito importante da arte dos anos 70 para não ser explorado” (1996, p. 214; 1993, p. 67)⁹⁵. Em seu olhar sobre a obra de Duchamp, Krauss encontra uma presença vultosa de articulações fundadas na indicialidade. Dos “embreantes”, que figuram nos títulos, passando pelo uso de vestígios, como o acúmulo de poeira, até moldes do próprio rosto do artista, todos figuram entre os diversos casos tratados por Krauss. Ela encontra todo tipo de evidência da importância da significação indicial nas operações de dessacralização e experimentação de Duchamp.

O fato de Krauss ter em mente as relações entre o índice e o fotográfico na obra de Duchamp abre possibilidades para uma extensão de perspectivas, dando a ver, de maneira mais ampla, as incidências do indicial e do fotográfico na arte do século XX. É o que ela, posteriormente, fará em outros trabalhos, publicados em *O fotográfico* (2002), conforme já indicado na introdução.

⁹⁵ “[...] la manera como su arte sirve de matriz para un conjunto de ideas relacionadas todas ellas con el índice, es un precedente (no me interesa ahora hablar de 'influencias') demasiado importante del arte de los setenta como para no explorarlo. (1993, p. 67).

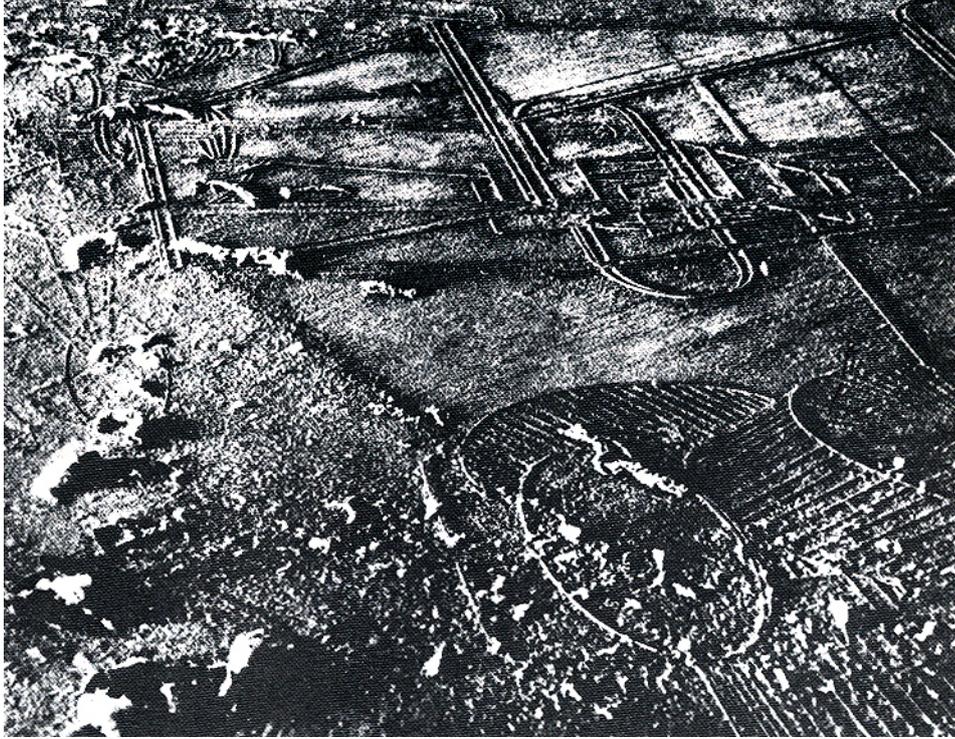


Fig. 26 - Man Ray, *Elevage de Pousière*, 1920. (KRAUSS, 1996).

Notas sobre o índice tem início com uma referência ao aspecto heterogêneo da arte dos anos 70: como se “feita de sua própria dispersão” (KRAUSS, 1993, p. 63). A sua grande variedade faz com que ela se esquive das classificações comuns à arte das décadas anteriores. Ao invés de se deixarem sintetizar em um único conceito, as manifestações da arte dos anos 70 exibiam uma cena onde figurava uma multiplicidade de possibilidades: “[...] vídeo, *performance*, *body-art*, arte conceitual, realismo fotográfico em pintura [...]” (KRAUSS, 1993, p. 63), dentre outras manifestações do período. As características deste contexto acabam por impedir Krauss de lançar mão de conceitos clássicos como o de estilo, por exemplo. A solução será buscar alguma unidade fora do “eixo da noção tradicional de ‘estilo’” (KRAUSS, 1993, p. 63). A não funcionalidade desta forma tradicional de classificação não implica uma ausência de possibilidade de aproximações reais entre os elementos deste universo heterogêneo. Antecipando o uso de um conceito, elaborado alguns anos mais tarde na introdução de *O fotográfico* (2002), é possível dizer que Krauss opta pela “calibragem” (2002, p. 15) do índice no uso do fotográfico como “filtro teórico” (2002, p. 14). Cabe, portanto, neste momento do texto, o referido aprofundamento rumo à significação por contigüidade, à “conexão dinâmica”, à significação indicial.

3.5.1. Pronomes, ruínas e fotografias: o índice em suas articulações com outras formas de significação

É pelo viés do signo indicial que Krauss irá indicar um novo parâmetro de unidade para a arte dos anos 70. Em busca de alguma característica comum que pudesse ser identificada na produção desse período, Krauss parte do narcisismo que identifica na arte do vídeo. Referindo-se a *Airtime*, de Vito Acconci, realizado em 1973, a autora relata que o artista ficava quarenta minutos conversando com sua própria imagem refletida no espelho. Em alguns momentos, ele se referia ao seu reflexo na primeira pessoa, usando o pronome “eu” e, em outros, lançava mão da segunda pessoa, e referia-se a seu próprio reflexo como “tu”.

Mas “tu” é um pronome que está também investido, no espaço de seu monólogo registrado, por uma pessoa ausente, alguém ao qual se imagina que ele se refere. E a referência a esse “tu” não pára de deslizar, de mudar, e de retornar sempre ao “Eu” que é ele mesmo refletido no espelho. Acconci coloca em cena o jogo dos embreantes [*shifters*], em sua forma regressiva. (KRAUSS, 1993, 64).

Comentando a pintura *Tu m'* (Tu pra mim), de Duchamp, Krauss assinala a importância do título da obra ser composto por embreantes, ou seja, pelos pronomes pessoais “eu” e “tu”.

De forma que, na medida em que sua significação depende da presença existencial de um locutor dado, os pronomes (isto também é verdade para os outros embreantes) se apresentam como pertencendo a uma categoria diferente de signos: os índices. Diferentemente dos símbolos, os índices estabelecem seu sentido sobre o eixo de uma relação física com seu referente. Estes são as marcas ou os traços de uma causa particular e esta causa é a coisa à qual eles se referem, o objeto que eles significam. (KRAUSS, 1993, p. 64).

Os índices, estes signos que mantêm com seus objetos uma “conexão dinâmica” (PEIRCE, 1990, p. 74), que “dirigem a atenção para seus objetos através de uma **compulsão cega** [sem grifo no original]” (PEIRCE, 1990, p. 74), podem então, conforme sinalizado logo acima, ser índices genuínos ou índices deengendrados. Mas o que especialmente diferencia um tipo de índice dos outros? Já foi dito que os referidos índices deengendrados formam-se na medida em que muitos processos de significação indicial compartilham terreno com formas mais convencionais de significação. Quando não acontece tal articulação entre signos indiciais e simbólicos, o índice atua por meio de uma relação existencial (presença-ausência; proximidade-distância; móvel-estático; claro-escuro; opaco-transparente etc). Neste caso, o índice é genuíno, mas no caso dos índices deengendrados, a indicialidade se dá por meio de uma referência; acontece nestes casos uma articulação com representações convencionais, com símbolos. Pronomes demonstrativos, assim como os pessoais, são índices, pois além de serem símbolos, isto é, signos convencionais, eles necessitam de índices para desempenharem sua função na comunicação verbal. São, portanto, embreantes. Peirce dá um exemplo desta natureza de índices dos pronomes demonstrativos:

Suponhamos que dois homens se encontrem numa estrada e que um deles diga ao outro “A chaminé daquela casa está acesa”. O outro olha à sua volta e vê uma casa com cortinas verdes e varanda e com uma chaminé da qual sai fumaça. Anda algumas milhas e encontra um segundo viajante. Com simplicidade diz: “A chaminé daquela casa está acesa”. O outro olha à sua volta e vê uma casa com cortinas verdes e varanda e com uma chaminé da qual sai fumaça. Anda algumas milhas e encontra um segundo viajante. Com simplicidade diz: “A chaminé daquela casa está acesa”, “Que casa?”, pergunta o outro. “Oh, uma com cortinas verdes e uma varanda”, responde o simplório. “Onde está a casa?”, pergunta o forasteiro. Ele deseja um *índice* que ligue a informação que lhe dão com a informação pretendida. **Palavras apenas não podem fazê-lo.** (PEIRCE, 1990, 68 [sem grifo no original]).



Fig. 27 - Eugene Atget, *Fontaine du passage, 6 rue des Guillemites*, 1911. (<http://www.masters-of-photography.com>).

O aprofundamento aqui proposto, uma pequena incursão nas idéias de Peirce, com recorte na concepção de índice, leva em conta um aparente limite de tal concepção: sendo o índice dependente de uma conexão dinâmica com seu objeto, como é possível que ele esteja em uma mesma conexão dinâmica com “os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo”? Se o termo “dinâmico”, por suas conotações relativas ao movimento, às forças, for tomado em sua acepção mais próxima da noção de “físico”, e por tal via deduzir-se que sempre haverá uma possível conexão “real”, então haverá “realmente” um problema. Mas Peirce usa, dentre outros, o termo “dinâmico” justamente para evitar tal perspectiva. O índice e seu objeto estão em uma relação física, mas a percepção desta relação física se dá por uma “conexão dinâmica”, que se efetua por meio de associações psicológicas da ordem da contigüidade, e não da semelhança ou da convencionalidade.

Em outro lugar, Peirce lança mão do conceito “dinâmico” para se referir a um dos dois objetos do signo⁹⁶. Nesta passagem, o lógico americano está tentando operar uma distinção entre “Objeto Imediato”, que é o “objeto como representado no signo”, e “Objeto Real”, quando justamente este caráter de realidade do objeto o preocupa, provocando a seguinte negativa quanto ao termo “Real”:

[...] (não, porque talvez o Objeto seja ao mesmo tempo fictício; devo escolher um termo diferente), digamos antes o Objeto Dinâmico que, pela natureza das coisas, o Signo não pode exprimir, que ele pode apenas indicar, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por experiência colateral. (1990, p. 168).

As informações advindas da memória do intérprete, que desempenham um papel fundamental nas associações por contigüidade, são as referidas “experiências colaterais”.

O índice estabelece relações diádicas⁹⁷ entre o *representamen* (por vezes tido como o signo em si) e o objeto do signo (referente). As relações indiciais são fenômenos pertencentes, na fenomenologia de Peirce, à categoria da secundidade. As relações

⁹⁶ Na semiótica de Peirce o signo tem três correlatos, o objeto, o *representamen* e o interpretante. O objeto é imediato na forma como se apresenta ao signo propriamente dito (*representamen*), ou dinâmico se está mais ligado ao “referente”. O interpretante não é o intérprete, é o processo interpretante e não tem que ser necessariamente uma mente humana. O interpretante tem três categorias: imediato, dinâmico e final.

⁹⁷ Todo pensamento de Peirce partiu de sua *Phaneroscopia* (fenomenologia), onde os fenômenos, ou seja, tudo aquilo que se apresenta ao espírito, eram classificados em três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade. Peirce relutou por anos contra tal fato, mas suas especulações lógicas e experiências o levavam de volta a essa divisão, que a ele não soava bem. Alguns estudiosos contemporâneos, com acesso a manuscritos inéditos, falam de uma última fase onde ele teria superado tal paradigma. As relações diádicas são fenômenos da esfera da secundidade (força bruta, ação e reação, dualidades etc.).

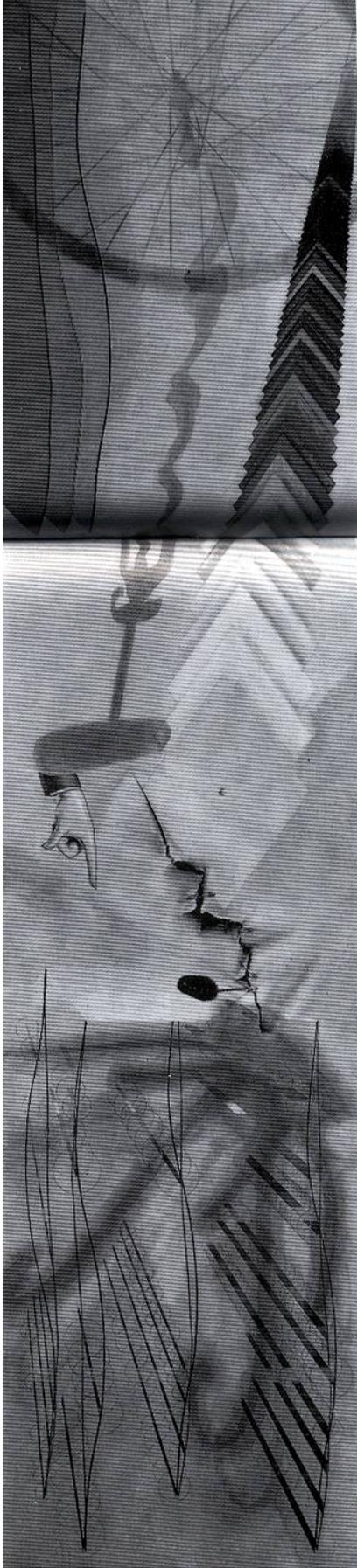


Fig. 28 - Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918. (KRAUSS, 2002).

diádicas, que ocorrem entre o signo indicial e seus objetos, têm três características principais: “causalidade, espacialidade e temporalidade” (NÖTH, 1995, p. 84). A causalidade é um aspecto do índice na medida que “Toda força física atua entre um par de partículas, uma qualquer das quais pode servir como um índice da outra. Por outro lado, veremos que toda operação mental envolve uma tríade de símbolo” (PEIRCE, 1990, p. 72). Já que a questão da significação por convenção foi trazida à tona, vale recorrer a um trecho um pouco mais longo, no qual, além de considerações sobre o índice, Peirce faz também referência aos símbolos e ícones:

O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, **porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida**. O símbolo está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria (PEIRCE, 1990, p. 73 [sem grifo no original]).

Justamente porque a mente “nada tem a ver com essa conexão [física]” é que o índice mantém uma conexão dinâmica, “que pressupõe movimento, mudança, devir” (HOUAISS, 2000), “com os sentidos e a memória da pessoa a quem serve de signo”. Ao elencar exemplos de índices extraídos do mundo da experiência, Peirce adverte:

Tais considerações poderiam induzir o leitor a supor que os índices se referem exclusivamente a objetos da experiência, e que não haveria uso algum para eles na matemática pura, que lida, como o faz, com criações ideais, sem se preocupar com o fato de elas serem ou não concretizadas em algum momento. Contudo, as construções imaginárias do matemático, **e mesmo os sonhos aproximam-se da realidade ao ponto de disporem de um certo grau de fixidez**, em consequência do que podem ser reconhecidas e identificadas como individuais” (PEIRCE, 1990, p. 75 [sem grifo no original]).

Muito embora as relações dinâmicas dos índices encontrem tanta proximidade com fenômenos físicos, em uma instância psicológica os índices, assim como os ícones e símbolos, atuam por meio de associações. No entanto, vale frisar, os índices não atuam por associações de semelhança ou por operações mentais convencionais, mas através de associações por contigüidade (PEIRCE, 1990, 76). Em Peirce, a significação motivada, não convencional, dos índices não opera, nem de longe, por meio de um imperativo da matéria sobre a psique. Peirce não formulou nenhum realismo ontológico (NÖTH, 1995, p. 17).

3.5.2 “A partir” do índice: transversalidades teóricas entre fotografia e arte

A obra de Vito Acconci foi comentada neste capítulo como pretexto para as especulações ali tecidas sobre os embreantes e outras variedades de índices deengendrados. Conforme foi visto, Krauss trata do narcisismo que figura no modo operatório deste vídeo. As alternâncias entre os dois embreantes, os dois pronomes pessoais (signos vazios), ficam cindidas pelo exercício proposto na obra de Acconci. No final de suas considerações sobre *Airtime*, antes de passar a falar particularmente dos embreantes, Krauss aponta o fato de que, nesta relação paradoxal de pronomes, o artista coloca em operação “o jogo dos embreantes [shifters], em sua forma regressiva” (1993, 64).

Na edição espanhola de *A originalidade da vanguarda e outros mitos modernistas* (*La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*), coletânea onde está publicada a versão espanhola de *Notas sobre o índice* (*Notas sobre el Índice*) (1996, p. 209-235), logo em seguida a este comentário sobre *Airtime* consta um tópico, o de número 4, que não está na edição francesa (1993, 63-91). Talvez isto se dê por ser a edição espanhola posterior à edição francesa. A publicação em espanhol traz um outro prefácio escrito pela autora, e outra organização, já que na edição francesa alguns textos do original em inglês não foram publicados, por já terem sido lançados antes em *O fotográfico*, que não havia sido lançado em língua espanhola até a data da edição de *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Tal passagem do texto, um tópico inteiro, é tão significativa, e traz uma luz tão necessária à compreensão desta questão, do aspecto regressivo dos embreantes, e de outras questões importantes para o presente trabalho, que vale a pena citá-la integralmente:

Airtime revela, portanto, o espaço de uma dupla regressão. Ou, melhor dizendo, um espaço em que a confusão lingüística opera conjuntamente com o narcisismo implícito na relação do ator com o espelho. Esta conjunção, não obstante, é perfeitamente lógica, sobretudo se considerarmos o narcisismo – uma fase do desenvolvimento da personalidade a meio caminho entre o auto-erotismo e o amor-objeto – nos termos que sugere o conceito lacaniano de fase do espelho. Tal fase, que tem lugar em um determinado momento entre os seis e os dezoito meses de idade, implica a auto-identificação do menino através de seu duplo: sua imagem refletida. Ao passar de uma sensação global e indistinta de si mesmo a uma noção distintiva e integrada de sua

individualidade – cujo símbolo é o uso individualizado do "eu" e do "tu" –, o menino se reconhece a si mesmo como objeto cindido (uma *gestalt* psíquica), por meio de sua imagem refletida. O eu se sente, nesta etapa, somente como uma imagem do eu; o menino começa a reconhecer-se como outro, em uma primeira experiência de alienação. A identidade (a autodefinição) se confunde com a identificação (um sentimento de conexão com outro). O imaginário funde suas raízes no seio desta alienação – a tentativa de se aproximar de um eu fisicamente distante. E, em termos lacanianos, o Imaginário é o reino da fantasia, especificamente atemporal, liberado das condições da história. Para o menino, a história – tanto a sua como, sobretudo, a dos outros, completamente alheia a si mesmo – só tem sentido quando assimila plenamente a linguagem. Ao incorporar-se à linguagem, o menino entra em um mundo de convenções em cuja configuração não interviu. A linguagem lhe apresenta um marco histórico anterior à sua própria existência. Seguindo a definição de linguagem oral ou escrita como algo formado pelo tipo de signo que denominamos símbolo, Lacan chama de "Simbólica" a esta etapa do desenvolvimento, em oposição à etapa "Imaginária". (KRAUSS, 1996, p. 211-212)⁹⁸.

Na edição francesa, depois de tecer considerações sobre o narcisismo e os embreantes em *Airtime*, o texto passa diretamente, conforme referido em 3.1, a tratar da natureza simultânea de símbolos e índices dos embreantes. Tais considerações ganham outro significado, se lidas depois do trecho acima citado, sobre a dupla regressão em *Airtime* (o tópico de número 4 da edição espanhola). Na etapa que Lacan chama simbólica, as percepções da criança, antes dominadas por formas de representação mais afeitas à semelhança (ícone) e à contigüidade

⁹⁸ *Airtime* revela, por tanto, el espacio de una doble regresión. O, mejor dicho, un espacio en el que la confusión lingüística opera conjuntamente con el narcisismo implícito en la relación del actor con el espejo. Esta conjunción, no obstante, es perfectamente lógica sobre todo si consideramos el narcisismo – una fase en el desarrollo de la personalidad a medio camino entre el auto-erotismo y el amor-objeto – en los términos que sugiere el concepto laciano de "fase del espejo". Dicha fase, que tiene lugar en un determinado momento entre los seis y los dieciocho meses de edad, implica la autoidentificación del niño a través de su doble; su imagen reflejada. Al pasar de una sensación global e indistinta de sí mismo a una noción distintiva e integrada de su individualidad – cuyo símbolo es el uso individualizado de "yo" y "tu" –, el niño si reconoce a sí mismo como objeto escindido (una *gestalt* psíquica) por medio de su imagen reflejada. El yo se siente, en esta etapa, sólo como una *imagen* del yo; el niño empieza a reconocerse como otro, en una primera experiencia de alienación. La identidad (la autodefinition) se confunde con la identificación (un sentimiento de conexión con otro). Lo Imaginario hunde sus raíces en el seno de esta alienación – el intento de acercarse a un yo físicamente distante. Y en términos lacanianos, Lo Imaginario es el reino de la fantasía, específicamente a-temporal, liberado de las condiciones de la historia. Para el niño, la historia – tanto la suya como, sobre todo, la de los otros, completamente ajena a sí mismo – sólo tiene sentido cuando asimila plenamente el lenguaje. Al incorporarse al lenguaje, el niño entra en un mundo de convenciones en cuya configuración no había intervenido. El lenguaje le presenta un marco histórico anterior a su propia existencia. Siguiendo la definición del lenguaje oral o escrito como algo formado por el tipo de signo que denominamos símbolo, Lacan llama "Simbólica" a esta etapa del desarrollo, por oposición a la etapa "Imaginaria". (KRAUSS, 1996, p. 211-212).

(índice), passam a contar com maior incidência de representações “simbólicas”, no sentido peirceano do termo (significações arbitrárias, fruto de generalizações mentais e convenções sociais).

Existe uma outra diferença fundamental entre as duas edições. Na edição francesa, no tópico que seria o seguinte àquele onde Krauss se refere às relações entre o simbólico e o imaginário, o texto inicia falando da articulação entre símbolo e índice nos embreantes. Mas na edição espanhola uma frase antecede tais colocações, uma frase que não figura na tradução francesa do texto: "Esta oposição entre o simbólico e o imaginário nos leva a fazer outra observação acerca do embreante." (KRAUSS, 1996, p. 212)⁹⁹. Depois de explicar que os embreantes são signos lingüísticos, e neste sentido são símbolos que também participam da esfera dos índices – conforme já foi colocado acima, mais precisamente, são índices deengendrados –, Krauss procede então a uma exemplificação de símbolos e de índices, passando, no tópico seguinte, a falar de *Tu m'* de Duchamp.

Em *Tu m'*, Krauss irá destacar, além dos embreantes do título, aos quais já fizemos referência acima, outras modalidades de presença da representação indicial. Uma delas são as sombras de *ready-mades* pintadas na tela, "projetadas em forma de índice" (1996, p. 212). Pinturas de sombras, sob alguns aspectos, são ícones¹⁰⁰ (semelhança). O que é aí representado iconicamente, entretanto, são sombras, as quais atuam no nosso cotidiano por relações de contigüidade (índices).

Outra presença do índice apontada por Krauss é a mão que Duchamp mandou um pintor publicitário localizar no centro da tela, que aponta com o dedo indicador; trata-se da representação icônica – por semelhança, nos termos da semiótica de Peirce – de um índice deengendrado. Na verdade, na obra de Duchamp, a coisa indicada sequer é representada, se não pela sua própria ausência. Neste sentido, a pintura de um dedo indicando, sem a presença do objeto indicado, pode ser considerada um índice de uma falta, um índice de uma ausência. Acontece algo bem semelhante no caso de fotografias com informações

⁹⁹ "Esta oposición entre lo Simbólico y lo imaginário nos lleva a hacer otra observación acerca del modificador" (KRAUSS, 1996, p. 212).

¹⁰⁰ O ícone, na verdade, será um qualissigno icônico remático. Mas a pintura não significa apenas por meio da iconicidade, mas também da contigüidade e da convenção, como aliás qualquer processo sígnico. Mas o aspecto icônico, nesta pintura de sombras, é axial.

extraquadro: a informação enquadrada é, muitas vezes, índice de ausências dos objetos que estão no extraquadro.

O processo de significação que envolve alguém apontando um dedo indicador, ou apenas a mão indicando – que seja uma mão real, saindo por detrás de uma parede, isolada de seu dono –, e o objeto indicado, ainda assim – apesar de a mão e a coisa indicada serem dois objetos contíguos – a representação, neste caso, acontece porque a mão desempenha uma *performance*: ela faz um gesto, e este é um signo convencional. Um dedo indicador apontando, como a ponta de uma seta, de uma flecha, que tem por base o punho, é um signo com considerável carga de convencionalidade em seus desempenhos. Mas, apesar do gesto ser convencionalizado socialmente, o processo de significação "apontar o dedo", em seu uso social, leva em conta a presença de seu *objeto indicado*. A contigüidade não deixa de ser imprescindível no processo, apesar da convencionalidade. Trata-se de um índice deengendrado, semelhante aos embreantes. E, voltando ao início da análise desta parte de *Tu m'*, todo esse processo semiótico analisado acima é veiculado por uma representação com forte carga de semelhança, um signo icônico, pois se trata de uma pintura de um dedo indicando algo.

Os pronomes que figuram no título desta obra não são apenas índices deengendrados. Nenhum processo de significação é monolítico. Neste caso, como os pronomes remetem um ao outro, como dois objetos ocupando um mesmo espaço com tendências de movimento um em relação ao outro, eles "replicam" – reproduzem em outras condições –, em sua função de subíndices, de índices deengendrados, uma relação indicial genuína, onde aspectos de dois elementos de uma semiose devem ser índices um do outro por estarem contíguos, por manterem certas modalidades de contigüidade. No texto que compõe o título da obra *Tu m'*, um embreante é índice do outro, um embreante – que é um signo deengendrado – remete ao outro e, enquanto termos grafados no título da obra, nas páginas dos livros de história da arte, estão contíguos. São dois embreantes operando em uma modulação inusitada de contigüidade entre embreantes. Uma metáfora para tal caso é a das duas flechas apontadas reciprocamente uma para a outra, ou, com mais precisão, a de dois objetos que, além de ocuparem espaços próximos, de se avizinharem, serem contíguos, têm uma tendência de movimento simétrico que impulsiona um em direção ao outro, sem, no entanto, deixar que a união aconteça.

Um paradoxo que modula seus elementos de forma similar ao puro devir platônico apresentado por Deleuze em *Lógica do Sentido*, o qual foi usado para pensar as relações da fotografia com o tempo no capítulo I um da presente dissertação (Tópico 1.2.3.).

No tópico seguinte de *Notas sobre o índice*, referindo-se a um trabalho de Annette Michelson¹⁰¹, Krauss parte do uso invertido de pronomes pessoais por crianças autistas, da dificuldade que estas têm em "nomear um eu individualizado" (1996, p. 214), para tratar de *Rrose Sélavy et moi (Rrose é a vida e eu)*¹⁰², frase que Duchamp escreve em sua obra *Máquina ótica*, de 1920. *Rrose Sélavy* é o pseudônimo usado por Duchamp em fotografias para as quais posou travestido. Rosalind Krauss refere-se a elas como auto-retratos, e é bastante sensata esta sua posição. Creio que podemos deduzir que, para Krauss, o fato de Man Ray ter fotografado Duchamp nestas *performances*, ter operado o aparato técnico-expressivo da fotografia, não exclui a condição de auto-retrato destas obras. Este é mais um fenômeno em que o eu fica abalado, perde sua fixidez e referencial unitário. E este abalo do eu é parte da nova modulação das questões relativas à autoria e à originalidade, em que a fotografia desempenha um papel especial; nem centralizador nem essencial, mas especial, ou melhor ainda, axial, no sentido de que é um dos eixos por meio do qual os fenômenos referidos se manifestam ou se nos apresentam com frequência e modulações bastante significativas. Este é apenas mais um viés pelo qual é possível ver a fotografia como uma das vias principais que se nos insinuam para mirar¹⁰³ estes *mitos modernos*, que ainda habitam, guardadas as proporções, a produção e a recepção de obras de arte na contemporaneidade.

Nestes auto-retratos, Duchamp constrói um *alter ego*, colocando em cena aspectos ambíguos da sexualidade, observa Krauss. Ao apresentar a criação desse *alter ego* feminino, Duchamp apresenta uma imagem de um "eu com identidade

¹⁰¹ MICHELSON, Annette. "Anemic Cinema": *Reflexions on a Emblematic Work*. Artforum, XXII (Outubro de 1973), p. 64-76.

¹⁰² Literalmente, *Rrose Sélavy et moi*, significaria Rrose é a vida e eu. Mas o som repetido da letra "r" no início do vocábulo produz um efeito fonético do fonema "er", resultando em uma sonoridade idêntica à da pronúncia de "Eros", ou seja: "Eros é a vida e eu".

¹⁰³ Acho necessário ressaltar a razão da escolha do conceito de "mirar" e não, por exemplo, o de "olhar". Mirar, além de ser sinônimo de olhar, tem outros sentidos que servem muito bem aos propósitos do presente trabalho. Mirar expressa o ato de *fixar* a vista em algo e, em muitos casos, em algo que está longe, distanciado. Fixação e distanciamento são fenômenos intensamente afeitos ao fotográfico.

sexual dividida" (p. 214) e, ainda, "[...] o próprio nome que utiliza como seu 'duplo' revela uma estratégia para provocar uma confusão lingüística relativa ao modo como as palavras denotam seus referentes" (p. 214).

A significação por contigüidade reafirma-se e reafirma esse jogo relativo à especulação das modalidades de significação da linguagem verbal, ainda mais uma vez, quando se leva em conta que Duchamp, ao escrever no círculo da *Máquina óptica "Rose Sélavy et moi"*, coloca em uma relação de contigüidade a representação verbal, convencional, de si mesmo, expressamente presente no emblema "eu", com a representação de seu *alter ego* feminino. Tenho a impressão de que seria possível parar neste aspecto, me deter unicamente na análise destas articulações presentes nesta obra, por um tempo indefinido, e nunca se esgotariam as tramas: uma intrincada e complexa teia, de um jogo aparentemente infinito com os elementos formadores da representação verbal e da representação em geral; é assim que entrevejo cada aspecto da obra de Duchamp, para os quais Rosalind Krauss me chama à atenção.

Na primeira frase do tópico 9, Krauss faz um comentário que liga este tópico ao anterior: "O emblema em colapso se anuncia por meio de um uso específico da linguagem, e por meio do ambíguo auto-retrato"¹⁰⁴ (1996, p. 215). O interesse está em fazer uma ligação entre a questão dos emblemas colapsados e o auto-retrato. Krauss se reporta à presença do auto-retrato ao longo de toda a carreira de Duchamp, desde suas primeiras pinturas até as obras da fase madura. A autobiografia é apontada como um gênero dominante de sua produção entre 1903 e 1912: "[...] a principal temática de suas pinturas era sua família e a vida que transcorria nos arredores limitados de sua casa" (1996, p. 215). No final desta fase autobiográfica, marcada por uma pintura naturalista, onde, na maioria dos casos, figurava "[...] um insistente naturalismo, uma modelagem direta das pessoas que formavam parte do círculo íntimo de Duchamp"¹⁰⁵ (1996, p. 216), aparecem algumas obras com um estilo ligado ao cubismo. Esta ligação surge aí para sumir rapidamente e para sempre. Em *Duchamp ou o campo imaginário* (2002, p. 76-93), Krauss nos fala da forte aversão de Duchamp pelas proposições da pintura cubista.

¹⁰⁴ "El modificador colapsado se anuncia a través de un uso específico del lenguaje, y a través del ambíguo autorretrato" (1996, p. 215).

¹⁰⁵ "[...] un insistente naturalismo, una plasmación directa de las personas que formaban parte del entorno íntimo de Duchamp." (1996, p. 216).

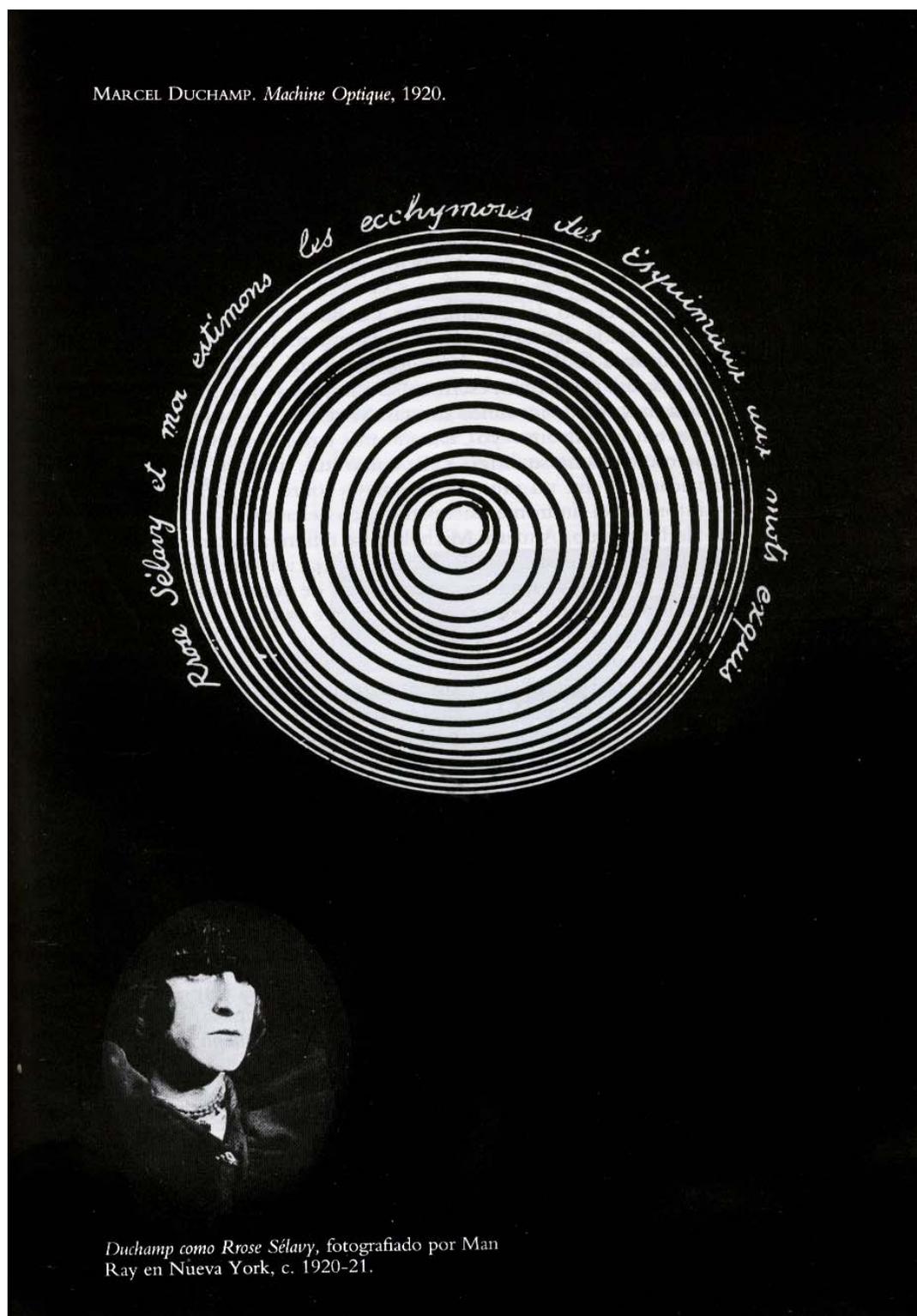


Fig. 29 - Marcel Duchamp, *Machina optique*, 1920. Abaixo, Duchamp como *Rose Sélavy*, fotografo por Man Ray em Nova York, 1920-2. (KRAUSS. 1996).

Ao rejeitar violentamente o cubismo, Duchamp estava, na acepção de Krauss (2002, p. 76-93), recusando a auto-suficiência da pintura cujo tom, para ele, era excessivamente sério, insuportável: "[...] sua concepção sagrada de missão e o fervor religioso com que o cubismo perseguia a idéia de uma autonomia da obra de arte que, dia após dia, a protegia um pouco mais de qualquer contato com o mundo real." (2002, p. 78). Recusando então o mundo da arte séria, Duchamp foi além da adoção de práticas bufas, trabalhando com o que, naquele momento, figurava-se como as formas miméticas mais "baixas" nas artes visuais.

Com efeito, Duchamp se dedicou a um certo comércio com a fotografia e a hipótese que gostaria de sugerir é que, se da superfície de sua arte se depreende hilaridade algo desatinada e desconcertante, eis aí uma qualidade cômica resultante da decisão de fazer de sua arte uma meditação sobre a forma mais elementar do signo visual, forma que se conhece no mais das vezes pela fotografia. (KRAUSS, 2002, p. 78).

São muitos os aspectos indiciais identificados por Kraus – tanto em *Notas sobre o índice* quanto em *Duchamp ou o campo imaginário* (2002, 76-93). – em *La Mariée mise à nu par les célibataires, même* (A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo), obra mais conhecida como *O Grande Vidro*. Em *Notas sobre o índice*, em primeiro lugar é apontado o caráter de auto-retrato da obra. Referindo-se aos esboços e anotações feitas por Duchamp na *Caixa Verde* (um livro-valise que reúne anotações, ilustrações e esboços de algumas de suas obras), Krauss chama a atenção para o fato que, em um dos esboços, Duchamp rotulou a parte superior de "MAR" e a inferior de "CEL". Estas duas sílabas, que compõem o próprio nome do artista, estão presentes também no título da obra: *La Mariée mise à nu par les célibataires, même*. Krauss observa que as duas sílabas juntas, MAR de *mariée* e CEL de *célibataires* apresentam o "[...] eu projetado como duplo". (1996, p. 216). O grande vidro figura na análise de Krauss como um auto-retrato cindido, onde se sente a presença do índice. Outro aspecto indicial apontado na obra é o fato de que as "peneiras" foram coloridas mediante a acumulação de poeira sobre a superfície da obra, ao longo de vários meses, o que constitui um tipo de índice da passagem do tempo. Duchamp nomeou como "criação de poeira" o acúmulo que gerou a cor das "peneiras"; esta expressão é o título da fotografia que Man Ray fez da superfície da obra, fotografia que é assinada pelos dois artistas.

Outras ações conjuntas dos dois artistas são ressaltadas por Krauss como alguns dos outros eventos fotográficos da obra de Duchamp: o filme *Anémic cinéma* e os "auto-retratos" de Duchamp como *Rrose Sélavy*. A posição de Man Ray como o inventor do fotograma – ou "Rayogramas", como os chamava Man Ray (Homem Raio) – é um aspecto evocado por Krauss. Muito embora os fotogramas já existissem há muito mais tempo – fotogramas foram realizados contemporaneamente, e até anteriormente, à invenção da fotografia e, além disso, foram explorados por William Henry Fox Talbot em seu *The pencil of nature (O lápis da natureza)*, livro amplamente conhecido no século XIX e início do século XX – pode-se dizer que Man Ray deu-lhe nova dimensão, o que lhe concede, feitas as devidas ressalvas, o título de "inventor". Em outro momento, Krauss colocará a questão da seguinte maneira: "Se nos interrogarmos sobre a forma como surgiu o traço no campo do *Grand Verre*, será significativo constatar que Man Ray, um dos praticantes modernos do fotograma, era amigo próximo e colaborador de Duchamp no período em que esse trabalhava no *Grand Verre*." (2002, p. 83). O importante é o que Krauss deriva deste comentário:

Man Ray é o inventor do rayograma, essa espécie fotográfica que determina a existência da fotografia como índice. Os rayogramas (ou fotogramas, como são comumente chamados) são produzidos colocando objetos em cima de um papel ultrasensível, expondo o conjunto à luz e processando posteriormente o resultado. As imagens criadas mediante este procedimento são como vestígios fantasmiais de objetos desaparecidos; parecem-se com as impressões deixadas pelos pés sobre a arena, com marcas sobre a poeira. (1996, p. 216).

Krauss toma então o fotograma, em sua condição indicial, como modelo de toda a fotografia, ressaltando que a fotografia, apesar de ser um ícone enquanto representação visual, é também, devido à sua gênese física, um índice. Nesta condição, a fotografia teria, para Krauss, a capacidade de gerar interferências, "curto-circuitos" ou até anular "[...] processos de esquematização ou intervenção simbólica que operam no seio das representações gráficas da maioria das pinturas." (1996, p. 217). Na fotografia, o simbólico não teria condições de operar tal qual na pintura, onde ele se manifesta pela via da consciência humana, ali atuante por meio das formas da representação. No caso da fotografia, "Seu poder responde à sua identidade como índice, e seu significado reside nas modalidades de identificação que se associam ao Imaginário". (1996, p. 217). Rosalind Krauss recorre a uma

passagem de *Ontologia da imagem fotográfica*, de André Bazin, para colocar a fotografia como sub ou pré-simbólica, capaz, por esta característica, de deixar "[...] a linguagem da arte voltada à imposição direta das coisas". (KRAUSS, 1993, p. 71). O trecho de Bazin citado por Krauss será aqui apresentado a partir da versão em português de *Ontologia da imagem fotográfica*, que consta na publicação *O cinema: ensaios* (BAZIN, A., 1991), coletânea em português dos textos de Bazin publicados na França em *Qu'est-ce que le cinéma?* O texto da tradução brasileira coincide com o que consta na versão em francês de *Notas sobre o índice*, ao passo que, na edição espanhola, uma parte pequena do texto, mas muito importante, é suprimida. Em nota de rodapé constam as versões em francês e espanhol da citação deste belo trecho de *Ontologia da imagem fotográfica*.

Por isso mesmo, a pintura já não passa de uma técnica inferior da semelhança, um sucedâneo dos procedimentos de reprodução. Só a objetiva nos dá, do objeto, uma imagem capaz de "des-recalcar", no fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais. A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. (BAZIN, A., 1991, p. 24)¹⁰⁶.

O prefácio a *O Grande Vidro* seria, para Krauss, revelador no que tange à já referida natureza pré ou sub-simbólica da fotografia. Krauss via *O Grande Vidro* como uma "grande fotografia". Como isto poderia ser possível se a obra em questão está repleta de representações icônicas, mesmo levando-se em conta os aspectos indiciais do acúmulo de poeira na coloração das "peneiras", ou seja, na projeção do eu como duplo (1996, p. 216), desempenhada pela presença das duas sílabas que compõem o nome do artista no título da obra? Que ali foram usados expedientes

¹⁰⁶ Adiante, a transcrição do trecho de André Bazin tal como consta na edição em espanhol de *Notas sobre o índice*: "Después de todo, la pintura es una forma inferior de producción de semejanzas, un sucedáneo de los procesos de reproducción. Sólo una lente fotográfica puede ofrecernos un tipo de imagen capaz de satisfacer la profunda necesidad del hombre de sustituir el objeto por algo más que una mera aproximación... La imagen fotográfica es el objeto en sí, liberado de los determinantes temporales y espaciales que lo gobiernan. No importa lo borrosa, distorsionada o descolorida que esté, no importa que carezca de valor documental; la imagen fotográfica comparte, en virtud del propio proceso de su gestación, la identidad del modelo al que reproduce: es el modelo." (BAZIN, A., apud KRAUSS, 1996, p. 217). O trecho do texto de Bazin tal como consta na versão francesa de *Notas sobre o índice*: "Aussi la peinture n'est-elle plus du même coup qu'une technique inférieure de la ressemblance, un ersatz des procédés de reproduction. L'objectif seul nous donne de l'objet une image capable de "défouler", du fond de notre inconscient, besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif: ce objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles. L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle producé par sa genése de l'ontologie du modéle; elle est le modéle." (BAZIN, A., apud KRAUSS, 1993, p. 71).

indiciais está certo, mas porque chegar a ponto de considerar a obra como uma grande fotografia?

Os objetos presos no interior do grande vidro são de identidade visual indefinida, nada semelhante ao que se apresenta ao olhar de quem observa uma fotografia. As ligações entre esses misteriosos objetos ali contidos naquele sanduíche de vidro, como que suspensos no ar, não evocam relações imediatas com os modos operativos da fotografia. Krauss propõe que a questão da identidade desconhecida dos objetos de *O Grande Vidro* seja colocada entre parênteses (como os objetos estão entre o vidro, penso) para que se possa perceber que

[...] sua imperiosa presença em três dimensões no campo bidimensional da representação é uma espécie de atestado. Descobrimos que o fato de apreendê-los como presentes de forma irrecusável, em grau infinitamente superior ao da maioria dos quadros, como se os objetos reais estivessem suspensos no interior do quadro por um efeito de magia, é na realidade totalmente comparável à sensação que temos diante de uma fotografia. Descobrimos, enfim, que a transparência do vidro não garante em caso algum a existência de um lugar abstrato onde estes objetos pudessem ser secretados e cortados de qualquer vínculo com objetos reais, mas, ao contrário, que é esta própria transparência que abre a superfície para um contato ininterrupto com o real e que acentua nossa percepção dos objetos como constituintes cativos e imobilizados deste mundo. (KRAUSS, 2002, p. 80).

Evocando as relações entre as legendas e as fotografias, em que as primeiras são convocadas para suprir, de certa maneira, o "mutismo" das segundas, Krauss compara as notas de *O Grande Vidro* aos textos das legendas de fotografias. Recorrendo primeiramente a Benjamin, que em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* vê nas legendas das fotografias da imprensa um estatuto distinto daquele dos títulos das pinturas, Krauss cita também Barthes, para quem a relação entre legenda e foto é de natureza estrutural e não contingente. Esta relação indica que nestes processos de significação existem contrapartidas à sensação de presença provocada pela fotografia. Tal presença, entretanto, ressalta Krauss, é "[...] uma presença muda, sem mediação de processos de simbolização e organização interna, que constituem o trabalho de criação nas artes miméticas 'nobres' – a pintura, o desenho e a escultura." (2002, p. 81).

As notas explicativas a *O Grande Vidro*, formando um texto de caráter "alegórico e crítico" (2002, p. 81), terão dado margem a um sem número de leituras, por vezes complementares, por vezes contraditórias. Mas para Krauss, no "prefácio"

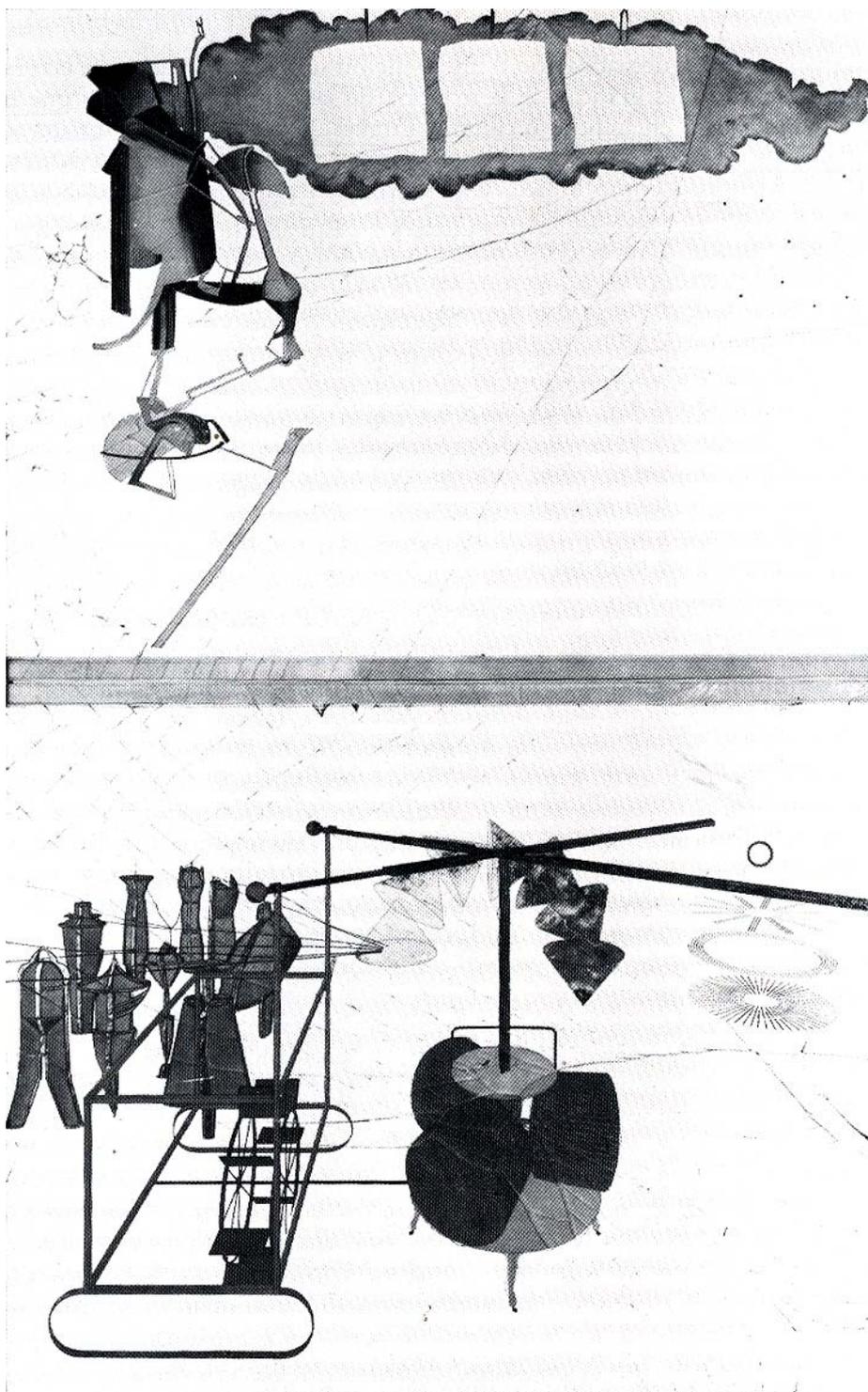


Fig. 30 - Marcel Duchamp. *Là Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*) 1915-23. (KRAUSS, 2002).

das notas está exposta uma questão que passou despercebida, e que comprova a hipótese de que o *O Grande Vidro* pertence ao campo do fotográfico:

Este "prefácio" começa da seguinte forma: "Dados: 1. A queda d'água, 2. O gás de iluminação; determinaremos as condições do Descanso instantâneo [...] de uma sucessão [...] de pequenos acontecimentos cotidianos [...] para isolar o signo da concordância entre [...] este Descanso [...] e [...] um leque de Possibilidades". Seguem outras notas: "Para descanso instantâneo = introduzir a expressão extra-rápida" e "Determinar-se-á as condições [da] melhor exposição do Descanso extra-rápido [da pose extra-rápida]." (KRAUSS, 2002, p. 81).

O fato da "expressão exposição rápida" ser a condição para um "Descanso extra-rápido", para um signo isolado, indicam, para Krauss, que os textos das notas estão fazendo referência à fotografia, que estão até mesmo usando termos e expressões que "[...] provêm da linguagem da fotografia"¹⁰⁷ (2002, p. 85). O texto estaria descrevendo o corte temporal operado pela fotografia, a maneira como este isola, extrai da sucessão temporal algum aspecto. Este fenômeno está também representado, de acordo com Krauss, no subtítulo de *O Grande Vidro: Retard em verre (Atraso em vidro)*. Krauss redigiu material suficiente para uma abordagem de *O Grande Vidro* que poderia ocupar toda esta dissertação, isto sem contar com a continuidade de seu trabalho que encontramos na obra de Philippe Dubois. Não obstante, para os propósitos do presente trabalho, a exposição empreendida até aqui parece suficiente. Esta parte do trabalho, entretanto, não poderia ser encerrada sem tratar da última nota de *O Grande Vidro*, na qual Duchamp se refere à produção dos *Ready-Made*.

Em sua postura de reação à arte séria e às propostas de autonomia da arte, que afastavam cada vez mais a arte da realidade, conforme já mencionado, Duchamp adotou procedimentos que o aproximam de um realismo "baixo", ligado ao mundano de seu tempo. A reprodutibilidade técnica inerente à cultura de massa e os procedimentos reflexivos sobre o realismo fotográfico são alguns dos expedientes que Krauss nos mostra nas ações de Duchamp. O *Ready-Made* irá tocar no cerne destes dois eixos:

A própria noção de *Ready-Made* – artigo banal da cultura mercantil que Duchamp valoriza assinando-o como obra de arte sua – também nos é

¹⁰⁷ Nota de número 7 de *Marcel Duchamp ou o campo imaginário*: "O termo 'extra-rápido' pertence ao vocabulário da fotografia e especificamente à fotografia sobre chapas sensíveis. Berenice Abbott, descrevendo o material utilizado por Atget, escreve: 'A maioria de suas chapas sensíveis eram produzidas por Lumière e portavam o carimbo *extra-rápido*'. Vide Berenice Abbott, *The World of Atget* (New York, Horizon Press, 1964), p. XXVII."

apresentada em última nota sobre o *Grand Verre* como um outro disfarce da fotografia. O título da nota era "Determinação de um *Ready-made*:"

Projetado para um momento que chegará (tal dia, em tal data, no minuto tal) "de inscrever um *ready-made*". O *Ready-made* poderá então ser procurado (com todos os prazos).

O importante é portanto este 'relogismo', este instantâneo, como um discurso pronunciado por ocasião de qualquer coisa, porém na hora certa. É uma espécie de encontro marcado.

Aspecto fundamental é que o *Ready-made* é um objeto extraído de uma linha de montagem, de uma série industrial, e levado para um outro contexto. Este recorte mantém fortes semelhanças com o processo de recorte que a fotografia opera inicialmente sobre o assunto fotografado.

Finalmente, no que se refere às obras de Duchamp abordadas por Krauss por meio do filtro do fotográfico, a questão dos choques, dos curto-circuitos entre o simbólico e o imaginário, recebe um último tratamento na análise de *With My Togue in My Cheek (Com minha língua na minha bochecha)*; trata-se de uma expressão idiomática da língua inglesa que significa dificuldade de expressão, impossibilidade de falar. A obra é construída a partir da adjunção de uma representação indicial da parte inferior da face do artista, bochecha e queixo aproximadamente, extraído com o auxílio de moldes, sobreposto a um desenho em perfil, uma representação icônica da fisionomia do artista.

Assim, desde a primeira obra a projetar Duchamp publicamente – *Nu descendant un escalier (Nu descendo uma escada)*, que tem fortes relações com a cronofotografia de Jules Étienne Marey – até esta obra da idade madura, datada de 1959, Krauss aponta a presença do fotográfico e do indicial na sua obra. Um aspecto já presente em obras anteriores agora é explicitamente colocado em cena: o índice como a falta da língua. Mais explícito, ocupando o centro da cena, nesta obra o poder que o índice tem de ofuscar o simbólico – então, a linguagem verbal – convida a pensar as relações da contigüidade com a falta, questão a ser tratada no capítulo seguinte.



Fig. 31 - Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek* 1959.

Capítulo 4

**Não devolver o olhar:
objetos desejados para caberem em si**



Fig. 33 - Milwaukee Art Museum

4.1. Objetos que desejaram objetar toda textualidade

O capítulo que aqui se inicia não pretende tratar mais detidamente das complexas questões teóricas que circundam a arte americana do início dos anos sessenta. Um olhar panorâmico será lançado sobre esta arte com o intuito de abrir frentes para que, logo adiante, seja possível abordar alguns pontos das intersecções entre ela e a fotografia.

Em primeiro lugar, caberia dizer qual é "esta arte" referida na sentença anterior. Mas antes cabe lembrar que, dentro do heterogêneo universo da arte americana do início dos anos sessenta, o recorte que a leitura de Didi-Huberman opera sobre ela norteará a presente abordagem. Na introdução, foram feitas referências à maneira como Didi-Huberman centra a atenção sobre alguns aspectos, autores e obras do minimalismo (p. 7). *O que vemos, o que nos olha* se abre primeiramente ao minimalismo de uma forma geral, lança olhares sobre as teses dos artistas que postulavam a construção de objetos despidos de compreensão¹⁰⁸, ou seja, de conotação. O foco recai em seguida sobre cubos e paralelepípedos pretos e especialmente sobre duas obras de Smith, *The black box* e *Die*; as atenções são centradas em *Die*.

4.1.1 Obras construídas para não estabelecerem relações entre suas partes

A partir deste ponto, o presente texto passará então por algumas reflexões relativas ao minimalismo. Reflexões estas que têm diversos pontos de intersecção com os modos operativos e desempenhos socioculturais da fotografia. Esta última, por sua vez, será tratada como já vem sendo até o momento: na condição de meio de expressão que, ao entrar na arena discursiva e histórica da produção imagética moderna, traz novos valores para o jogo prático e teórico da arte. Serão levados em conta aspectos da fotografia que, já em 1959 [!], Pierre Francastel detectara:

¹⁰⁸ O termo "compreensão" é usado aqui com a mesma acepção que tem na lógica, onde significa as conotações de um conceito, o seu conjunto de predicados (conjunto de notas relacionadas a um termo) por oposição à sua extensão (ou denotação), que é "conjunto de entidades às quais o conceito se refere" (ARNAULD, Pierre; NICOLE, Pierre. *La logique ou l'art de penser*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1981. p. 59 *apud* GOMES).

A foto é um dos elementos que contribuíram e continuam a contribuir para preparar as condições objetivas do aparecimento de uma nova linguagem – que reside não no registro automático de fatos, mas na elaboração de **uma nova escala de valores**. (FRANCASTEL, 1990, p. 126-127[sem grifo no original]).

Uma porção significativa da arte americana do início dos anos sessenta, conforme trataremos adiante, esteve envolvida em questionamentos relativos às mudanças de valores na concepção e papel social da arte. O termo Arte Minimalista (*Minimal art*) surge em texto homônimo de Richard Wollheim, publicado em 1965, que apresenta a tese que afirma a existência de um processo de crescente "destruição da arte":

Essa visão da história – hoje comum, isto é, muito partilhada, mas também trivial – foi claramente enunciada pelo filósofo Richard Wollheim, que quis diagnosticar, dos primeiros *ready made* às telas de Ad Reinhardt, um processo geral de destruição (*Work of destruction*) que culminará numa arte que ele acaba por nomear – para nomear o quase-nada resultante dessa destruição – arte *minimalista* [com grifo no original]: uma arte dotada, como ele dizia, de um 'mínimo de conteúdo de arte' (*a minimal art content*)¹⁰⁹. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.49).

Não obstante a importância, e a prevalência, do termo cunhado por Wollheim, as declarações e as obras de alguns componentes deste grupo heterogêneo de artistas provocaram fortes reações e, dentro do contexto em questão, outros termos foram criados para fazer referência aos "minimalistas". Hal Foster, em *O retorno do real* (2001), no início do capítulo *O ponto crucial*¹¹⁰ *do minimalismo (El Quid Del Minimalismo)*, comenta a repercussão negativa que tiveram, nos anos sessenta, os trabalhos dos artistas que receberam as seguintes designações:

"Arte de ABC, estruturas primárias, arte literalista, minimalismo" a maioria dos termos empregados para referir-se à obra relevante de Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra [...]. (FOSTER, 2001, p. 39)¹¹¹.

¹⁰⁹ A nota de rodapé de número 1, do terceiro capítulo de *O que vemos, o que nos olha*, após as referências bibliográficas, traz a seguinte informação: "Convém não esquecer, na leitura dessa expressão, a polissemia da palavra *content*, que significa igualmente o teor, a capacidade, o volume..." (p. 49).

¹¹⁰ O capítulo em que Foster trata do minimalismo em *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century* (O Retorno do Real: a Vanguarda no Fim do Século) é intitulado *The Crux of minimalism*. Aqui entretanto foi usada a versão espanhola da obra.

¹¹¹ "Arte de ABC, estructuras primarias, arte literalista, minimalismo": la mayoría de los términos empleados para referirse a la obra relevante de Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra [...].(FOSTER, 2001, p. 39).

Nas primeiras manifestações sobre suas propostas estéticas, alguns destes artistas empenharam-se em apresentar uma nova modalidade para a significação operante no processo de construção e recepção da obra de arte. A negação de uma concepção idealista da arte, que dominava tanto a "arte européia" – maneira pela qual se referiam às vanguardas históricas e seus desdobramentos na Europa até aquele momento, nos anos sessenta – quanto a produção de alguns de seus predecessores e contemporâneos americanos, era a proposição central de seus argumentos: eliminar o ilusionismo perpetuado em uma postura idealista que aí identificavam, trazendo o espectador e a obra para uma modalidade de apreensão onde a presença específica do espaço se revelasse sem metáforas, sem resultar em nenhuma compreensão, mas apenas na extensão, do objeto.

Toda esta produção por eles negada responderia a um modelo onde a obra de arte envolve artista e matéria de uma forma especial: aspectos da ação do artista e, conseqüentemente, aspectos do próprio artista, de sua personalidade, passavam a compor a matéria, transformada assim em obra, para efeitos de recepção. Na maneira como aspectos do autor eram fixados na matéria é que se forma o gesto idealista em questão: alguma essência do *modus operandi* do autor permaneceria na matéria, na medida em que, como contrapartida, o verdadeiro artista estaria justamente desvendando, colocando à mostra a natureza mais intrínseca dessa matéria mesma, e que findava, na obra, em uma expressão do eu mais íntimo do artista. Tudo isto feito de tal forma que o espectador poderia reconstituir, em certo sentido, no ato da recepção, o processo da criação.

Pode-se dizer, a princípio, que nas propostas minimalistas em geral figura o desejo de uma obra de arte despida de conteúdo e de segundos sentidos, despida de significados que não aqueles trabalhados visualmente pelo objeto da representação: um objeto que denota apenas, sem compreensão (conotação) nenhuma.

Um evento muito importante desta tomada de posição, e da divulgação de suas novas propostas e posturas diante da arte, foi uma entrevista que Donald Judd e Frank Stella concederam a Bruce Glaser, transmitida pela WBAI-FM em fevereiro de 1964 (GLASER, 1977).

Glaser inicia sondando as semelhanças entre o trabalho de Stella e Judd e algumas tendências das vanguardas históricas, “[...] a simplicidade de Malevitch, dos

Construtivistas, de Mondrian, dos Neoplasticistas [...]” e dos Puristas. Stella então reage afirmando que afinidades existem entre quaisquer coisas, que dentro de um universo genérico de pinturas mais geométricas ou mais simples haverá, de fato, inevitáveis semelhanças. A despeito de tais semelhanças, Stella afirma que suas motivações são outras, distintas daquelas que atuaram nos casos citados. Stella e Judd colocam sua produção como distante, não apenas das vanguardas históricas como também dos artistas e movimentos posteriores, mais próximos e até contemporâneos do minimalismo. Estes são concebidos pelos entrevistados como desdobramentos de movimentos iniciados nas vanguardas históricas.

Stella aponta, no que ele denomina então “pintura geométrica européia”, uma estrutura relacional, na qual o equilíbrio dos elementos que compõem a obra tem um papel fundamental. Stella nomeia esta concepção da pintura geométrica como “pintura relacional” (STELLA, 1977). Stella e Judd condenam abertamente uma determinada lógica da construção e recepção da obra – uma lógica inerente àquela concepção idealista da arte, por eles negada. Trata-se de um procedimento de construção que lança mão de dois ou mais elementos relacionados, justapostos. Estes, por sua vez, criam uma relação, uma troca de forças perceptivas. A tensão aí gerada chama a atenção para os elementos mesmos da composição, desviando a percepção do ponto que os dois artistas defendiam como o objetivo na recepção da obra: o todo. A composição, a estruturação dos elementos de uma obra, que enfatize as relações entre as partes, acaba impedindo a manifestação do todo, chamando, inevitavelmente, a atenção para as partes.

Mas nós somos apesar de tudo confrontados com elementos de estruturas ou de composição. Os problemas não são tão diferentes. É sempre necessário que eu componha um quadro e, se você faz um objeto, é também necessário que você organize sua estrutura. Eu não penso que nosso trabalho seja neste ponto radicalmente diferente, porque não se encontram elementos de composição ou de estrutura que sejam verdadeiramente novos. (STELLA, 1977, p. 55)¹¹².

No curso da busca da especificidade da arte moderna operava-se, na opinião de Judd, um persistente desvio, uma insistência na ilusão. Esta última, com sombras, dúvidas e outros artifícios, opera, de fato, trocas simbólicas e articulações

¹¹² Stella: « *Mais nous sommes quand même confrontés à des éléments de structure ou de composition. Les problèmes ne sont pas si différents. Il faut toujours que je compose un tableau et si tu fais un objet il faut bien que tu organises sa structure. Je ne pense pas que notre travail soit à ce point radicalement différent, parce qu'on ne trouve pas d'éléments de composition ou de structure qui soient vraiment nouveaux.* » (STELLA, 1977, p. 55).

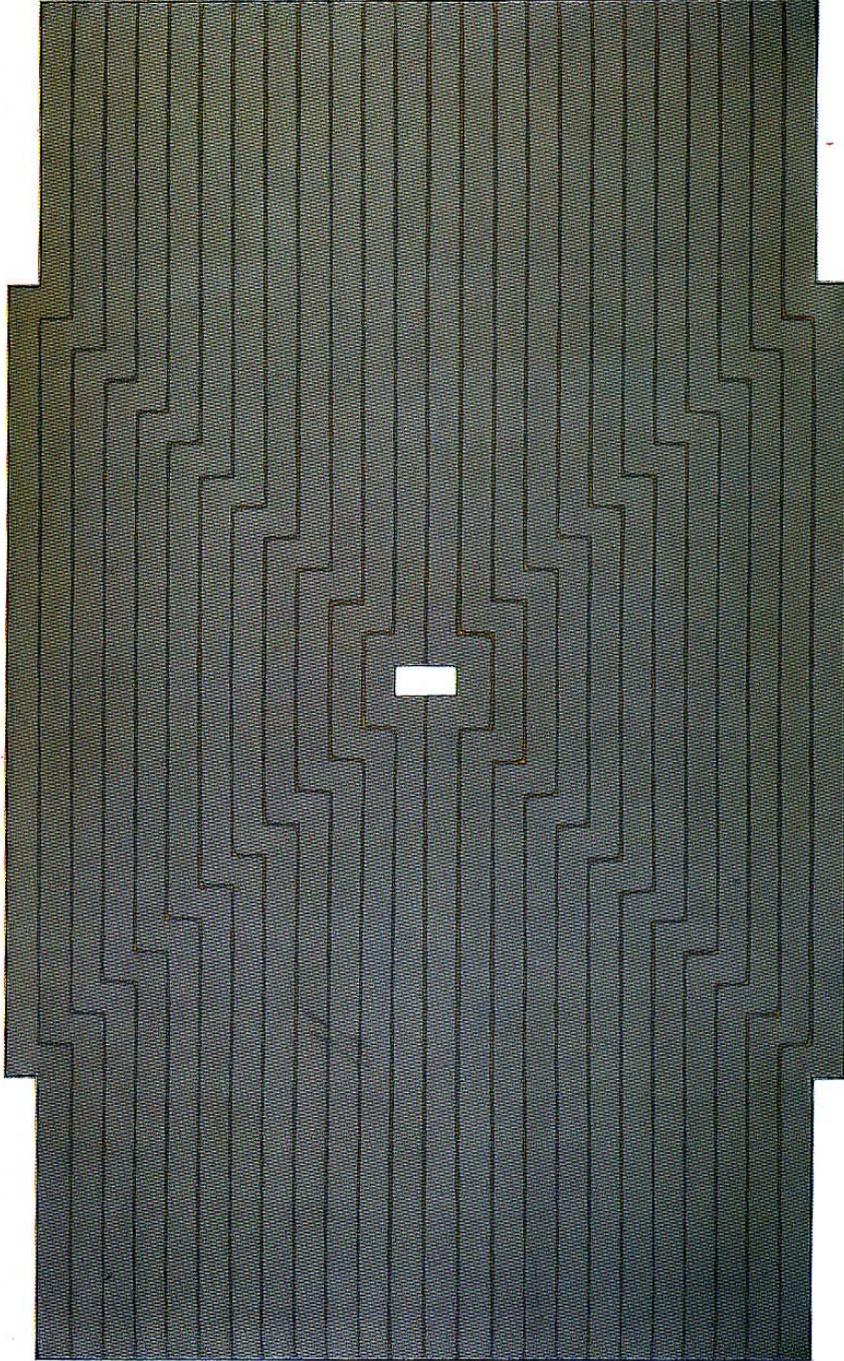


Fig. 34 - Frank Stella, *Six Mile bottom*, 1960. (BATCHELOR, 1999).

do imaginário que aviam esta sua tenacidade, esta sua resistência às tentativas humanas de "alcançar o real".

4.1.2. Especificidade modernista extremada ou ruptura com o essencialismo idealista?

Ao longo da história da arte moderna, os aspectos formais que sustentavam e fortaleciam a ligação da pintura e da escultura com os referentes representados foram gradualmente sendo desconstruídos. Pode-se observar a formação de um panorama no qual estava cada vez mais presente uma arte "abstrata", ou melhor, uma arte da qual muito havia sido abstraído. Na opinião de Stella e Judd, em boa parte da produção anterior à deles, persistia a atuação de uma representatividade excêntrica que trazia algo do interior da obra: o interior da matéria percorrida e modulada pela ação criativa do artista, que deixava naquele percurso rastros, marcas, que permitiriam ao espectador, no momento da recepção, reconstituir de alguma forma a experiência quase divina da criação. Entendo que, para Stella e Judd, os dispositivos de sacralização incrustados nos usos simbólicos da arte na sociedade ocidental moderna persistiram, atuaram ainda nas vanguardas históricas e em alguns de seus desmembramentos posteriores. Segundo Krauss (KRAUSS, 1998, p. 304), à época de seu pronunciamento, as declarações de Stella e Judd foram consideradas perversas.

Entre perdas e faltas restava, dentre outras coisas, saber se eles, com seu gesto tido por niilista ou neodadaísta, estavam realmente avançando rumo à especificidade tal como postulada pelo modernismo, ou se dela estariam se desviando. Quais seriam as implicações mais visíveis desta negação da arte como uma busca metafórica da interioridade, busca essa que era identificada por Judd como calcada em um pensamento idealista? Judd chega a concordar com Glaser quando este evoca a figura de René Descartes como referência deste idealismo (1979, p. 54).

Ao negar a operação da metáfora em uma dita ação idealista, os minimalistas estariam avançando no ideal modernista da busca da especificidade dos meios expressivos em questão? Afinal, eles buscavam empreender uma grande abstração, deixar fora da arte um aspecto que ainda a habitava: estavam empenhados em liberar a arte dos rastros antropomórficos deixados na obra pela ação do homem e, especialmente, pelo caráter de construção metafórica desta ação. Isto quer dizer que, na acepção de Judd e Stella, até aquele momento, o objeto de arte trazia

consigo marcas de uma articulação formal humana, a metáfora. Se, por um lado, a metáfora funciona a partir do estabelecimento de semelhanças e, por outro, a arte moderna pode ser perspectivada, em grande parte, como manifestações de negação da imitação, do estabelecimento de semelhanças, estariam os jovens artistas americanos justamente levando adiante a proposta modernista? Ou estariam, ao negar a subjetividade no processo criativo, eliminando um aspecto central da arte moderna e, assim, se opondo a ela? As colocações dos minimalistas realmente soaram bastante extremadas; Judd chega a afirmar que:

[...] qualquer coisa colocada em um retângulo e sobre um plano sugere algo que está em e sobre alguma outra coisa, algo em sua contigüidade, o que sugere uma figura ou um objeto em seu espaço, no qual essa figura ou esse objeto são exemplos de um mundo similar [ilusionista]: é o objetivo essencial da pintura. As recentes pinturas não são completamente simples (*single*)¹¹³. (JUDD, 1979, p. 68).

Didi-Huberman aponta a presença nesse posicionamento de Judd do "argumento modernista por excelência, o da especificidade" (1998, p. 53). Esta especificidade, por sua vez, é evocada por Judd para negar, "condenar à morte" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 53) esta mesma arte, que contém em si o acima referido ilusionismo, que é fruto da operação idealista do artista sobre a matéria. Didi-Huberman indica "a impressão estranha de um *déjà-vu* que teria se voltado contra ele (Judd) mesmo: uma familiaridade trabalhando em sua própria negação" (1998, p. 53). A postura teórica e a prática artística de Stella, Judd e Morris – à qual faremos referência logo adiante – ofereceu elementos axiais na composição da "pequena fábula filosófica"¹¹⁴ (1998, p. 49) de Didi-Huberman, axial no presente trabalho, que será tratada, ainda neste capítulo, em 2. Logo no segundo e terceiro capítulos de *O que vemos o que nos olha*, a ênfase recai sobre questões paradoxais que se apresentam nas declarações destes artistas.

O radicalismo inusitado, presente nestas manifestações da arte americana de início dos anos 60, provocou uma reação de seus contemporâneos. Krauss nos fala da crítica que Judd faz à obra *Escada* (1961-62), de di Suevo. Os objetos articulados

¹¹³ "[...] *toute chose placée dans et sur un plan suggère quelque chose qui est dans et sur quelque chose d'autre, quelque chose dans son environnement, ce qui suggère une figure ou un objet dans son espace, dans lequel cette figure ou cet objet son des exemples d'un monde similaire: c'est le but essentiel de la peinture. Les récentes peintures ne son pas complètement simples – single.*" (JUDD, 1979, p. 68). A tradução deste trecho, como consta acima, foi extraída da edição brasileira de *O que vemos, o que nos olha* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 52).

¹¹⁴ Esta é a forma pela qual Didi-Huberman se refere a sua própria obra *O que vemos, o que nos olha*.

na escultura (uma escada, algumas vigas de ferro e uma corrente, dentre outros objetos amparando-se uns aos outros em uma espécie de equilíbrio complexo dentro do caótico) funcionam, para Judd, como pinceladas, fazendo com que sua escultura tenha o mesmo princípio estrutural das pinturas de Franz Kline: "Uma viga empurra, uma peça de ferro acompanha um gesto; juntas, elas formam uma imagem naturalista e antropomórfica" (GLASER, 1977, p. 58)¹¹⁵. Judd estava preocupado com a natureza própria dos materiais que, submetidos às operações de di Suevo, "[...] nunca apresentavam seu movimento próprio [...]" (Krauss, 1998, p. 304).

A reação contemporânea foi de hostilidade. Krauss comenta que "[...] o público da escultura moderna, em sua maioria, considerou os termos de sua crítica [de Judd] altamente perversos" (1998, p. 304). A acusação também era de niilismo, pois, ao negar o movimento engendrado pela articulação dos materiais da escultura, Judd estava indo contra, mais uma vez, o significado que o artista extrai de seu eu e exterioriza na matéria, que a partir daí opera como obra.

Krauss explica que, quando Judd se refere a uma grande parte desta produção como portadora de um significado "indigno de crédito" (JUDD, 1977, p. 69)¹¹⁶, ele estaria fazendo referência às primeiras críticas elaboradas sobre o Expressionismo abstrato. O significado indigno de crédito seria aquele atribuído a essas obras por autores como Harold Rosenberg, que "[...] descreveu tal significado como a transcrição das emoções interiores de um artista por meio de um 'ato' pictórico ou escultural" (KRAUSS, 1998, p. 306). Rosenberg considerava a pintura como um ato inseparável da biografia do artista, como uma emanção de sua personalidade. Era este aspecto do significado das obras do expressionismo abstrato que Judd considerava indigno de crédito. Krauss comenta que a analogia que Rosenberg estabelece entre

[...] o interior psicológico do artista e o interior ilusionista da pintura permite que se veja o objeto pictórico como uma metáfora das emoções humanas que assomam das profundezas desses dois espaços interiores paralelos. (KRAUSS, 1998, p. 306).

¹¹⁵ Citado por Krauss (1998, p. 304).

¹¹⁶ Citado por Krauss (1998, p. 306).

Um pouco mais adiante, Krauss persiste expondo as razões pelas quais Judd considerou grande parte da produção em questão como indigna de significado. Judd estava rejeitando

[...] uma noção do eu individual que supõe personalidade, emoção e significado como elementos existentes em cada um de nós separadamente. Como corolário de sua rejeição a esse modelo do eu, Judd pretende repudiar uma arte que baseia seus significados na ilusão como uma metáfora daquele momento psicológico privilegiado (por que privado). (KRAUSS, 1998, p. 308-309).

Seguindo as pistas da postura de Judd, de seu ataque a essa arte calcada em um ilusionismo excêntrico, que parte do interior do artista e do interior da matéria por ele trabalhada, Krauss busca as fontes de tal postura. Ela irá encontrar nos trabalhos de Jasper Johns e, recuando mais, de Duchamp, elementos que dão substância às opções de Judd em particular e dos minimalistas em geral. O *ready-made* é um objeto que não é produzido pelo artista, o que inviabiliza, logo de saída, a possibilidade de este material ser uma expressão do eu individual do artista.

De particular interesse para os propósitos deste trabalho é um outro aspecto da produção de Johns e dos minimalistas, o fato de que suas obras apontavam para uma dimensão da experiência que não ficava circunscrita à esfera do privado, como um fenômeno "singular" e "inacessível" (cf. KRAUSS, 1998, p. 312). Tal perspectiva coloca em questão a natureza e a função da experiência, seu tratamento pela arte e pelo pensamento. Vale lembrar que no primeiro capítulo a experiência humana foi comentada como um fenômeno que pede uma abordagem não centralizada. Walter Benjamin, no início do século XX, tratava das transformações na experiência humana tendo a arte e a técnica como partes de um diagrama metodológico descentrado. Se Benjamin via a necessidade de considerar a experiência humana como um todo, e não apenas em seu caráter estético, ela naturalmente não poderia ficar restrita à esfera do indivíduo.

Benjamin também lançou um olhar realista por sobre as questões da dessacralização da arte – olhar realista que muitas vezes foi confundido com uma postura "integrada"¹¹⁷ ou otimista. *Sobre alguns temas em Baudelaire* pode ser visto como um fragmento da história do processo de dessacralização da arte. Um lírico no auge do capitalismo, as mudanças nas formas da experiência modelaram aspectos

¹¹⁷ O termo "integrada" está sendo usado aqui na acepção extraída da dicotomia elaborada por Umberto Eco em *Apocalípticos e integrados*.

do comportamento de Baudelaire. Este criou, consciente ou inconscientemente, uma imagem pública de si mesmo que se encaixava como uma luva nesse momento onde o lírico dava seu último suspiro, ou talvez já iniciasse os estágios mais moribundos de sua decomposição. Este texto de Benjamin assemelha-se a um roteiro de um momento onde a arte viveu um intenso processo de dessacralização, um momento em que passou a ser menos idealista e mais mundana, devido às novas tecnologias e às condições da era industrial, da sociedade de massa em geral. No entanto, até o momento histórico do minimalismo, e para além dele, a sacralização não abandona de vez o campo da arte. A fotografia, em sua condição de meio de expressão afeito ao mundano, não desfrutava ainda, nos anos sessenta, do *status* de arte que veio a conquistar nas décadas seguintes. Era enquadrada, quase invariavelmente, como *Un art moyen (Uma arte média)* (Bourdieu, 1965). Por outro lado, o mundo da arte moderna ainda estava bastante atrelado a espaços e procedimentos institucionalizados de acordo com padrões que ignoravam mudanças como as observadas por Benjamin. Hal Foster comenta que, embora seja difícil ver hoje a surpresa causada pela experiência do minimalismo, a provocação conceitual por ele detonada estende seus ecos até a contemporaneidade. Para ele o minimalismo teria rompido com o espaço transcendental da arte moderna e – ele chega a levantar a possibilidade – “[...] se não com o espaço imanente do *ready made* dadaísta ou com o relevo construtivista.”(FOSTER, 2001, p. 42). E assim, para Foster,

O minimalismo não apenas rejeita a base antropomórfica da maioria da escultura tradicional (ainda residual nos gestos da obra do expressionismo abstrato), mas também a desorientação da maioria da escultura abstrata. Em uma palavra, com o minimalismo a escultura deixa de estar separada, sobre um pedestal ou como arte pura, mas se recoloca entre os objetos e se redefine em termos de lugar. E nesta transformação, o espectador fica privado do espaço seguro da arte formal e é devolvido ao aqui e agora. (FOSTER, 2001, p. 42).

A sacralização, ainda presente, persistente nas artes, parece ter sofrido um abalo significativo com o aparecimento desta produção, que ambicionava uma especificidade absoluta do objeto, um objeto sem compreensão (conotação). Mas antes de tratar de tal abalo, será necessário retornar à questão colocada alguns parágrafos atrás: o minimalismo radicaliza a proposta modernista ou rompe com seus modelos? Alguns elementos ainda devem ser postos em cena para que seja possível uma sua melhor compreensão.

Para Hall Foster as vanguardas históricas e as neovanguardas são momentos de trauma. Sendo que, conforme ele comenta, "Em Freud um acontecimento se registra como traumático unicamente se há um acontecimento posterior que o recodifica retroativamente, em *ação diferida* (*acción diferida*)" (FOSTER, 2001, p. X¹¹⁸). Trata-se de uma compulsão à repetição que se dá "**mediante uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstituídos**" (FOSTER, 2001, p. 31 [sem grifo no original]).

Foster propõe ainda um outro conceito, o conceito de paralaxe (*paralax*), que significa o aparente deslocamento de um objeto causado pelo movimento real de seu observador. Juntas, as noções de *ação diferida* e paralaxe serviram à refutação do "[...] clichê não só da neovanguarda como meramente redundante da vanguarda histórica, como também do pós-moderno como uma fase tardia em relação ao moderno." (FOSTER, 2001, p. X).

Foster argumenta que o minimalismo foi um *ponto crucial* onde uma *ação diferida* opera um trauma. Em um movimento retroativo, de releitura, o minimalismo alcança o ápice da modernidade ao mesmo tempo em que, em um movimento contrário a este, paradoxalmente, rompe com ela (cf. FOSTER, 2001, 46). Então, no caso, aspectos da "especificidade modernista" (como consta no título deste tópico 1.1) são levados a extremos, ao mesmo tempo em que acontece uma ruptura com o essencialismo idealista da modernidade.

Para compreender melhor a tese de Foster, vale notar um outro aspecto de sua argumentação. Ele observa como o minimalismo ameaça a ordem disciplinar da estética moderna em relação à sua concepção da arte visual como uma expressão do espaço; a ênfase que é colocada sobre os aspectos temporais seria o fator detonador deste abalo que desempenha no decurso da arte do século XX. Neste ponto de seu texto Foster abre um diálogo com os trabalhos de Krauss, para quem o importante era que o minimalismo desafiava a ordem estética moderna ao mesmo tempo em que contrariava seu modelo idealista de consciência (FOSTER,

¹¹⁸ A introdução de *O retorno do real* (*El retorno de lo real*) é numerada com algarismos romanos. A citação em questão encontra-se na décima página: "p. X".

2001, p. 46). Mas antes ainda de fazer referências às concepções de Krauss sobre o minimalismo, Foster alega o seguinte:

De fato, é difícil ver as obras que seguem ao minimalismo como inteiramente presentes, para ser captadas em um único golpe de olhar, um momento transcendental de graça, como Fried exige da arte moderna ao final de seu famoso ataque ao minimalismo, "Arte e objetualidade" (1967). (FOSTER, 2001, p. 46).

Com o objetivo de compreender melhor o minimalismo como um ponto crucial da história da arte, é interessante tomar temporariamente uma outra direção. Trata-se de ver como Foster concebe o minimalismo e a arte pop como respostas à dialética das relações entre a modernidade e a cultura de massas.

Enquanto o *pop* lança mão da cultura de massas propondo questionar as Belas Artes, acaba por elevar o inferior ao superior, antes de mais nada:

[...] duas categorias que continuam intactas. E o minimalismo pode restringir-se tanto às belas artes como à cultura inferior a fim de recuperar uma autonomia transformadora da prática estética, mas seu efeito dominante é permitir que esta autonomia se desloque da atividade cultural. No caso do *pop*, então, se alcança a legendária integração entre as belas artes e a cultura inferior, mas principalmente em interesse da indústria cultural, a qual, com Warhol e outros, a vanguarda se converte tanto em uma subcontratada, bem como em uma antagonista. No caso do minimalismo, se alcança a legendária autonomia da arte, mas principalmente para ser corrompida, violada, dispersada. (FOSTER, 2001, p. 63-64).

A questão, na opinião de Foster, da insistência do minimalismo no aqui e agora físico, está relacionada a uma fragmentação do sujeito e a uma reificação da história que é apontada desde Georges Lukács com a dinâmica do capitalismo. Foster acredita que processos históricos onde são observados estes aspectos tiveram seu ápice nos anos sessenta; argumento este que ele desenvolve no capítulo 3 de *Retorno do real*, intitulado *A paixão do signo* [*La pasión del signo*] (p. 85-109). Foster recorre neste ponto a Frederic Jameson, que afirma que estes processos históricos "[...] produzem um 'eclipse, finalmente, de toda profundidade, especialmente da historicidade mesma, com a conseqüente aparição da arte de pastiche e da nostalgia'." (JAMESON, *apud* FOSTER, 2001, 64). Tanto o minimalismo quanto o *pop* manifestam aspectos desta eclipse, com suas distintas modalidades de firmar posição na exterioridade e na superficialidade da experiência e da representação do momento histórico em questão. Para Foster, o minimalismo resiste aos ataques do capitalismo tardio para, no final das contas, produzi-los também, integrando o mercado de arte das décadas seguintes.

Parece natural, inclusive se levamos em conta o método do trauma e da *ação diferida* proposto por Foster, que os mais diversos aspectos de manifestações culturais de toda natureza, inclusive as rupturas traumáticas, mais cedo ou mais tarde, com maior ou menor intensidade, venham a se dissipar em algum grau. Não obstante, em uma situação traumática, quando a *ação diferida* atua, ela nunca esgota as possibilidades em questão, vestígios do trauma sempre persistem. Para os propósitos do presente trabalho, basta compreendermos que, em linhas gerais e por vias mais detalhadas, Foster irá chegar a um resultado semelhante no final do capítulo *El quid do minimalismo*.

Embora a lógica do capitalismo tardio esteja relacionada aos valores transgressores do minimalismo e do *pop*, comenta Foster, as duas tendências artísticas não ficam restritas a uma condição de espelho, de reflexo desta lógica. Ao contrário do que Foster faz o leitor pensar um pouco antes, quando, na página 64, comentando as relações supracitadas entre o eclipse postulada por Jameson e os dois movimentos em questão, ele os coloca em uma condição de reflexo deste eclipse. Contudo, vale ficar atento pois afinal de contas o que é reflexo não deixa também de ser um gerador de valores em outras de suas modulações. Acredito que qualquer leitor, não muito ingênuo ou desatento, perceberia que consideração de um complexo cultural e estético como reflexo de um contexto mais amplo não significa que tal complexo ficará restrito à condição de mero reflexo.

Ao contrário, as duas tendências artísticas estariam se apropriando e fazendo uso da diferença e da repetição "[...] de um modo às vezes subversivo", como escreveu em 1969 Gilles Deleuze, o grande filósofo destas forças:

Quanto mais normalizada, estereotipada e sujeita a uma reprodução acelerada de objetos de consumo parece nossa vida, mais arte deve injetar-se nela a fim de extrair essa pequena diferença que atua simultaneamente entre outros níveis de repetição e inclusive a fim de fazer ressoar os dois extremos, a saber, as séries habituais do consumo e as séries instintivas de destruição e morte. A arte, então, conecta o *tableau* [em francês no original] da crueldade com o da estupidez, e descobre embaixo do consumo esquizofrênico e sorridente das mandíbulas, e debaixo da mais terrível destruição da guerra, novos processos de consumo. Esteticamente reproduz as ilusões e as mistificações que constituem a essência desta civilização, para que por fim possa expressar a Diferença. (DELEUZE, *apud* FOSTER, 2001, 80)

Foster conclui, a partir da inferência de Deleuze, que a imanência da arte das neovanguardas está certamente ligada a um complexo bem mais amplo de rupturas

em campos diversos. A imanência do minimalismo e do *pop* estaria ligada a mudanças paralelas acontecidas tanto no pensamento quanto na economia dos anos sessenta; a saber, as mudanças desempenhadas pelo pensamento pós-estruturalista e pela economia americana do período. A atitude transgressora do minimalismo e do *pop*, na leitura de Foster, teria ligações com as transgressões no campo sexual e racial "[...] por parte das mulheres, dos afro-americanos, dos estudantes e de outros, mas também com as transgressões do poder norte-americano dos anos sessenta." (FOSTER, 2001, 80)

Esta interação do minimalismo e do *pop* com a lógica do capitalismo tardio exposta por Foster evidencia sua condição de *ponto crucial* neste contexto, tal como postulada por ele. O minimalismo figura então como componente de um momento de trauma na história da arte, como um integrante de um *ponto crucial* ou, porque não, um "instante decisivo"¹¹⁹ da arte moderna. Mas tal ponto não se reduz à simplicidade de um quadro circunstancial no qual, em uma extensão temporal mínima, são verificados alguns fenômenos, tais como o ápice e o esgotamento da proposta modernista. No *ponto crucial* tal como colocado por Foster, a temporalidade é complexa: neste momento de trauma a *ação diferida* oferece uma "trama singular de tempo" (tal qual na aura benjaminiana) em que é possível verificar "[...] uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstituídos." (FOSTER, 2001, p. 31).

4.2. As urdiduras do texto e de seus objetos – cisões: os objetos que tramaram objetar qualquer textualidade¹²⁰

Depois de uma abordagem de aspectos do pensamento de Stella, Judd, Foster e Krauss relativo ao minimalismo, é chegado o momento de passar a vê-lo por meio da perspectiva de Georges Didi-Huberman. Apesar de não ser um dos objetivos deste trabalho deter-se em exercícios críticos de confronto destas diversas

¹¹⁹ Conceito cunhado pelo fotógrafo Henri Cartier-Bresson para fazer referência a um aspecto central de sua poética.

¹²⁰ A distinção entre urdidura e trama é uma figura norteada pelas concepções de urdidura como esquecimento e de trama como lembrança, da professora Nancy Alessio Magalhães (ALESSIO, 2001, p. 85-107). A separação dos fios de uma trama em urdidura sempre leva a um esquecimento, a uma dissolução parcial dos dados anteriores. Trata-se de um processo inerente à exegese e, em intensidades distintas, aos processos de significação em geral.

abordagens relativas à arte minimalista, de agora em diante uma diferença postulada por Didi-Huberman não pode deixar de ser ressaltada. No que tange à questão da negação da interioridade na arte minimalista, Didi-Huberman irá colocar que, embora presente nos textos de Judd, tal negação não encontra respaldo suficiente em suas obras. Didi-Huberman irá ver ainda uma aceitação da interioridade mais firme em Robert Morris, Tony Smith ou Carl André. Para o autor da *pequena fábula filosófica*,

Todos os julgamentos não dialéticos cometem nesse ponto um erro, parece-me, e perdem algo do processo em obra: o de Michael Fried, por um lado, que censurava às obras minimalistas quando esse interior é sempre *apresentado sob a espécie do vazio*, ou mesmo da abertura frontal, em todo caso da ausência-de-ver (ainda que frontalmente exposto); o de Donald Judd e de Rosalind Krauss, por outro lado, que em seus escritos “inflexibilizam” o minimalismo numa recusa pura e simples de toda interioridade – quando esta, mesmo sendo aberta às vezes, nem por isso é menos eficaz como questão obstinadamente colocada às relações misteriosas do fora e do dentro. (1998, p. 138-139).

Um dos aspectos fundamentais em diversas cenas da pequena fábula filosófica de Didi-Huberman é a forma como ele perscruta a ação fabuladora que obras como *Die* exerceram sobre Michael Fried; mesmo que tal ação tenha se dado pelo avesso. E ao fazê-lo constrói – desconstrói uma perspectiva dilemática e passa a dispor dialeticamente as linhas da urdidura que daí surgem –, no seu texto, imagens dialéticas *a partir* dos objetos minimalistas e dos textos críticos que sobre eles versam. O texto de Didi-Huberman “objeta-se”, torna-se imagem-objeto sendo fábula filosófica, sendo dialética aberta, jogando entre a abstração das palavras e a compacidade dos objetos. A trama da pequena fábula filosófica faz emergir a aura dos objetos minimalistas aos olhos do leitor – reservadas, naturalmente, as diferenças inerentes à linguagem verbal e aos objetos de arte, bem como aquelas advindas do distanciamento temporal dos contextos em que cada discurso (o discurso verbal e o discurso dos objetos) foi tecido. Esta condição de fábula não é puro arrojamento estilístico do texto, o autor irá trabalhar com vários indícios da condição fabuladora de seu objeto:

Certamente Michael Fried teve medo de lidar com novos objetos de culto (e esse medo é compreensível). **Ele admitia claramente no entanto – já que falava de teatro – que a presença em jogo não era senão justamente um jogo, uma fábula, uma facticidade como tal reivindicada.** E que essa

temporalidade, essa *memória*, não eram arcaicas ou nostálgicas, isto é, desenvolviam-se de maneira *crítica*. (1998, p. 168 [sem grifo no original]).

É esta também a proposição do texto assumidamente fabular de Didi-Huberman: crítico, não entregue nem à nostalgia do arcaico nem aos fascínios dos efeitos retóricos que tanto compõem os discursos do novo. Sem aderir ao dilema, o crítico que trabalha com o jogo fabulador deseja ver, a qualquer custo, “[...] isto que definiria o lugar de uma abertura, de uma brecha que se abre em seus passos; isto que o obrigaria a sempre dialetizar – portanto cindir, portanto inquietar – seu próprio discurso.” (1998, p. 69).

Para ter uma perspectiva significativa do diferencial que Didi-Huberman propõe relativamente à questão da não recusa da interioridade no minimalismo, será necessário perscrutar algumas cisões do cristal por ele tramado; será necessário, dentro das possibilidades e dos propósitos do presente trabalho, abrir algumas de suas tramas em urdiduras, para, desta forma, ver no texto o vazio que co-habita a sua interioridade e a de seus *objetos mínimos*.

4.2.1. Desafiando parte da trama: urdidura: pequena exegese

Dentre outros, a pequena fábula filosófica de Georges Didi-Huberman se vale de um expediente de antecipações de questões a serem ainda mais detidamente desenvolvidas ou, em outros termos, do desdobramento de alguns gérmens textuais anteriormente mais concentrados. Estas modulações se apresentaram como uma via pertinente para os objetivos da pequena exegese aqui empreendida. Vários aspectos que serão tratados mais detalhadamente em capítulos seguintes, em partes posteriores do texto, são referidos de forma mais condensada em momentos anteriores da obra. A questão que se coloca são os expedientes dos quais Didi-Huberman se vale para engendrar tais antecipações e seus posteriores desdobramentos.

A maneira como a noção de aura vai sendo introduzida no texto, até ser conceitualizada no sétimo capítulo, é um exemplo privilegiado. O termo entra em cena desde o segundo capítulo (p. 39). O sentido do conceito logo nos primeiros capítulos do livro conta, em sua formação, com a contaminação semântica

resultante do contexto em que é enunciado. Somente a partir do sétimo capítulo o conceito de aura é definido, perscrutado, e recebe uma exegese que desvela e formula aspectos do mesmo com a preocupação de atender às demandas do texto. No segundo capítulo, a aura aparece lado a lado com conceitos psicanalíticos como o de “latências” (1998, 39): em alguns enunciados a atitude de recusar a aura equivale à de recusar as latências e ambas estão relacionadas a “[...] fazer tudo para recusar a temporalidade do objeto mesmo: ‘Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, nada mais’”. (1998, p. 39). Assim, estando contíguo, no texto, a outros disseminadores de sentido, o termo aura compõe uma enunciação que expressa, ao fim, uma noção aproximada do conceito. A circunstância é o motor da aparição do termo veiculando aspectos de seu conceito, é uma cena na qual o termo aura tem contíguo a si, ali dispostas, outras unidades e processos significantes (conceitos, enunciados, argumentos) que desempenham, em tais circunstâncias, sentidos fortes em seu campo semântico.

O texto teórico, ou fábula filosófica, que tem como objeto os objetos que desejaram “objetar” qualquer textualidade, está envolvido em uma dialética da figurabilidade que, de acordo com o autor, ultrapassa a canônica dicotomia que opõe o visível e o legível. É uma dialética que não existe para se propor à resolução de contradições “[...] nem para entregar o mundo visível aos meios de uma retórica.” (1968, p. 117).

Ao longo do texto abre-se, no exercício da leitura, um exemplar isomorfismo¹²¹, uma relação entre a forma da obra e os sentidos que ela intenta formar no espectador. Isomorfismo este que traz em sua formatividade (porque forma em processo) o sentido que o autor busca veicular em sua temática fabulosa, em sua obra de forma fabular. O fluxo e refluxo da dialética, a dupla distância, o jogo, a dança do cristal, a *inquietante estranheza*; peças do jogo do olhar, do quebra cabeças, que perscruta o *visual*¹²² “quando ver é perder”:

Em toda parte, portanto, esse batimento *anadiômene* que faz prosseguir o fluxo e o refluxo; em toda parte, o mergulho nas profundezas e o nascimento que sai das profundezas. Uma certa dança está em toda

¹²¹ O termo isomorfismo aparece aqui em sua acepção de relações recíprocas entre forma e sentido.

¹²² Em Didi-Huberman o visual irá se distinguir clara e enfaticamente do visível. Este segundo fica restrito àquilo que se pretende crer poder separar na experiência da percepção como sendo simplesmente o que se dá a ver, o que está diante dos olhos de quem vê. O visual já leva em conta as latências do espectador, os jogos que o objeto engendra com a memória deste. Na medida em que a pequena exegese aqui empreendida avança, este aspecto ganha mais “visualidade”.

parte – mesmo num cubo de aço preto ou num paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento¹²³. A obra é um cristal, mas todo cristal se move sob o olhar que ele suscita. Ora, esse movimento não é outro senão o de uma cisão sempre reconduzida, a dança do cristal em que cada faceta, inelutavelmente, *contrasta* com a outra. (1998, p. 117-118).

As faces do cristal, do texto, suas “facetas”, como os planos que compõem os poliedros minimalistas, operam um jogo onde um plano só existe para chegar até a dobra, até a cisão que o remete a outro plano, com o qual contrasta. Variáveis deste movimento vão sendo apresentadas por meio de figuras diversas ao longo do texto, mas nunca a repetição é uma imitação, já que cada face contrasta com a outra.

A partir da imagem do mar que chega ao texto de Didi-Huberman por meio da obra de Joyce, a figura do fluxo e refluxo entra em cena: o fluxo e refluxo do movimento das ondas devolvendo o olhar a Stephen Dedalus que, nesse movimento de devolução, resgatava de sua memória mesma o momento da morte de sua mãe. O mar era verde como os humores verdes que a mãe moribunda estertorava. Mesmo que por meio desta simples associação de idéias, dirá Didi-Huberman, “Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33). A simplicidade visual imediata do mar, sua pura geometria sem conteúdo, será então confrontada com suas carregadas profundezas na geração da figura do fluxo e refluxo, do movimento *anadiômeno* que faz com que a superfície “*indique*” o poder inquietante de seu fundo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33 [com grifo no original]). À figura do movimento do fluxo e refluxo Didi-Huberman adiciona algumas outras correlatas, que também desempenham o mesmo “jogo *anadiômeno*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33 [com grifo no original]), rítmico: superfície e fundo, avanço e recuo, aparecimento e desaparecimento.

Ainda no primeiro capítulo, depois de, pela via da associação de idéias presente na obra de Joyce entre o verde do mar e os humores da mãe moribunda, relacionar o movimento *anadiômeno* do mar, trazendo do fundo o sargaço e as ovas

¹²³ Nota de número 3 do quinto capítulo de *O que vemos, o que nos olha*: “Por isso, depois dessa ampla noção de uma dialética visual, não haveria mais razão de opor a todo custo uma arte modernista imobilizada em sua ‘pura’ opticidade e uma arte surrealista ou duchampiniana da “pulsão de ver”. Uma obra de Mondrian é certamente tão “rítmica” quanto um *Rotorelief* em movimento de Marcel Duchamp – só que se trata de um outro tipo de ritmo. Cf. R. Krauss, ‘*La pulsion de voir*’, *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, n° 29, 1989, pp. 35-48, e ‘*Note sur l’inconscient optique*’, art. cit.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 117-118).

com estas outras figuras rítmicas logo acima referidas, o autor da fábula avança na figurabilidade de seu discurso:

No movimento perpétuo, perpetuamente acariciante e ameaçador, da onda, da 'maré que sobe', há de fato esse arquejo materno no qual se indica e murmura, contra a tēpora de Stephen – ou seja, exatamente entre seu olho e sua orelha – que uma morta sempre o olha. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33-34).

Ao escolher, no capítulo seguinte, tratar de uma situação exemplar e fatal (1998, p. 37) – a situação de estar diante de um túmulo –, Didi-Huberman cria um cenário propício, em sua fábula filosófica, a esta cena do texto. A perspectiva oferecida na situação modelo deste segundo capítulo ainda não leva o leitor ao território “[...] pretensamente ajuizado, das obras de arte.” (1998, p. 37). A opção é feita por uma permanência em um cenário desconfortável e até “aterrorizante”, em uma atmosfera semelhante àquela do primeiro capítulo, onde a morte da mãe encenou a grande perda.

A circunstância de estar diante de um túmulo e a circunstância na qual se encontrava a personagem de Joyce em *Ulisses*, diante do mar que evocava os olhos da mãe moribunda, são ambas consideradas por Didi-Huberman como exemplos de onde o que vemos, inelutavelmente, nos olha. Entretanto, "Havia ainda, no exemplo de Stephen Dedalus atormentado por sua mãe e contemplando o mar, algo de livre e mesmo de excessivo na operação imaginária" (1998, p. 37). Stephen conseguia, consideravelmente, deter-se na superfície plana do mar, em sua visibilidade geométrica mais pura. E é aí que o "exemplo", a circunstância do túmulo traz seu significativo diferencial: "Mas diante de um túmulo a experiência torna-se mais monolítica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o *túmulo* quer dizer, isto é, ao que o túmulo encerra." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38). O túmulo tem mais convicção ao olhar de volta o seu espectador, o seu observador, tornando muito mais difícil a manutenção de operações da imaginação, semelhantes às que permitiram a Stephen Dedalus se comportar diante do mar "[...] com o olhar idealista de um puro esteta amador de planos azuis; ou, mais simplesmente ainda, com o olhar pragmático de um apreciador de cenas de banho" (1998, p. 38).

Diante de um túmulo acontece um processo de radicalização do retorno do olhar por parte do objeto olhado. Aquele que olha se vê exemplarmente dividido entre a visibilidade pura, o simples aspecto geométrico de um volume posto a sua

frente e as latências que este evoca. Didi-Huberman não recorre explicitamente ainda, conforme comentado logo acima, aos recursos teóricos da dupla distância, da aura benjaminiana, neste segundo capítulo. Entretanto, como o conceito de aura já foi abordado aqui, mesmo que rapidamente, no terceiro capítulo, uma digressão se faz possível.

Caso no segundo capítulo de *O que vemos, o que nos olha* a aura já houvesse sido detidamente tratada, como o será no sétimo capítulo, seria possível então dizer que imagens originadas da *memoire involuntaire* (PROUST *apud* BENJAMIN, 1989, p. 106) acabariam por agrupar-se em torno do objeto olhado, do túmulo, por mais que o observador se dedicasse à "Atitude equivalente a pretender ater-se ao que é visto" (1998, p. 38). A fábula filosófica poderia, neste segundo capítulo, falar já da capacidade deste objeto de devolver o olhar, de "revidar o olhar" (BENJAMIN, 1988, p. 140) no jogo da dupla distância dos sentidos e da memória, da complexa trama de espaço e tempo que a constitui. Conforme comentado logo acima, um olhar sobre o conceito de aura foi aqui empreendido: a aura figurou em 3.4, como sendo um processo no qual as imagens originadas da *memoire involuntaire* (já estas abordadas no primeiro capítulo) aglomeram-se ao redor do objeto aurático. Este é o ato a partir do qual aquele que olha investe o objeto do poder de lhe olhar de volta, em um movimento de fluxo e refluxo, *em complexas trocas entre o próximo e o distante, entre os sentidos perceptivos e os sentidos semióticos* (1998, p. 169), como apontará mais adiante a fábula filosófica de Didi-Huberman.

Se no sétimo capítulo a aura receberá uma abordagem intensa, que a relaciona com conceitos de outros autores – a distância de Erwin Strauss e o espaço em Merleau-Ponty, por exemplo –, neste segundo capítulo de *O que vemos, o que nos olha*, suas *aparições* não passam de rápidas referências. O que domina a narrativa é uma linguagem alegórica, mais figurada, pouco direta que, ao tratar do "exemplo" tão forte do túmulo, faz uma passagem entre o capítulo introdutório, que confabula com a literatura, tão denso em figuras, e os dois capítulos seguintes, nos quais as obras e os textos de alguns artistas fundamentais do minimalismo serão tratados. Nos quarto e quinto capítulos, conceitos, enunciados e argumentos ligados aos dados da história da arte começam a rivalizar terreno com a linguagem menos direta que dominava o texto até então. No terceiro e quarto capítulo, a fábula,

finalmente, adentra o território “[...] pretensamente ajuizado, das obras de arte [...]”. (1998, p. 37).

Mas esta entrada se dará pela chave de duas *personagens* ou, nas palavras do autor, de “dois casos de figura”, da fábula filosófica, engendrados a partir de duas construções hipotéticas: o homem da tautologia, que diante do túmulo recusa ir além do meramente visível, da formalidade geométrica do mesmo, negando o fato de que aquele paralelepípedo está cheio de um vazio, um vazio que é o mesmo que o destino lhe reserva; o homem da crença, que também denega o cheio e o vazio encerrados pelo túmulo, mas não com a atitude cínica do homem da tautologia, e sim dirigindo-se “[...] *para além da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos.” (1998, p. 40).

4.2.2. Alguns traços vivos e módulos paradoxais apresentados na trama da pequena fábula filosófica

O quinto capítulo de *O que vemos, o que nos olha* inicia com um discurso que retoma as primeiras linhas do primeiro capítulo – que ao longo da fábula é sempre reconvocato em movimentos de fluxo e refluxo; mais ainda: é apresentada uma outra faceta do cristal, que contrasta com aquela citação literária que abre a pequena fábula filosófica de Didi-Huberman: a passagem joyceana, chave do primeiro capítulo. Nesse quinto capítulo, as relações entre perda e mãe estão em seu nascedouro, nos termos de Lacan, no “estádio do espelho” (ver 2.3.3). Não é mais o filho adulto que encontra a morte nos objetos que retornam o olhar, fazendo com que ele veja, na superfície plana do mar, a mãe que passaria, a partir de então, a fixá-lo. Não se trata aqui da circunstância na qual um adulto passa a viver o momento em que os espelhos cindem e quebram sua própria imagem, de onde, lá do fundo, sua mãe o olha: “E, é claro, a mãe o olha aqui desde seu âmago de semelhança e de cisão misturadas – seu âmago de parto e de perda misturados” (1998, p. 32). Logo no início do quinto capítulo, a perspectiva usada para tecer a narrativa é a da criança no período de sua vida em que uma rachadura nela se constitui, uma rachadura a constitui, pela primeira vez e para sempre:

Quando uma criança pequena, deixada sozinha, considera diante dela os poucos objetos que povoam sua solidão – por exemplo, uma boneca, um carretel, um cubo ou simplesmente o lençol de sua cama –, o que ela vê exatamente, ou melhor, como ela vê? O que ela faz? Imagino-a primeiramente balançando-se ou batendo suavemente a cabeça contra a parede. Imagino-o ouvindo seu próprio coração batendo contra sua têmpera, entre seu olho e sua orelha. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 79).

Ao fazer refluir estes elementos axiais do primeiro capítulo, o texto de Didi-Huberman desempenha

“[...] o movimento perpétuo, perpetuamente acariciante e ameaçador, da onda, da ‘maré que sobe’, [em que] há de fato esse arquejo materno no qual se indica e se murmura, contra a têmpera de Stephen – ou seja, exatamente **entre seu olho e sua orelha** – que uma morta para sempre o olha. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34 [sem grifo no original]).

A questão da perda – do desaparecimento dos corpos, corpos humanos, corpos femininos, corpos maternos e, enfim, de nós mesmos – desempenha este refluxo no texto, pulsando novamente, enunciando mais uma vez, que a perda “[...] vem pulsar **em** Stephen, entre seu olho e sua orelha, turvando sua língua materna e sua visão.” (1998, p. 34 [com grifo no original]). Ao longo do quinto capítulo, em uma reflexão sobre as relações entre o visível e a língua, um outro refluxo evoca mais uma vez a estrutura formal do enunciado hipotético que tanto se repete ao longo da obra: “Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível” (1998, p. 95). O dilema que opera nesta oposição figura na fábula didihubermaniana como um pulsar entre o olho e a orelha, como uma cisão que turva a língua materna e a visão.

Esta oposição canônica do visível e do legível já havia sido chamada à cena por Didi-Huberman no quarto capítulo, a propósito de contradições por ele apontadas no seio do minimalismo. Os enunciados de Stella e Judd evocavam uma especificidade dos objetos por meio de uma negação das relações entre suas partes; conforme foi visto no primeiro tópico do presente capítulo. Por outro lado, em Robert Morris as relações não eram negadas e a especificidade evocada era justamente a das relações, e não a dos objetos, como enunciavam os discursos de Stella e Judd. Didi-Huberman irá questionar as razões e a natureza desta contradição entre o discurso de Judd, de um lado, e sua produção e a de Morris, de outro. Pois, apesar de suas teses apresentadas tanto na entrevista a Bruce Glasser quanto em seu *Specific objects* (1983), Judd mantinha uma produção artística muito

próxima de Morris. É então que Didi-Huberman questiona, relativamente a esta contradição: qual seria o seu lugar, qual seria de fato a contradição em questão?

Cabe então reconhecer uma contradição interna ao minimalismo em geral? Mas em qual modo pensar uma tal contradição? Como um limite relativo ao estatuto dos próprios objetos? Ou como uma incapacidade do discurso – mesmo o dos artistas como pessoas, mesmo inteligente como costumava ser –, incapacidade de um discurso de dar conta do mundo visual sobre o qual ele projeta um mundo fatalmente diferente de intenções ideais?

Em algumas obras de Robert Morris a relação era eminente; especialmente *Sem título* (os famosos 3 Ls de 1965) e a “performance-escultura” também sem título apresentada em 1961, descrita por Krauss em *Caminhos da escultura moderna*:

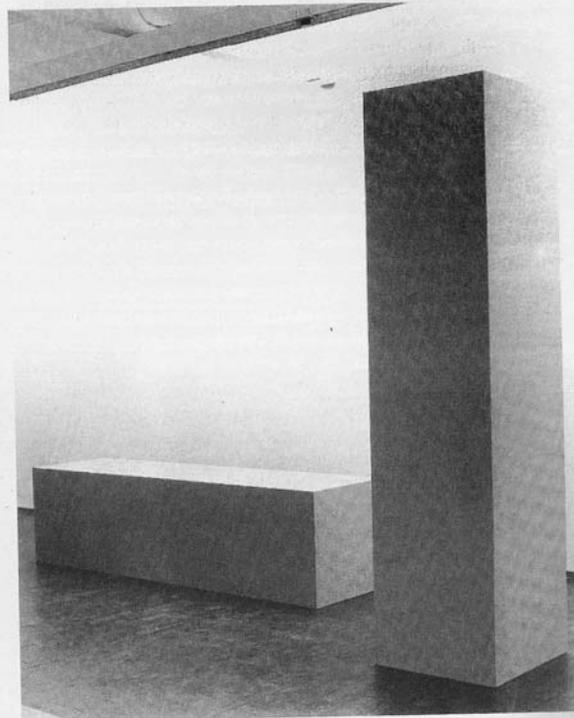
Abrem-se as cortinas. No centro do palco vê-se uma coluna erguendo-se verticalmente a 2,40 m de altura, com 60 cm de lado, feita de compensado pintado de cinza. Não há mais nada no palco. Durante três minutos e meio, nada acontece; ninguém entra ou sai. Súbito, a coluna desaba. Passam-se outros três minutos e meio. Fecham-se as cortinas. (1998, p. 241).

Em seus textos, também Morris deixava clara a sua distância da ambição tautológica do “*What you see is what you see*”:

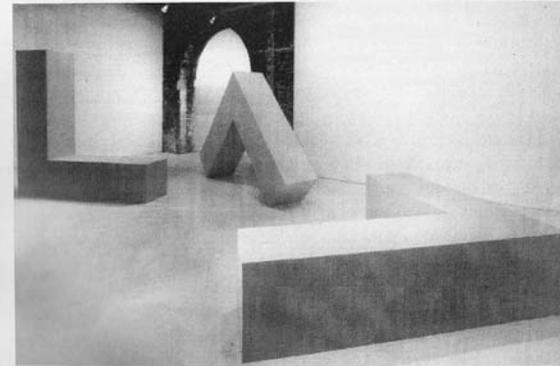
[...] a experiência da obra se faz necessariamente no tempo. *A intenção é diametralmente oposta ao cubismo, com sua preocupação por perspectivas simultâneas num mesmo plano.* Algumas das novas obras ampliaram as condições da escultura através de um focar mais enfático nas muitas condições sob as quais certos tipos de objetos são vistos. O próprio objeto é cuidadosamente colocado nestas novas condições para não ser mais que um dos termos. O objeto sensual, resplandecente com relações internas incrustadas, teve de ser rejeitado. Que tantas considerações devam ser levadas em conta para que a obra mantenha seu lugar como uma condição na situação expandida, dificilmente indica uma falta de interesse no objeto em si. Mas os interesses agora são por maior controle e/ou cooperação da situação inteira. O controle é necessário para que as variáveis de objeto, luz, espaço, e corpo funcionem. O próprio objeto não ficou menos importante. Ficou meramente menos *auto-importante*. Ao tomar o seu lugar como uma condição entre outras, o objeto não decaí nalguma forma suave, neutra, generalizada, ou de algum modo, modesta¹²⁴. (MORRIS, 1983, p. 90).

Diante do aparente dilema que Didi-Huberman encontra entre as posturas de Judd, por um lado, e de Morris e Tony Smith por outro, o crítico pode optar por permanecer no dilema e não perceber os aspectos da economia visual, que não são

¹²⁴ [...] *l'expérience de l'œuvre se fait nécessairement dans le temps. L'intention est diamétralement opposée à celle du Cubisme qui se préoccupe de présenter des vues simultanées sur un Seul plan. Certaines des œuvres nouvelles ont élargi les limites de la sculpture en mettant davantage l'accent sur les conditions même dans lequel-les certaines sortes d'objets sont vues. L'objet plaisant par les sens, riche de rapports internes serres. Si est vrai qu'il faut tenir compte de nombreuses considérations élargie, cela ne denote pas un manque d'intérêt pour l'objet proprement dit n'est pas devenu moins important. Simplement, il n'est plus suffisant à lui seul. Prenant place comme un élément parmi d'autres, l'objet ne se réduit pas à une forme morne, neutre, commune ou effacée.*



9. R. Morris, *Columns*, 1961-1973. Alumínio pintado, dois elementos, 244 x 61 x 61 cm cada um. Cortesia Ace Gallery, Los Angeles.



10. R. Morris, *Sem título*, 1965. Compensado pintado, 3 elementos, 244 x 244 x 61 cm cada um. Cortesia CAPC, Musée d'Art contemporain, Bordeaux.

Fig. 35 – Imagem digital de duas páginas da *pequena fábula filosófica* de Georges Didi-huberman (*O que vemos, o que nos olha*): Ilustrações: **Colunas (Columns)**, Robert Morris, 1961 – 1973; e **Sem título (Três L)**, Robert Morris, 1965. (DIDI-HUBERMAN, 1998).

antinômicos ao verbal, ao legível. Ele pode se achar na obrigação de escolher *entre* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77 [com grifo no original]) o visível e suas latências, mas “Há apenas que se inquietar com o *entre*” (1998, p. 77). Portanto dialetizar *entre* o visível, ou seja, “[...] o que vemos (com sua conseqüência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença).” (1998, p. 77). Para inquietar, para balançar o falso dilema e fazer com que ele deixe transbordar partículas de sua condição dialética, para tentar pensar este fluxo e refluxo entre a tautologia e a crença, o ponto de partida, para a dialética proposta por Didi-Huberman, é justamente seu ponto central. Neste ponto, a condição do *entre* permite engendrar a inquietude necessária à esquiva da oscilação dilemática em questão. Didi-Huberman finaliza assim o quarto capítulo:

É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de conversibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (1998, p. 77).

A narrativa de *O que vemos, o que nos olha* é então, conforme se pode ver, permeada pela formatividade do fluxo e refluxo: ainda no início do quinto capítulo, enquanto repõe em nova perspectiva aspectos da famosa passagem de Joyce, em mais um movimento *anadiômeno*, faz retornar uma questão tratada no segundo capítulo, a crença: a crença, como algo que não faz parte do universo da criança deixada só em um dado momento de seu aprendizado que, como veremos, está *entre* o imaginário e o simbólico: a crença, como algo que não faz parte do universo deste ser que está “[...] ainda muito distante de toda certeza e de todo cinismo.” (1998, p. 79) e, percebendo o mundo, “[...] vê no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna.” (1998, p. 79). E assim a criança irá “ver”:

Até o momento em que o que ela *vê* de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo – ou do *fundo*, isto é, desse mesmo fundo de ausência – racha a criança ao meio e a *olha*. Algo, enfim, com o qual ela fará uma *imagem*. A mais simples imagem, por certo: puro ataque, pura ferida visual. Pura moção

ou deslocamento imaginário. Mas também um objeto concreto – carretel¹²⁵ ou boneca, cubo ou lençol da cama – exatamente *exposto* a seu olhar, exatamente transformado. Um objeto *agido*, em todo caso, ritmicamente agido. (1998, p. 79 [sem grifo no original]).

Esta rítmica, este pequeno jogo com algum objeto, “Abre na criança algo como uma cisão ritmicamente repetida. Torna-se por isso mesmo o necessário instrumento de sua capacidade de existir, entre a ausência e presa, entre o impulso e a surpresa.” (1998, p. 79). O *entre* destes dois pólos do jogo é que será a primeira grande figura teórica de esclarecimento do acima referido “ponto de inversão e de conversibilidade”, ou “motor dialético de todas as oposições”.

Didi-Huberman observa que evoca a “pequena fábula freudiana” apenas para colocar em cena, mais uma vez, o quadro geral do problema de sua própria fábula filosófica: “[...] **quando o que vemos é suportado por uma obra de perda, e quando disto alguma coisa resta.**” (1998, p. 80 [sem grifo no original]). Didi-Huberman aponta esta “[...] oposição fonemática e significante do Fort-Da (‘Longe, ausente’ – ‘Aí, presente’)” – atuante nesta cena onde a criança vive uma condição de “identificação imaginária” – como já sendo um “ato de simbolização primordial”. Tal ato, apesar das divergências dos estudos relativos à “pequena fábula freudiana”, não deixa de indicar, para Didi-Huberman, “[...] a descoberta mesma dos poderes da fala [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 80).

O Carretel do *Fort-Da* é um objeto que possibilita uma orientação visual e tangível da distância – a distância será, no nono capítulo, arcabouço conceitual usado na exegese do conceito de aura. Aura esta que, por sua vez, engendra um jogo *anadiômeno* no texto de Didi-Huberman. Já apresentada antes sob outras rubricas, vai surgindo e ressurgindo, vestindo e travestindo roupagens e densidades teóricas diversas. No sétimo capítulo, conforme já comentado, ela se firma mais, enuncia-se com mais firmeza, posta-se claramente como uma figura axial, como uma das vozes centrais da trama da pequena fábula filosófica de Georges Didi-Huberman.

¹²⁵ O território textual da *pequena fábula filosófica* está sendo preparado para colocar um outro elemento na narrativa, o *Fort-Da* apresentado por Freud em *Além do princípio do prazer*. Freud, observando o próprio netinho brincando com um carretel, via a criança variar as reações às circunstâncias do carretel que ele atirava enquanto segurava uma ponta de seu fio de linha. Às circunstâncias de ausência ou de presença do carretel – circunstâncias que ele mesmo criava ao atirar e puxar ritmicamente o carretel – ele reagia de forma diferente: o desaparecimento era acompanhado de um prolongado “o-o-o-o” enquanto o ressurgimento provocava um alegre “Da (‘Ah! Aí está’).” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 79).

O valor de culto da obra de arte, ao ser atingido pela alta voltagem do “tanque de energia” – nos termos de Baudelaire (*apud* BENJAMIN, 1989, p. 125) –, da modernidade permanece ainda distância. De acordo com Didi-Huberman ela passa a ser, neste contexto, “[...] distância como choque [...]” (1998, p. 159).

A modernidade, ao provocar tais convulsões na aura, acaba por fazer despontar com maior visibilidade sua própria fenomenologia (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 159). A aura passa a ser tratada em *O que vemos, o que nos olha* como um fenômeno perceptivo, como uma distância tangível, como “[...] uma distância ótica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil.” (1998, p. 159). Neste processo de re-simbolização da aura, Didi-Huberman aponta o surgimento de “[...] uma nova dimensão do *sublime* na medida mesma em que ela se torna aí ‘a forma pura do que surge’” (DIDI-HUBERMAN; BENJAMIN, *apud* DIDI-HUBERMAN, p. 159). Além deste desdobramento da aura em uma nova modalidade do sublime ela terá também “[...] como que voltado às condições elementares de sua aparição” (1998, p. 160). A aura simplesmente como dupla distância, como um processo que trama percepção e memória de tal forma que o objeto olhado, investido do poder de devolver o olhar, dá origem a um “duplo olhar” (1998, p. 160).

Didi-Huberman recorre à abordagem fenomenológica da distância de Ervin Straus, onde esta é concebida como uma “forma espaço temporal” (STRAUS, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 161), ou ainda como *Sentido dos sentidos* (título do livro de Straus sobre a distância). A distância, para Straus, é revelada pelo sentir e não é passível de ser objetivada e, também, não pode ser tratada por meio de abstrações conceituais, já que “[...] ela só existe para um ser que é orientado para o mundo pelo sentir.” (STRAUS, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 161).

Didi-Huberman chega então à conclusão de que a distância é dupla e virtual, já que, de acordo com Straus, “O espaço deve sempre ser conquistado de novo e a fronteira que separa o espaço próximo do espaço afastado é um limite variável” (STRAUS, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 161-162).

O Carretel do Fort-Da, em um só objeto, é uma massa, um volume, e é também um fio, enquanto condutor de movimento. Conforme a bela conceituação de Didi-Huberman, o carretel e seu fio formam “um traço vivo” (1998, p. 81). O carretel é o objeto do jogo onde o agir do *Fort-da* é engendrado. O autor chama a atenção

para esta condição de objeto concreto do carretel. Esta é indicada como propensa à alteridade que, por sua vez, é um aspecto constituinte do processo de identificação.

Ao longo dos últimos parágrafos, a alternância formadora do *Fort-Da* foi abordada com apoio dos conceitos de aura, dupla distância e distância; variáveis conceituais de um mesmo fenômeno para Didi-Huberman. Entretanto, esta alternância do *Fort-Da* já é relacionada à aura na terceira página do quinto capítulo:

Certamente deveríamos acrescentar que Ihe é preciso um poder de *alteração*, e inclusive de auto-alteração: o carretel *joga* porque pode se desenrolar, desaparecer, passar debaixo de um móvel inatingível, porque seu fio pode se romper ou resistir, porque pode de repente perder toda a sua *aura* para a criança e passar assim à inexistência total. Ele é frágil, ele é *quase*. Num certo sentido, é sublime. Sua Energética é formidável, mas está ligada a muito pouco, pois pode morrer a qualquer momento, ele que vai e vem como bate um coração ou como reflui uma onda. (1998, p. 81).

Nos últimos quatro capítulos da pequena fábula filosófica de Didi-Huberman, a aura estará presente com intensidade e frequência capazes de aproximá-la do centro da abordagem teórica de Didi-Huberman. Ela ocupará um lugar tal na narrativa que irá colocá-la na condição de uma de suas vozes dominantes. O próprio título do livro deriva de uma passagem de *Sobre alguns temas em Baudelaire*, de Benjamin – evocada no sétimo capítulo de *O que vemos, o que nos olha*: "Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148).

As modulações, os processos de significação nos quais a contigüidade desempenha funções axiais e intensas, tais como a dupla distância (aura) ou, em outros termos, a distância em seu jogo *anadiômeno*, em seu fluxo e refluxo, em seu poder de alteração, engendram a cisão: o "momento de imobilidade mortal" (1998, p. 86). A suspensão, a retirada de cena, ocupam lugares estratégicos na "escansão pulsativa" do *Fort-Da*.

Entre os extremos dos movimentos esta "imobilidade mortal" se apresenta como um momento central. Ela está simultaneamente *em* (o quadro no qual se insere, seu contexto) e *entre* (a sua modulação interna), os dois pólos do fluxo e do refluxo, das alternâncias entre as proximidades e as lonjuras nos jogos da distância. Ou, então – conforme coloca Didi-Huberman nesta altura mesma de seu texto (quinto capítulo) –, tal imobilidade mortal é identificada entre os extremos da escansão pulsativa, como "momento central de oscilação *entre* diástole e sístole." (1998, p. 86). Da mesma forma, como um pouco antes colocava que o ponto central de onde os falsos dilemas devem ser

inquietação é aquele em que é possível pretender conceber “[...] a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate)”. (1998, p. 77).

Didi-Huberman considera a maneira como a perda desempenha suas possibilidades, e sua fatalidade também, como ponto de refluxos mútuos das duas tensões, a da presença e a da ausência: este momento da cisão, quando o objeto do jogo, o carretel, o lençol, o cubo etc., tem sua existência reduzida a quase nada, a um vestígio, atuando “[...] como um relâmpago de cordão [...]” (1988, p. 82).

Em posse de um “[...] poder de alteridade” tão necessário ao processo mesmo da identificação imaginária.” (1988, p. 82). o objeto evoca, da mesma forma – conforme citação feita logo acima referente à presença do termo *aura* no texto – a necessidade de incorporar também um “[...] poder de alteração e, inclusive, de auto-alteração [...]” (1988, p. 81).

A perda, localizada no “momento de imobilidade mortal”, em sua condição de estar ocupando um lugar central e enquadrando a “escansão pulsativa”, é um paradoxo dos mais complexos. Este momento, tão axial no processo repetitivo da escansão pulsativa, é a sua própria ausência (da escansão pulsativa); ausência tanto do jogo, do objeto do jogo, quanto do sujeito que joga. Uma outra forma de figurar tal cisão está em uma expressão de Didi-Huberman que tanto se posiciona pela eficácia teórica quanto por uma felicidade poética:

Ora, é num tal poder de alteração que **se abre justamente o antro** do que olha a criança pequena – a obra da ausência, a obra da perda – no coração mesmo desse objeto que ela vê aparecer e desaparecer. Este “coração” a ser pensado ao mesmo tempo como seu interior problemático – o que é o interior de um carretel? – e como sua vocação essencial de ritmo *anadiômeno*, de repetição que flui e reflui. Eis porque o objeto eleito pela criança só “vive” ou só tornará a sê-lo fatalmente, fora do jogo, num momento ou noutro. Esse objeto esteve morto, e o estará: toda a sua eficácia pulsativa, pulsional, prende-se ao intervalo rítmico que ele mantém ainda sob o olhar da criança. Assim, não nos surpreendemos de encontrar, na estrutura mesma do texto freudiano, esse caráter momentâneo, frágil, do jogo infantil **preso a tiracolo entre dois pavores e entre duas mortes** [sem grifo no original]. Além do princípio do prazer, sabemos, descreve um movimento em que a morte acaba por se definir estruturalmente como o *quadro* e como a *razão interna* dos próprios processos energéticos. (1998, p. 81-82).

Mas seria justamente este “*frágil resto*” (1988, p. 82 [com grifo no original]) que desempenharia, em algumas de suas modulações, operações que poderiam “[...] suportar uma arqueologia do símbolo.” (1988, p. 83). O carretel, ao jogar, “[...] **eterniza o desejo e figura a ausência.**” (1988, p. 83 [sem grifo no original]). O desejo que remete ao futuro,

onde tudo pode estar por um fio a qualquer momento, refluí vertiginosamente para a ausência que é o passado, pela via do vestígio que o indica: o vestígio também retorna, refluí para a condição de uma “aparição de um longínquo por mais próximo que ele esteja”, e assim, a ausência que funda o desejo e a ausência inerente ao passado forjam o possível “agora” em que julgamos existir, em que insistimos em existir¹²⁶.

Uma das formas de apresentação conceitual de uma das modulações da contigüidade, ou, em outras palavras, um dos jogos de linguagem no qual a contigüidade é origem, é o frágil resto que talvez possa

[...] suportar, no exemplo freudiano, algo como uma arqueologia do símbolo. É que o carretel só é ‘vivo’ e dançante ao figurar a ausência, e só ‘joga’ ao eternizar o desejo, como um mar demasiado vivo devora o corpo do afogado, como uma sepultura eterniza a morte para os vivos. **Talvez só haja imagem a pensar radicalmente – metapsicologicamente – para além do princípio do prazer** [sem grifo no original]: Freud, como se lembram, terminava sua passagem com uma alusão ao “jogo do luto” (*trauerspiel*, a tragédia) e apelava a ‘uma estética guiada pelo ponto de vista econômico (*eine ökonomisch gericktete Asthetik*). Ora, não importa então a idéia que Freud se fizesse então da atividade artística em geral, devemos igualmente sublinhar a *crítica da imitação* que acompanha toda a sua reflexão: “Explicar o jogo por um instinto imitativo é formular uma hipótese inútil” (FREUD, *apud* DIDI-HUBERMAN, p. 83). Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio da imitação. É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de desaparecer ritimicamente, enquanto objeto visível, que o carretel se torna uma imagem visual. O símbolo, certamente, o “substituirá”, o assassinará – segundo a idéia de que “[...] o símbolo se manifesta primeiro como assassinato da coisa”. (LACAN, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 83) –, mas ele subsistirá num canto, esse carretel: num canto da alma ou num canto da casa. Subsistirá como resto assassinado do desejo da criança. (1998, p. 83).

No quinto capítulo, além do carretel, Didi-Huberman adota outros exemplos, que se apresentam também como pólos de dicotomias, extremos ou extremidades de jogos de distâncias e ritmos: a boneca, o objeto antropomórfico por excelência; o cubo, objeto com fundamentos visuais aparentemente contrários ao antropomorfismo, com uma rítmica nomeada geométrica.

A oposição que operava no carretel, entre aparecer e desaparecer do campo de visão, no caso do cubo, apresenta-se sob modulações que terminam por deixar nele outras alternâncias, gerando dinâmicas mais complexas. Algumas virtualidades do cubo desempenham processos formativos que engendram o côncavo a partir do convexo e vice-versa, **que estruturam o compacto com vazios e também vazios com compactos**. O cubo fabulado por Didi-Huberman tem como sua modulação originária

¹²⁶ Na etimologia do termo “existir” encontram-se, dentre outras, as acepções de “elevar-se acima de, aparecer, deixar-se ver, mostrar-se; sair de [...]” (HOUAISS, 2000).

(origem-modulação) uma capacidade de desempenhar as suas facetas mais complexas “[...] no momento mesmo em que chegamos a seu caráter de elemento simples” (1998, p. 88). Com inclinações estruturais apontadas por Didi-Huberman como “onipresentes e virtuais” (1998, p. 88), oferece também suas faces, suas modulações mais afeitas ao espalhamento: sua “[...] vocação de espalhamento para outros *arranjos modulares* [grifo meu] – que fazem parte de sua vocação estrutural mesma” (1998, p. 88). Atualizando virtualidades que engendram o côncavo no convexo, o vazio no compacto, o cubo fabulado por Didi-Huberman confabula com o movimento anadiômeneo do fluxo e do refluxo, da superfície e do fundo, do visível e de suas latências. Movimentos com os quais o autor forja sua narrativa que trata da inelutável cisão do ver, com a linguagem verbal em um desempenho fabuloso na escansão, no perscrutar dialético, daquela circunstância na qual ver é perder, e em que “[...] disso alguma coisa resta.” (1998, p. 80).

Outros artifícios figurativos e modulares irão atuar nestes processos, pois o cubo traz em si algumas potências, algumas condições virtuais que exigem uma visualidade mais complexa: caído ou erigido, figura de construção ou de desconstrução, ou de ambos (1998, p. 88). Com inclinações estruturais apontadas por Didi-Huberman como “onipresentes e virtuais” (1998, p. 88), oferece também suas faces, suas modulações mais afeitas ao espalhamento: sua “[...] vocação de espalhamento para outros **arranjos modulares** – que fazem parte de sua vocação estrutural mesma” (1998, p. 88 [sem grifo no original]).

Uma escolha foi feita aqui, relativa a quais dos múltiplos aspectos do texto didihermaniano foram valorizados em um recorte adequado aos propósitos desta dissertação. Alguns recursos discursivos da trama narrativa foram escolhidos. Para dissertar sobre tais recursos, certos componentes da narrativa da pequena fábula filosófica, onde exemplos destes figuravam, foram escolhidos. Acima, foram retramados, dentro dos limites e interesses do presente texto, o fluxo e o refluxo do mar, o *Fort-Da*, a dupla distância da aura. Muitas escolhas foram feitas nestes recortes da releitura aqui empreendida. Uma escolha ainda resta, onde parar? No intervalo rítmico em que o carretel desaparece, no escuro — condição na qual a distância se revela —, no silêncio da aura, em *Die*? Tudo indica que esta escolha esconda outras, que ela seja, na verdade, apenas uma abertura para outras escolhas. De qualquer forma, a escolha é: o texto deve se deter, mesmo que temporariamente, *no intervalo em que o carretel desaparece, no escuro onde a distância se revela, no silêncio da aura, em Die*.



Fig. 36 - Tony Smith, *Die*, 1962. Aço, 183 x 183 x 183 cm. Fotografia digital cedida pelo *The National Gallery of Art, New York*

4.3. Contigüidade forte na recepção: estatura: vestígio antropomórfico

O exercício de desfiar, de abrir algumas linhas da trama narrativa da pequena fábula filosófica de Georges Didi-Huberman em urdidura chegou a um termo: o vazio, o silêncio, o escuro. O intervalo entre os dois tópicos nos dá a impressão de, ao menos momentaneamente, ter também gerado um encerramento. O que encerra pode tanto fazer cessar um processo quanto apenas recolher temporariamente e, ainda, pode ser aquilo que inclui. Enfim, o que encerra não finda necessariamente, está sempre à espreita em sua rítmica. A mãe de Dédalus, o personagem de Ulisses, passara a “fixá-lo”, [...] a olhá-lo verdadeiramente.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 32) a partir do cerramento dos seus olhos. Eles cerraram *em*, dentro, no corpo da mãe e nas latências do filho. Uma estranha fenda, uma passagem, faz com que o cerrar dos olhos seja um encerramento, ou seja, um “conter em si, incluir, compreender” (Houaiss, 2001).

Ao comentar sobre o antropomorfismo de *I-Box*, de Morris, de 1962, Didi-Huberman chama a atenção para o fato de que tanto Morris, como mais tarde Bruce Nauman, trabalharam diversas vezes com o corpo humano em suas obras – o próprio corpo dos artistas, a saber. Entretanto, em 1964, Morris irá “implicar” o corpo em uma obra de uma forma

[...] diversamente interessante, e ainda duchampiana, da marca que restitui a exatidão absoluta da dimensão mas obnubila por sua “negatividade” – a cavidade, o vazio que ela produz e expõe – qualquer reconhecimento icônico. Assim o antropomorfismo de todas essas obras deve ser compreendido como uma relação *indicial* posta em jogo: ainda que tivesse o valor de um autorretrato, nenhuma concessão terá sido feita à imagem imitativa no sentido corrente. (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 124 [com grifo no original]).

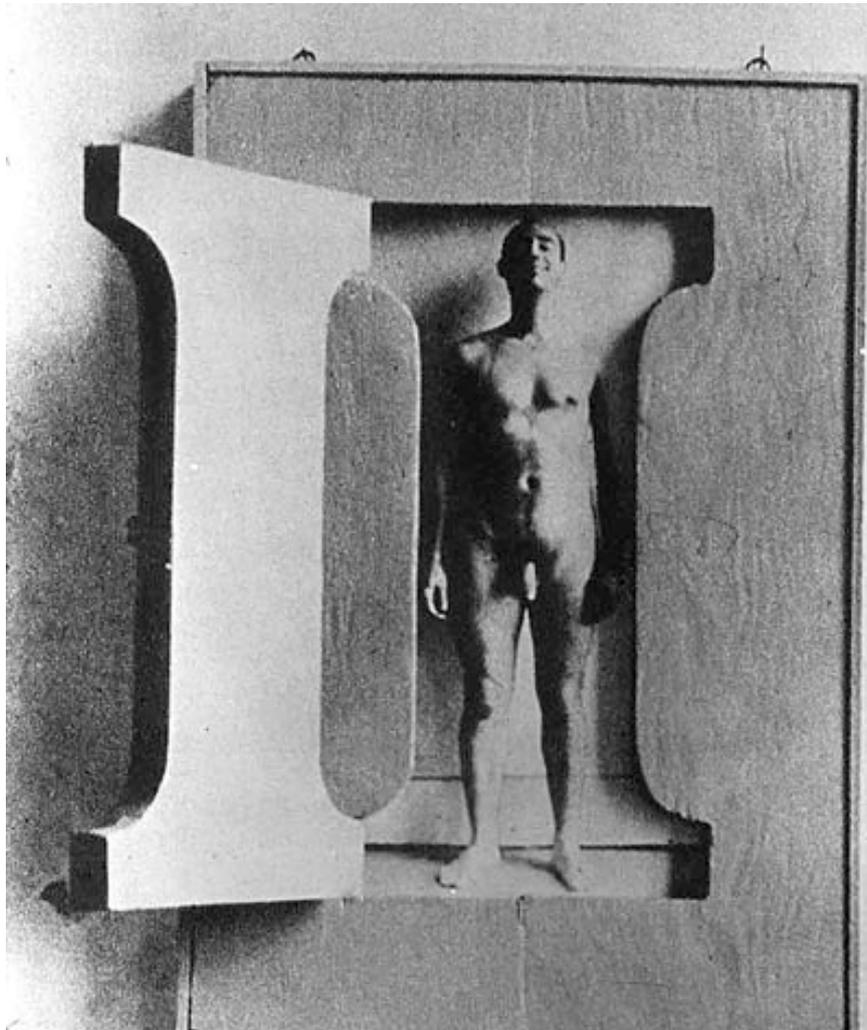


Fig. 37 - Robert Morris, I-Box, 1962. (BATCHELOR, 1999).

4.3.1. Massas engendradas a partir de vazios: estatura

No quinto capítulo de *O que vemos, o que nos olha*, além do carretel do *Fort-Da* – exemplo usado por Freud – e do lençol que aparece no relato de Pierre Fédida – que no jogo do luto das duas crianças figura como um vestido, uma casa ou uma bandeira –, o exemplo do cubo se apresenta como particularmente complexo; e por isso foi destacado no final do tópico anterior. O imaginário desponta no jogo da dialética visual, no qual o vai-e-vém, o fluxo e o refluxo de um objeto *agido* – o ato em si –, desempenha a alteridade e a alteração necessárias à instauração de um lugar no qual o conteúdo do objeto é engendrado pela sua própria ausência. Neste mesmo fenômeno o próprio sujeito está sendo também constituído. A fragilidade do fio do carretel – que pode romper ou desaparecer a qualquer instante – e a cisão, a dobra entre uma face e outra do cubo – que pode remeter o olhar de um plano a outro –, inventam lugares na constituição do sujeito e na formação de conteúdo para o objeto; ambos oferecem uma aura de objeto. Tanto a criança diante do carretel quanto o adulto diante de uma obra de arte estarão envolvidos no jogo desta aura.

Esta é a hipótese de Didi-Huberman no que se refere ao cubo: a obra de arte atua de forma a ser “[...] capaz de *substituir* o aspecto regressivo notado por Freud a propósito do sonho, e de constituir essa ‘substituição’ em uma verdadeira exuberância rigorosa do pensamento.” (1998, p. 97). **A poética de Tony Smith é considerada então como capaz de engendrar massas a partir do vazio de seus volumes:** “Assim os cubos de Tony Smith sabem dar uma **estatura** ao que, alhures, faria o sujeito esvaír-se: ao *chamar um olhar* que abre o antro de uma inquietude em tudo o que vemos.” (1998, p. 98). Esta localização da *estatura* na cisão da inquietude do que nos olha no que vemos é uma antecipação sintética de questões que serão desdobradas mais adiante. No capítulo seguinte de *O que vemos, o que nos olha* (sexto capítulo), noções como as de escala, estatura e antropomorfismo serão abordadas de forma mais detida.

Didi-Huberman encontrará no jogo do interno e do externo, da escuridão interna e da cor negra dos volumes de obras como *Black box* e *Die*, uma pista para a compreensão de seu caráter maciço, da massa e da estatura que engendram a partir de sua condição anterior de “objeto perdido” (1998, p. 97), a partir do

momento em que “[...] **fazem trabalhar o vazio em volume.**” (1998, p. 97-98 [sem grifo no original]). As caixas pretas de Tony Smith, suas primeiras esculturas, são, como serão daí por diante todas as suas outras obras (pelo menos até 1966, de acordo com observação de Didi-Huberman), negras como a noite que, na exegese de Didi-Huberman, é sua origem. Conforme veremos logo adiante, as duas experiências de criação em questão recebem, nos relatos do escultor, uma experiência noturna como sua origem. A estatura, logo acima referida no mesmo contexto que a massa e o volume, nos detêm neste ponto de nossa leitura da pequena fabula filosófica de Georges Didi-Huberman.

O objeto mais simples, mais específico imaginável, no sentido que Judd deu a estes termos, seria, de fato, *Die*, de Tony Smith. É o que coloca Didi-Huberman para, em seguida, chamar a atenção para o fato paradoxal de que algo parece estar “encerrado” nesta forma “[...] perfeitamente *fechada*, e auto-referencial [...]” (1998, p. 118). A tônica da pergunta da filha de Tony Smith, feita por ocasião da construção de *The black box*, persiste: o que ele quer esconder lá dentro? O que estas caixas pretas encerram?

Ao estar próximo a um cubo de seis pés de altura, o ser humano é colocado em uma peculiar relação com a contigüidade. A contigüidade entre dois ou mais elementos considerados não se detém em uma condição de estarem mais ou menos próximos um do outro, de estarem dentro ou fora, de serem maiores ou menores, ela será sempre um processo, um jogo de contigüidades: modulações alterando umas às outras dialeticamente.

O fato de o objeto ter aproximadamente a dimensão vertical daquele que olha – de ter uma altura muito próxima à **estatura** do público –, à daquele que está a uma certa distância dele, desempenha uma relação de contigüidade que inquieta o ver em um movimento de fluxo e refluxo, entre aquilo que o objeto dá a ver – seu rigor formal, sua especificidade visual – e o que ele suscita em sua condição de continente contíguo – caixa, casa, porta, leito ou ataúde (1998, p. 127) – a um conteúdo. Tal conteúdo é o corpo de quem olha que, em um momento, corresponde à estatura do objeto olhado e, em algum outro momento futuro, tombará em sua proporção horizontal mesma. Esta consideração vai ao encontro do que foi colocado logo acima, referente ao fato de que as relações de contigüidade não se detêm na pontuação das dicotomias, na manutenção dos dilemas (próximo *versus* distante;

dentro *versus* fora; alto *versus* baixo). O que se apresenta à pessoa que está presente em uma experiência de tal natureza é um jogo de contigüidades: modulações alterando umas às outras dialeticamente.

Na serialidade de algumas obras minimalistas, especialmente nas de Judd, a contigüidade é forte nas relações entre as partes. A contigüidade significativa operante nas obras é a que atua entre um objeto e outro, de uma parte para a outra. Já uma obra como *Die* desempenha a contigüidade em outras modulações: entre a obra e o espectador, ela é deslocada, atua de forma forte no *ato* da recepção. Uma temporalidade especial estará em vias de atuar nesta recepção, estará aí potencialmente, gerando uma complexa trama de espaço e de tempo, uma dupla distância. É nessa cena dialética, no engendramento da dupla distância, que a estatura é um ator fundamental. A operação que enfatiza o vazio, em uma obra constituída de uma série de cubos fixados na parede, é fundada nos intervalos entre os cubos. No caso de *Die*, o vazio forte é o do interior do objeto apresentado na recepção. Este vazio é simultaneamente dissimulado pelo aspecto maciço da caixa – que por sua cor preta, não obstante o invoca – e visceralmente insinuado por um seu antropomorfismo côncavo, vazio, silencioso.

Diante do cubo tem-se a sensação de que algo não está sendo visto, de que algo está ausente na recepção. As relações não podem ser evitadas, a temporalidade é aí especialmente atuante; uma oscilação, um ritmo anadiômeno, um movimento de fluxo e refluxo se faz entre a percepção da forma rígida e específica e as latências que ela ameaça encerrar, que dela ameaçam nos olhar.

O inexpressivo cubo, com sua rejeição conseqüente de todo “expressionismo” estético chumbar-se-á finalmente com algo que chama uma jazida de sentido, jogos de linguagem, fogos de imagens, afetos, intensidades, quase corpos, quase rostos. Em suma, um *antropomorfismo* em obra. (1998, p. 119 [com grifo no original]).

A forma (como algo próximo da especificidade do objeto em sua presença, sem relações, tal como reivindicado por Judd) e a presença (como um antropomorfismo silencioso) engendram este movimento, esta modulação que faz uma obra como *Die* estar, no *mínimo*, muito próxima de ser uma forma com



Fig. 38 - Donald Judd, *Sem título* (Pilha), 1968-69. Pinakothek der Moderne, München. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Donald_Judd).

presença, como pretendia Tony Smith: “ ‘Espero – ele dizia ao falar de seus objetos – ‘que eles tenham forma e presença’. ” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 121).

A reação de Michael Fried diante dos cubos e paralelepípedos negros minimalistas é um referencial chave para Didi-Huberman em sua pesquisa relativa à sensação forte de “presença” que se tem frente a tais objetos. Fried sentia-se, diante dos cubos de Tony Smith, distanciados (por sua “especificidade”), e simultaneamente invadido por alguma “presença”: “Na verdade, ser distanciados de tais objetos não é, penso, uma experiência radicalmente diferente da que consiste em ser distanciados ou invadido pela presença silenciosa de uma outra pessoa.” (FRIED, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p.119). Para Didi-Huberman, esta presença que tanto incomodava Fried diante de obras como *Die* era uma trama de silêncios:

Essa experiência consiste, direi, no jogo de *dois silêncios*. É primeiramente a *boca fechada* dessa pessoa inquietante imaginada por Michael Fried, e diante da qual se sente profundamente incomodado, num desconforto que beira a angústia –ao mesmo tempo distanciados, como se um vazio se interpusesse de pessoa a pessoa, e invadido por ela, como se o próprio vazio viesse enchê-lo, isto é, abandoná-lo a si próprio. É o silêncio humano, a suspensão do discurso instauradora da angústia e daquela “solidão parceira” que os moribundos ou então os loucos impõem às vezes com sua presença. É a seguir a *caixa fechada*, “muda como um túmulo”¹²⁷. (1998, p. 121-122).

Dois silêncios estes que serão colocados em obra por meio da dialética engendradora pela relação da estatura com o túmulo. Enquanto o primeiro termo evoca a capacidade dos seres humanos de permanecerem em pé, “aprumados” em contraste com os outros seres e coisas que não possuem tal propriedade, o segundo se refere à condição do homem quando ele perde a vida e tomba, passando de uma verticalidade a uma horizontalidade. *Die* inquieta o olhar daquele que está frente a ela tanto pela obscuridade de sua massa quanto pela tensão que cria entre a verticalidade e a horizontalidade. “É ainda a enervante e demasiado simples magia do cubo: o cubo diante de nós está de pé, com a mesma altura que nós, com seis pés de altura, mas está igualmente deitado [...]” (1998, p. 127).

A trama de espaço e tempo aí engendradora, neste olhar duplamente inquietado, gera imagens nas quais Didi-Huberman irá identificar o antropomorfismo dessemelhante de tal obra; um antropomorfismo que se dá por um vestígio último da forma humana, sua estatura. Como no caso do carretel, o cubo tem a capacidade de

¹²⁷ Nota número 10 de *O que vemos, o que nos olha*: “É a expressão que vem imediatamente — e pertinentemente —ao espírito de J. P. Criqui, “*Trictrac pour Tony Smith*”, *art. cit.*, p. 39.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 122).

realizar uma obra visual onde a perda é axial, é um *lugar agido*, *ato-coisa*, resultado e processo ao mesmo tempo no qual a estatura humana pode “[...] se experimentar, nos olhar, nos inquietar.” (1998, p. 127). As imagens geradas, ou o “encadeamento” de imagens “imposto”, na recepção do cubo negro de Tony Smith, conforme a sugestão de Didi-Huberman, farão aquele que diante dele se encontra “[...] passar da caixa à casa, da casa à porta, da porta ao leito e do leito ao ataúde.” (1998, p. 127). É nesse sentido que Didi-Huberman vê o antropomorfismo de *Die*, e não na semelhança que a obra possa ter ou não com a forma humana. Este processo, este encadeamento de imagens é um *deslocamento* (termo que, em Freud, trabalha com a metonímia, que opera por contigüidade), onde a humanidade é “[...] *indicada* — indicada por índices, por vestígios e por dessemelhanças –no próprio lugar de sua ausência, de seu desaparecimento [...]” (1998, p. 144).

A interioridade de algumas obras minimalistas, conforme apontada por Didi-Huberman, está na resistência da coisa em ser assassinada pelo símbolo, tal como esta resistência é encontrada nessas obras – de acordo com Lacan, *apud* Didi-Huberman, “o símbolo se manifesta primeiro como assassinato da coisa” (1998, p. 83). A interioridade está na *persistência inquietante* da coisa, de qualquer objeto capaz de engendrar a alteridade e a alteração, de resistir às tentativas de assassinato envidadas pelo símbolo. Na tensão desta resistência, os objetos de arte, conforme referido logo acima, serão capazes de gerar uma poética da “[...] ‘representabilidade’ ou da ‘figurabilidade (a *Darstellbarkeit* freudiana)”, capaz de *substituir* o aspecto regressivo notado por Freud a propósito do sonho, e de constituir essa ‘substituição’ em uma verdadeira exuberância rigorosa do pensamento. A interioridade das obras minimalistas é frágil, passível de sofrer alterações, fundada em operações de fluxo e refluxo; está presa na teia complexa de espaço e tempo da “dupla distância”: está aí, mas no momento seguinte não está mais. Tal como o carretel do *Fort-Da*: “Portanto ela só pode ser compreendida na dinâmica de um lugar constantemente inquieto, operador de uma constante inquietude visual: um lugar feito para colocar o olhar numa *dupla distância* nunca apaziguada.” (1998, p. 140-141 [com grifo no original]).

O grau “minimal” deste lugar agido pelo objeto de arte está em um jogo paradoxal com seu “[...] grau mais puro de eficácia: é aí, mas é aí *vazio*. É aí onde

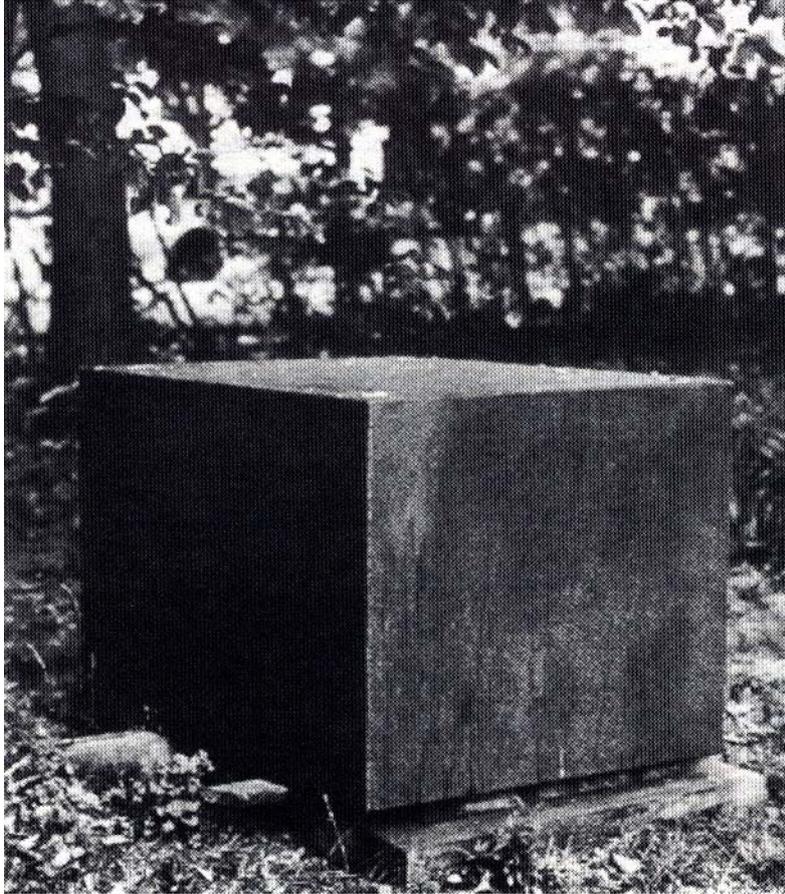


Fig. 39 - Tony Smith, *The Black Box*, 1961. Madeira pintada, 57 x 84 x 84 cm. (DIDI-HUBERMAN, 1998).

se mostra uma ausência em obra.” (1998, p. 141). Este jogo tem na dupla distância, de acordo com Didi-Huberman, sua estrutura paradoxal.

4.3.2. A privação parcial dos dados do visível: formação do visual

E para o ser pensante que vem se inclinar friamente sobre todos esses dados e evidências seria realmente difícil ao cabo de sua análise não julgar sem razão que, em vez de empregar o termo vencidos que tem de fato um pequeno traço patético desagradável, o melhor seria falar de cegos simplesmente. (BECKETT, *apud* DIDI-HUBERMAN, p. 27).

Crises de palavras, operações críticas, dialéticas. É desta forma que Didi-Huberman se refere ao tratamento que deu à questão da aura, da imagem dialética e da "forma com presença". A "forma com presença" é posta em crise por Didi-Huberman somente após ele ter procedido da mesma forma com a aura e com a imagem dialética. A aura vem sendo retomada em intervalos de distâncias não constantes ao longo deste trabalho. Tal trajeto da aura traz motivações para, aqui, voltarmos para o momento em que a fábula filosófica evoca a "dupla distância" pela primeira vez, com referência explícita ao pensamento de Benjamin; a expressão dupla distância é um desdobramento exegético que Didi-Huberman opera sobre o conceito de aura. Esta cena da fábula, na qual a expressão dupla distância vem pela primeira vez significar "aura" é também o momento da primeira *aparição* da imagem dialética no texto; a dupla distância, na verdade, somente será explicitamente evocada como um outro nome da aura no sétimo capítulo, mas é no quinto que a expressão surge, e lá surge a partir da imagem dialética. Recuemos um pouco, tomemos distância para chegar até este ponto da pequena fábula filosófica.

Nesta altura do texto de Didi-Huberman, a imagem dialética engendra a "dupla distância", que para ele é a aura que, por sua vez, provocará o refluxo da noção de imagem dialética em um capítulo todo dedicado a ela (capítulo 8 de *O que vemos, o que nos olha*). Assim sendo, vamos "tomar distância":

Era uma noite escura, e não havia iluminação nem sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos, nada a não ser o asfalto que atravessa uma paisagem de planícies cercadas de colinas ao longe, mas pontuada por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica, fumaça e luzes

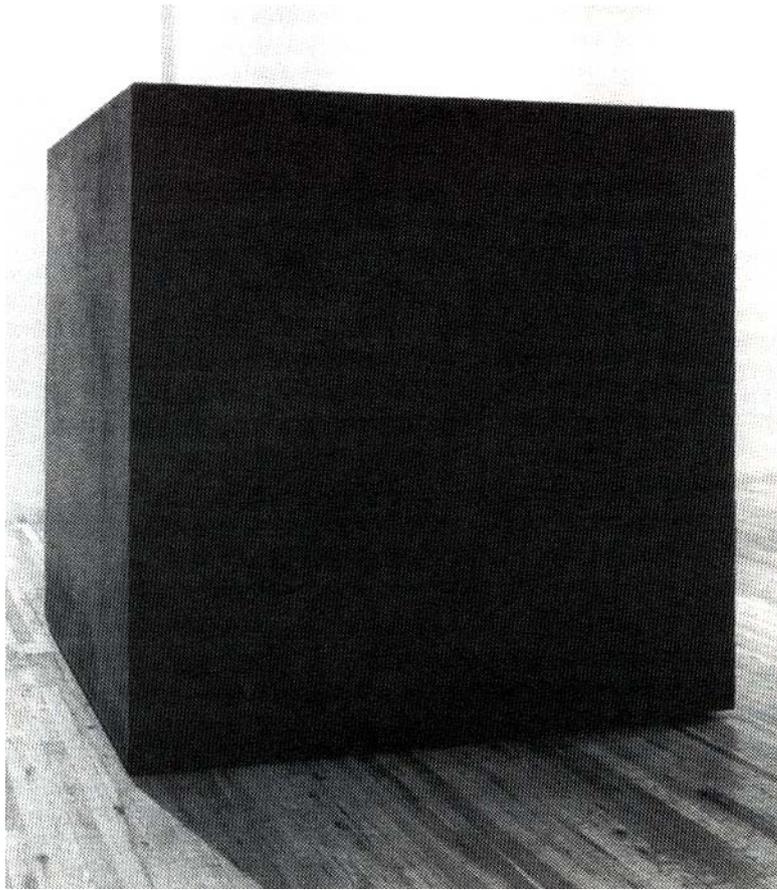


Fig. 40 - Tony Smith. *Die*, 1962. Aço, 183 x 183 x 183. (DIDI-HUBERMAN, 1998).

coloridas. Esse percurso foi uma experiência reveladora. A estrada e a maior parte da paisagem eram artificiais, e no entanto não se podia chamar aquilo uma obra de arte. Por outro lado, eu sentia algo que a arte jamais me fizera sentir. A princípio não soube o que era, mas aquilo me liberou da maior parte de minhas opiniões acerca da arte. Parecia haver ali uma realidade que não tinha nenhuma expressão na arte. A experiência da estrada constituía claramente algo de definitivo, mas isso não era socialmente reconhecido. Eu pensava comigo, mesmo: é claro que é o fim da arte. (TONY SMITH *apud* DIDI-HUBERMAN 1998, p. 99).

A passagem de *Ulisses*, de James Joyce, que aparece logo no início do primeiro capítulo de *O que vemos, o que nos olha*, termina com a seguinte sentença: “Fecha os olhos e vê.” (JOYCE, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Na escuridão, na privação do visível, as experiências perceptivas mais marcadas pela contigüidade se apresentam de forma reveladora. A ausência de aspectos da percepção que estão presentes na grande maioria das circunstâncias funda, por contraste, estes aspectos mesmos que foram temporariamente ausentados. A falta dos referenciais mais caros à percepção diurna, a ausência quase total destes, engendra o que Didi-Huberman chama de “jogo do noturno do próximo e do distante” (1998, p. 101).

A experiência da escuridão quase total atua sobre a percepção de maneira semelhante à do revelador sobre o material sensível à luz, o filme fotográfico, já exposto. A ausência dos referenciais perceptivos corriqueiros faz emergir imagens latentes, imagens da *memoire involuntaire*; instala-se nesta experiência o jogo da dupla distância, no qual as latências são evocadas de forma forte, na quase ausência total do visível. No processo de revelação de uma fotografia, as imagens latentes vêm à tona, tornam-se manifestas, quando os seus *gérmenes* de prata são catalisados pelo composto químico do revelador; antes, a prata formada durante a exposição era em uma quantidade muito pequena para que pudesse ser fixada ou visualizada diretamente, apenas o banho revelador tem a capacidade de, por meio de um processo de catalisação, fazer estes poucos *gérmenes* de prata contaminarem os outros ao seu redor tornando a imagem visível. A semelhança entre estes dois fenômenos, entretanto, opera em vias opostas: enquanto no caso da experiência perceptiva da escuridão se vai do dia iluminado para a ausência de luz, na revelação fotográfica o caminho é outro, parte-se da escuridão da imagem latente para a imagem visível que, por sua vez, poderá ser vista, exposta à luz, será portanto visível. No primeiro caso passa-se do visível às latências, enquanto no segundo passa-se das latências ao visível. Pontuamos aqui esta semelhança não apenas

porque ela trabalha com elementos do tema tratado aqui, a importância da privação dos sentidos visuais na formação da percepção visual, mas também no intuito de oferecer mais um exemplo "[...] de calibragem a que se pode submeter os objetos da experiência através da fotografia [...]" (KRAUSS, 2002, p. 15).

A privação quase total do visível engendra então o visual que, para Didi-Huberman, é definido como sendo “[...] o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê.” (1998, p. 105). A experiência da escuridão é uma circunstância exemplar, dentre aquelas em que a imagem impõe sua visualidade “[...] como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. É exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar.” (1998, p. 105). Na escuridão da noite o jogo do próximo e do distante é abalado pelo jogo do claro e do escuro. Os objetos se manifestam ausentes mesmo estando justamente bem próximos daquele que está ali para percebê-los. Ao privar o homem temporariamente do lugar, a experiência noturna o constitui em sua “voluminosidade”¹²⁸.

4.3.2.1. Apresentação da noite e formação das obras negras: dupla cisão

A narrativa de Didi-Huberman relaciona as condições da experiência noturna de Tony Smith, seus desempenhos, seu processo dialético, com a experiência que as suas obras negras impõem no ato da recepção. Em uma seqüência de oposições uma dialética de cisões conduz a leitura: a partir da consideração do papel da privação na experiência fenomenológica chega-se a uma dupla abertura que cinde tanto no “[...] sentido da imagem impossível de ver do que significa para cada um o futuro absoluto, ou seja, a morte.” (1998, p. 112), quanto “[...] no sentido da imagem mesma, ainda visível por ruínas e por vestígios do passado mais antigo.” (1998, p. 112).

¹²⁸ Didi-Huberman tece o seguinte comentário sobre o termo *voluminosidade*, que Merleau-Ponty concebeu em sua *Fenomenologia da percepção*: “palavra admirável que conjuga dois estados normalmente contraditórios da visão, o *voluminosidade* tátil ou construído, e a *luminosidade* ótica incircunscritível” (1998, p. 165).

Toda experiência fenomenológica, na acepção de Merleau-Ponty, exige uma privação dos sentidos – ou uma “desconstrução” dos sentidos, coloca Didi-Huberman – como condição de sua revelação.

Seja, por exemplo, nossa experiência do “alto” e do “baixo”. Não saberíamos percebê-la no comum da vida, pois é então dissimulada por suas próprias aquisições. Precisamos nos dirigir a um caso excepcional em que ela se desfaz e se refaz sob nossos olhos.” (MERLEAU-PONTY, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 99).

Da mesma maneira, uma dialética visual é aberta na privação total, porém momentânea, dos sentidos, como no caso da experiência noturna. Já nos casos de privação também momentânea, mas *quase* total dos sentidos, circunstâncias em que apenas o distante é visível, a título de “pontuação” – como disse Tony Smith relativamente a sua caminhada pela estrada escura de New Jersey –, e o próximo não se dá a ver. As duas vias do processo da experiência fenomenológica se constituem em um único momento: se fosse o caso da experiência do alto e do baixo, referida por Merleau-Ponty, tal experiência estaria, simultaneamente, se desfazendo e se refazendo. Enquanto caminhava pela estrada escura, Tony Smith tinha diante de si, paradoxalmente, a construção e a desconstrução do visível. Os objetos visíveis, artefatos humanos – “socialmente reconhecíveis”, nas palavras de Tony Smith – estavam ausentes do lugar em que ele se encontrava. Próximo a ele estava apenas o asfalto escuro, que se consumia na escuridão irmã da noite. Os “signos sociais da atividade humana e do artefato” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 101) somente eram vistos à distância, de maneira fugidia, a título de “pontuação”. Didi-Huberman considera aí, nesta experiência, uma simultaneidade da visibilidade e de sua privação mesma, na forma de um paradoxo. Portanto, os dois sentidos colocados por Merleau-Ponty – aquele em que a experiência fenomenológica se desfaz e aquele em que ela se refaz – se dão em um único evento, a despeito de serem opostos; eis portanto a natureza paradoxal da experiência de Tony Smith na estrada:

Esse paradoxo abre uma cisão na medida em que o distante era *ainda visível* e identificável, ainda dimensionado, ao passo que o próximo, o lugar mesmo onde Tony Smith estava, caminhava, lhe era praticamente invisível, sem referências e sem limites. “Ali onde estou, ali de onde olho, não vejo nada”: eis portanto o paradoxo do qual a situação tire talvez sua força de abalo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 100).

Na estrada em construção de New Jersey, a noite então se lhe apresentou de chofre, em um só golpe, como o visível e, paradoxalmente, como sua privação.

Enquanto a noite, conforme referido logo acima, se revela como aquela que constitui a “voluminidade”, no âmbito fenomenológico, no âmbito da significação

[...] o caráter absolutamente neutro do objeto – carretel, cubo ou chaminé de fábrica – produz o rito de passagem de uma operação crucial na qual o sentido se constitui sobre um fundo de ausência, e mesmo como *obra da ausência*. Mas de tudo isto *alguma coisa cai*, e é por exemplo a imagem reinventada de um cubo negro que, literalmente, terá *precipitado* o desdobramento de um homem de cinquenta anos, muito preocupado com o que *arte* queria dizer, **em algo que doravante será preciso chamar uma obra no sentido forte do termo**. (1998, p. 101-102 [sem grifo no original]).

As obras negras deste homem *desdobrado na experiência da noite*, dentre outras, apresentam a característica de ter um jogo dialético engendrado na modelagem dos vazios. O espaço tanto se desfaz em vazio quanto se refaz em sólido – assim como Alice, em suas aventuras pelo país das maravilhas e através do espelho, na leitura de Deleuze deslizava simultaneamente para o futuro e o passado, esquivando-se do presente. Isolados, nem o vazio nem o sólido poderiam ser visíveis; é necessário o diáfano entre um observador e um objeto para que se dê a percepção do mesmo. As obras de Tony Smith aqui abordadas (aquelas às quais Didi-Huberman se refere, as feitas até 1967) fazem a percepção daquele que está diante delas esquivar-se do visível. Isto ocorre em função da capacidade destas caixas pretas de engendrar de maneira intensa o sólido e o vazio, simultaneamente, como componentes do espaço, esquivando-se sempre da ordenação corriqueira dos dois, na qual o visível se dá com facilidade e sem maiores apelos ao visual (às latências, ao trabalho do tempo e da memória).

De acordo com Tony Smith, em suas obras "os vazios são modelados com os mesmos elementos que os sólidos" e, se o espaço fosse concebido como um sólido, "[...] suas obras seriam com que vazios praticados neste mesmo espaço." (SMITH, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 106). O vazio interior se representa na escuridão exterior; na recepção, obras como *For V.T.* (1969) não escondiam que eram caixas, mostravam esta sua natureza "[...] através do leve despregamento das tábuas, bem visível nas arestas." (1998, p. 112). Esta característica reforçava o jogo do interior e do exterior, do côncavo e do convexo, do claro e do escuro, do preenchimento e do vazio. Mas estes termos não são colocados dois a dois diante de quem olha de maneira tal que ali tudo facilite o encaminhamento para um dilema.

Diante das caixas pretas de Tony Smith, de acordo com Didi-Huberman, não é possível optar por um dos lados do dilema: o movimento no qual o visível se desfaz, na cor de noite e nos seus jogos de compacidade; no movimento oposto, onde o visível se refaz, manifesto na natureza geométrica rígida destas obras.

Pintadas de preto – cor de feridas visuais praticadas na extensão colorida das coisas visíveis –, as esculturas de Tony Smith aparecem portanto como os monumentos de uma lucidez muito escura na qual constantemente o volume coloca a questão – e constrói a dialética – de sua própria condenação ao vazio. Mas essa negra lucidez, esse *Trauerspiel* escultural, adquire também, não esqueçamos, a forma de um jogo intempestivo. Um jogo fixado ou cristalizado, que só dispõe uma frontalidade para remetê-la a uma cavidade, que só dispõe uma cavidade para remetê-la a um outro plano... É um perpétuo ir e vir de conseqüências fenomenológicas e semióticas contraditórias suscitadas pelas mesmas formas simples, é um jogo intimamente rítmico no qual coisas aparentemente semelhantes, ou estáveis, se agitam em realidade segundo uma escansão dialética que evoca o *Fort-Da*: da vontade de jogar de novo com as palavras, como Tony Smith havia feito com *Die*, por exemplo as palavras Vide! (em latim, e a injunção mesma do visível: "Vê!") e Vide! (em francês, "vazio": "O que vês é vazio, não evidente, mas vazado!"). Ou então as palavras francesas *For* (o "foro" interior) e *Fors* (o fora, o excetuado, o vazado). (1998, p. 106-107).

Mas apesar do ritmo do *Fort-Da* ter permanecido implícito ao longo de quase todo o quinto capítulo, às vezes até mesmo conduzindo-o, Didi-Huberman, já perto do final deste tomo, termina por colocar explicitamente que existem diferenças entre os processos de fluxo e refluxo do jogo do carretel e o das "figuras da arte". Se no *Fort-Da* o lugar é engendrado espontaneamente pelo agir em seu movimento de diástole e sístole mesmo, de ida e volta, no caso das "figuras da arte" será necessário reconhecer "[...] uma capacidade diferentemente complexa de desvio [...] e de volta." (1998, p. 107-108). E tal capacidade de desvio e retorno se mostra tão complexa que Didi-Huberman se reserva a comentar que Freud a "[...] apreendia, tateando, através da palavra sublimação". A pequena fábula filosófica, em sua condição de texto verbal, neste momento recorre às operações de Tony Smith, estranhamente elaboradas, relativas à "incrustabilidade da coisa" (SMITH, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 108). A fábula filosófica, diante da "capacidade diferentemente complexa" das figuras da arte de provocarem "esse movimento tão difícil de pensar geneticamente" (1998, p. 108), recorre ao poder das esculturas que são capazes de "[...] *repor em jogo* dialeticamente a convivência fundamental do *ver e do perder*". Por ter sido fruto de uma "[...] reflexão incessantemente torneada e remanejada na língua [...]" (1998, p. 108), as esculturas de Tony Smith são objetos dotados de extraordinárias capacidades de mostrar o vazio que neles insiste. A

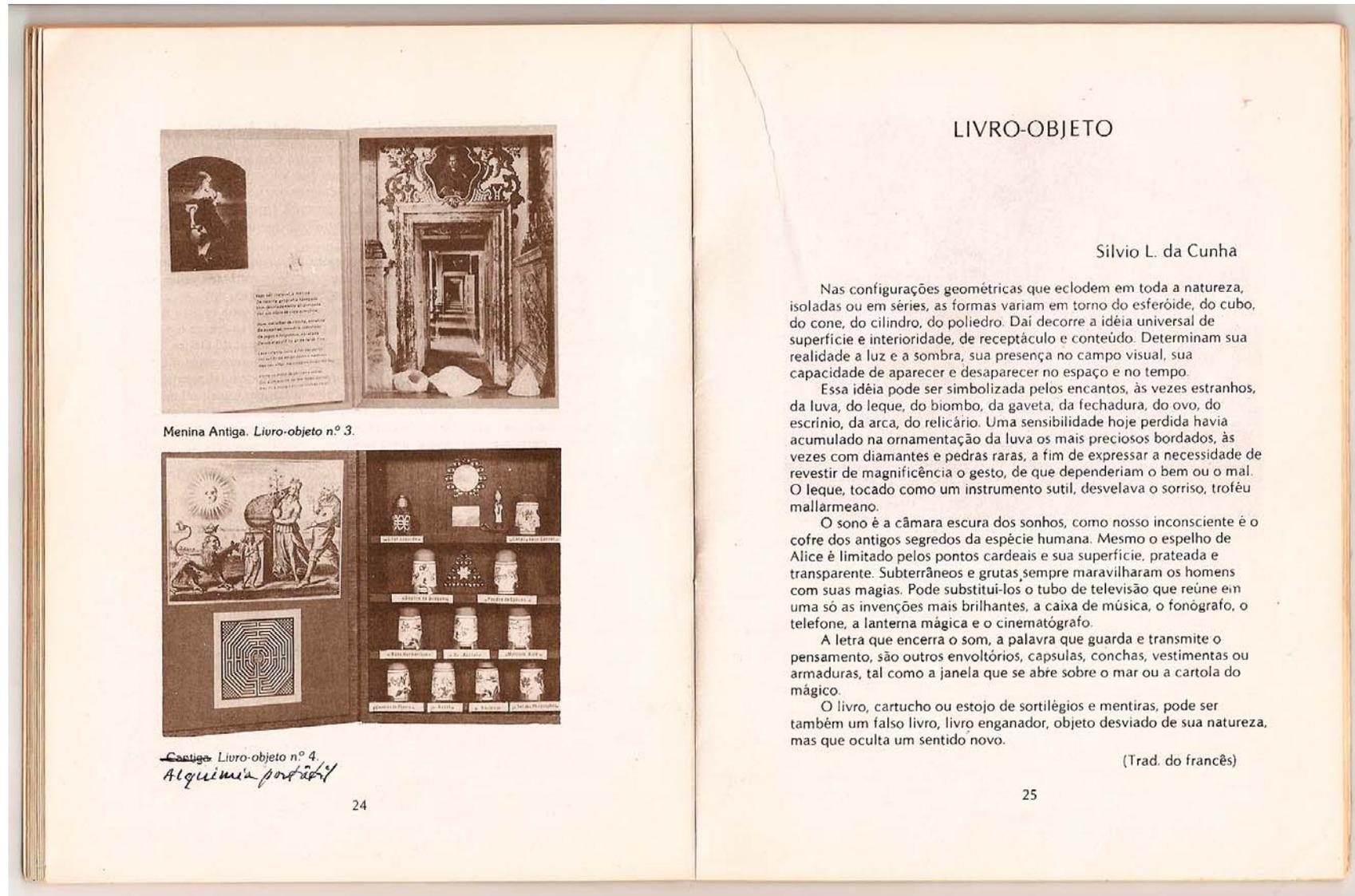


Fig 41 - Livro-objeto, Sílvio Leitão da Cunha. Imagen digital de páginas de livro editado pela ocasião de homenagem ao poeta e fotógrafo. (ALVIM, 1987).

fábula filosófica então, em mais um movimento de fluxo, **objeta-se em termos**, em conceitos, aderindo à lógica destes complexos objetos.

Oposições como a mencionada continuam entrando nas cenas, nos argumentos de *O que vemos, o que nos olha*. Elas, na verdade, pululam, germinam como sementes que dão origem à vida, bem como células de um tumor que levam à morte. E é esta figura, também, a última cisão que o texto de Didi-Huberman apresenta antes de evocar a oposição entre o arcaico e o moderno que levará o quinto capítulo à imagem dialética de Benjamin. Tony Smith se referiu às suas obras como "sementes ou gérmens capazes de espalhar um crescimento ou uma doença" (SMITH, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 108). Didi-Huberman especula bastante esta figura relativamente a algumas obras de Tony Smith, especialmente *Wandering Rocks*.

Na heurística imaginária das obras de Tony Smith, Didi-Huberman aponta as oposições entre a vida e a morte, o inerte e a proliferação "[...] portadora da vida ou então portadora de doença." (1998, p. 109), a oposição entre o propósito do artista de conceber uma de suas obras, um conjunto de esculturas, como presenças, e não como esculturas. Entretanto, simultaneamente ele as chamava de *Wandering Rocks*, "[...] pedras que vagam no abandono, pedras portadoras de vazios, portadoras de ausências." (1998, p. 112).

É nestas pedras – que na verdade são caixas – que o "[...] leve despregamento das tábuas [...]" é mais visível. É neste ponto do texto de Didi-Huberman que aparece o segundo componente da dupla cisão evocada no primeiro parágrafo deste subtópico: o autor pergunta "Em sentido de que esse aspecto [os aspectos das pedras-caixas com as tábuas levemente despregadas nas arestas] acena para nós?" (1998, p. 112). A resposta é que o sentido deste aceno é o de uma dupla abertura, de uma dupla cisão, sempre voltadas a duas direções simultaneamente: para o futuro em cuja direção o desejo se move, no qual a morte é sentinela; para "[...] o passado mais antigo [...]" (1998, p. 112) de onde o arruinado envia, para o presente, seus vestígios, para onde o presente recua perpetuamente formando ruínas.

Apesar destas referências, as obras de Tony Smith não aceitam associação com nenhuma espécie de "primitivismo" ou "arcaísmo". É a dialética, mais precisamente a imagem dialética de Walter Benjamin, que é evocada para tratar



Fig. 42 - Tony Smith, *Wandering Rocks*, 1967.

destas caixas pretas, destes "objetos complexos" dotados de "forma com presença". Para Didi-Huberman, as duas caixas pretas de Tony Smith se nos apresentam como imagens dialéticas:

[...] sua simplicidade visual não cessa de dialogar com um trabalho extremamente elaborado da língua e do pensamento. Sua vocação de reminiscência serve a uma crítica do presente, enquanto sua configuração mesma (seu aspecto geométrico, "minimal", seus materiais, seu modo de exposição) critica simultaneamente toda nostalgia (artística, metafísica ou religiosa) desde o lugar de uma reflexão constantemente aguçada sobre as condições presentes na atividade artística. De um lado, com efeito, as esculturas de Tony Smith têm a ver com uma arte da memória, no sentido mais forte do termo. O que é a *Caixa preta* senão a imagem de memória, cinco vezes aumentada, de um objeto dado ele próprio com um lugar de memória, a saber, um fichário capaz de conter as mil e uma noites do pensamento de um homem? Mas essa imagem de memória foi posta em jogo de modo a produzir um volume a-icônico, uma escultura pintada de preto, como se o preto fornecesse a cor de uma memória que jamais conta sua história, não difunde nenhuma nostalgia e se contenta sobriamente em *apresentar seu mistério* como volume e como visualidade." (1998, p. 115-114).

Segundo Susan Buck-Morss, para Benjamin, no projeto das passagens, a imagem dialética é: "A apresentação do objeto histórico dentro de um campo de forças carregado de passado e presente que produz eletricidade política em um 'flash luminoso' de verdade [...]" e atua como "[...] uma imagem em *flash* [*sic*], no agora do reconhecimento [*im Jetzt der Erkennbarkeit*] [...]", no qual "[...] o passado é para ser segurado com firmeza." (BENJAMIN, *apud* BUCK-MORSS, 2002, p. 265). O reconhecimento produzido neste choque da retenção firme do passado era visado por Benjamin para "[...] sacudir o coletivo adormecido em seu 'despertar' político". (BENJAMIN, *apud* BUCK-MORSS, 2002, p. 265).

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. **Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário.** Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história. (BENJAMIN, 2006, p. 518 [sem grifo no original]).

As metáforas usadas por Benjamin quando seu texto versava sobre as imagens dialéticas têm forte presença de imagens do campo semântico do fotográfico, conforme ressalta Buck-Morss:

[...] as imagens dialéticas são descritas por Benjamin através de metáforas modernas: o "flash [*sic*] relâmpago de luz" cognitiva que proporcionam é como a iluminação de um foco fotográfico; as imagens elas mesmas — "a dialética em repouso" — são como disparos de uma câmara, que se 'revelam' no tempo, como em um quarto escuro." (BUCK-MORSS, 2002, p. 298).

Os dois pontos que encerram, logo acima, a citação de Susan Buck-Morss, remetem a uma das notas do *Passagens* de Benjamin, onde ele recorre a André Monglond:

“O passado deixou nos textos literários imagens de si mesmo, comparáveis às imagens que a luz imprime sobre uma chapa sensível. Só o futuro possui reveladores suficientemente ativos para examinar perfeitamente tais clichês. Várias páginas de Mariavaux ou de Rousseau contêm um sentido misterioso que os primeiros leitores não podiam decifrar plenamente” André Monglond, *Lê Prémantisme français*, vol. I. *Lê Héros Prémantique*, Grenoble, 1930, p.XII. (BENJAMIN, 2006, p. 524).

Cezar Bartholomeu, em *Arte Foto* chega a afirmar que “Para Benjamin, a imagem técnica da fotografia e do cinema devem se afirmar como ‘imagem dialética’ [...]” (BARTHOLOMEU, 2002, p. 275). Dentro dos limites da presente abordagem da história da arte, o momento do minimalismo, e particularmente as produções de Judd e Morris — e mais especialmente ainda as de Tony Smith —, terá sido aquele em que as obras mais se aproximaram desta condição de “se afirmar como imagem dialética”. Para Didi-Huberman, as obras de Tony Smith, especialmente seus cubos negros (neste caso Didi-Huberman se reverte a *Black Box* e a *Die*.) “[...] se oferecem a nós como imagens dialéticas [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114). A primeira citação da página 199 dá seqüência à este pequeno trecho agora referido, onde *Black Box* e *Die* são evocadas à condição de imagem dialética. Didi-Huberman recorre, logo antes de colocar as obras de Tony Smith na condição de imagem dialética, a seguinte passagem de Benjamin:

Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas. (BENJAMIN, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114).

O conceito de imagem dialética nasce à luz do passado que Benjamin aborda, o século XX. Esta é a luz do tempo que vem na esteira da Idade das Luzes. E assim recorre insistentemente à fotografia como um objeto teórico e como fontanal para a metalinguagem do seu discurso. Identificar a presença formal (apresentação em formatividade) da imagem dialética nas caixas pretas minimalistas, como o faz Didi-

Huberman, é um procedimento que possibilita ao presente trabalho indicar o quanto o fotográfico — a “lógica do índice (DUBOIS, P.) —, as modulações da contigüidade que encontraram na fotografia um espécie de avatar privilegiado, tiveram forte incidência sobre grande parte da arte nomeada minimalista.

4.4. Apresentação e formação: *diferance-formatividade*

Logo no início do nono capítulo de *O que vemos, o que nos olha*, a presença que aterroriza Michael Fried é colocada lado a lado com a presença que fascina George Steiner. Enquanto a presença que aparece no discurso do primeiro sob a rubrica de um “teatro” figura como o contrário da idealista *presentness* modernista, suposta por ele como específica à obra de arte, a presença de Steiner é o que salva a obra de arte do “vale tudo” que a afasta da “gravidade” e da “[...] ‘constância’, como ele diz, de uma presença superlativa, a *presença real* do sentido ‘pleno’ expresso na obra tradicional.” (1998, p. 203). Steiner irá lançar mão de uma postura transcendentalista que, em última instância, é expressa religiosamente.

Didi-Huberman observa então que esta última presença, a de Steiner, não dá margem a nenhuma abertura, embora a pretenda. É a desconstrução derridiana que será evocada por Didi-Huberman para operar a abertura necessária à geração de algo que possa substituir a “falsa oposição” entre uma presença “real”, “plena”, e a ausência. O caráter de credo da posição de Steiner a aproxima do “*fechamento metafísico por excelência*”, ao qual Jacques Derrida tratou com a sua “desconstrução”:

Conhecemos a operação matricial deste deslocamento filosófico exemplar: ela consistia justamente em praticar uma nova abertura do ponto de vista capaz de dar a uma expressão secular como a de “presença real” seu estatuto de verdadeiro fantasma obsessivo – seu estatuto de coerção – em toda tradição filosófica. A própria abertura abrindo na observação de que a presença jamais se dá enquanto tal, jamais se dá como aquele último ponto de transcendência que o filósofo poderia pegar em pleno vôo no “éter da metafísica”. E simplesmente porque, não sendo uma coisa a ver – mesmo com os olhos da alma –, ela permanece o efeito de um processo que sempre *difere* e a põe em conflito com uma alteração sem apelação.

Lembrando que enunciou a aura como índice de uma perda que o objeto aurático mesmo sustenta, Didi-Huberman a recoloca então como índice da própria lonjura, do “afastamento”, e não da presença. O conceito de traço de Derrida é então

chamado à cena para figurar como uma versão radical da “trama singular de espaço e tempo”, da aura de Benjamin. Partindo do princípio de que a significação só é possível por meio de um duplo deslizamento, de uma dupla fuga do presente rumo ao passado e ao futuro, Derrida concebe tal processo como um apagamento em que o *traço* é o presente não sendo presente, o que o difere de si mesmo em uma relação com o que é chamado passado e futuro. O presente não é “[...] nem mesmo um passado ou um futuro modificados.” (DERRIDA, *apud* DIDI-HUBERMAN, p. 205)”. Desta forma, o presente deve ser separado do que não é ele mesmo por um intervalo que, por sua vez, deve também dividi-lo nele mesmo:

[...] partilhando assim, com o presente, tudo que é, em nossa língua metafísica, singularmente a substância ou o sujeito. Esse intervalo que se constitui, que se divide dinamicamente, é o que se pode chamar espaçamento, devir-espaço do tempo ou devir-tempo do espaço (temporalização). (...) Não sendo o traço uma presença mas o simulacro de uma presença que se separa, se desloca, se remete, não tem propriamente lugar, o apagamento pertence à sua estrutura. (DERRIDA, *apud* DIDI-HUBERMAN, p. 205).

A presença passa então a figurar como um apagamento, um processo, e não mais como uma realidade essencial que se opõe à ausência, tal como serviria aos propósitos transcendentalistas de Steiner. A presença também não é real por uma outra via: ela só se apresenta em vestígios, em sua própria dessemelhança, em *traço*. O *traço* é algo que resta e que indica que a presença é um processo de apagamento, de diferenciação.

Em seguida, neste ponto crucial da pequena fábula, é a forma que deve ser posta em crise. Um dos expedientes de tal operação será lembrar um significado elementar da palavra forma: aquilo que é capaz de dar forma a outros sem ter forma própria.

[...] segundo um duplo processo de inclusão e de impressão – de traço – negativo: era o molde, objeto de “legibilidade” sempre complexa, com aspecto sempre estranho, mas cujo poder reside precisamente no ato de dar a outros seu aspecto familiar e sua definição legível por todos. (1998, p. 206).

Eis que a forma tem aí, em Didi-Huberman, sua acepção indicial, sendo ainda negativa; mais um capítulo, ou uma fórmula, uma modulação histórica e teórica, da inelutável modalidade do visível. Ao criar um arcabouço conceitual capaz de tornar esta relação indicial mais complexa e colocá-la fora de uso, os gregos não teriam

feito mais do que aumentar as aporias, os dilemas: "Pois de modo nenhum é a mesma coisa pensar na forma em sua oposição ao 'fundo', ou então em sua oposição ao 'conteúdo', ou ainda em sua oposição à 'aparência' " (1998, p. 206).

A partir desta dificuldade que a forma, enquanto fenômeno indicial, ofereceu a um tratamento não dialético, é interessante evocar, enfatizar, sua condição de modulação não-categórica, por mais que tal enunciado, que a propõe como modulação, se afeiçoe, paradoxalmente, à estrutura de uma categorização. Os desempenhos modulados da filosofia, das ciências e das artes, as relações destas com a contigüidade, são processuais, dialéticas, pedem, ou exigem, apontam, indicam, movimento, fluxo, espaçamentos, temporizações.

As problemáticas suscitadas pela forma ao longo da história não ficaram restritas ao campo do saber filosófico; justamente os interstícios entre as ordens discursivas das teorias das artes visuais e da filosofia serão o ponto de partida de Didi-Huberman. As aporias e toda sorte de dificuldade de pensar a forma estão presentes no "gesto" irônico e crítico de Ad Reinhardt, que Didi-Huberman usa como ponto de partida para o tratamento dialético da mesma:

Forma? Espírito, espírito das formas, formas das formas? Forma das formas, formalismo, uniformidade? Uma forma? Ciclos de estilos, arcaico, clássico, formas tardias? Formas Rompidas, impressionismo, formas vazias? Má forma, boa forma, forma correta, incorreta? Segue a forma imunda função-lucro? Forma sem substância? Sem fim? Sem tempo? (REINHARDT, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 209).

A partir desta montagem de interrogações referentes à forma, o leitor é convidado a não tentar respondê-las, mas, a reter sua forma questionadora em um gesto de abertura, buscando tratar a forma como processo :

É recolocar a *relação* em sua prioridade nos objetos mesmos. É, quando menos, pensar os substantivos em sua dimensão verbal [tal como ocorre no devir louco platônico apontado por Deleuze, citado aqui no primeiro capítulo], que lhes confere dinâmica e intensidade. (1998, p. 209).

A trama mínima, a cena minimalista, estará, então, atuando em termos de formação, que se distingue da forma fixa por ser processual, bem como a presença estará sendo preterida em função da apresentação (1998, p. 209). Afinal, adverte Didi-Huberman, ainda não existem as condições necessárias para definir a palavra

forma. Ele afirma estar ciente de que seria ainda o momento apenas de "sugerir" ou de "indicar" a questão da *forma com presença*:

Dirigir nosso desejo de compreender a expressão *forma com presença* para dois caminhos que abririam conjuntamente, romperiam e abandonariam tanto o fechamento essencialista da palavra "forma" quanto o fechamento substancialista da palavra "presença". (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 209).

Uma pequena história das tentativas de tratar a forma como formação é contada; os campos das teorias da arte e da filosofia são as primeiras *ordens discursivas* evocadas na tessitura desta parte da pequena fábula filosófica. A crítica radical que Derrida faz da forma lança a questão no âmbito da filosofia:

Somente uma forma é evidente, somente uma forma tem ou é uma essência, somente uma forma se apresenta como tal. Eis aí um ponto de certeza que nenhuma interpretação da conceitualidade platônica ou aristotélica é capaz de remover. Todos os conceitos pelos quais se pôde traduzir e determinar *eidos* ou *morphe* remetem ao tema da presença em geral. A forma é a presença mesma. A formalidade é aquilo que da coisa em geral se deixa ver, se dá a pensar. Que o pensamento metafísico – e conseqüentemente a fenomenologia – seja pensamento do ser como forma, que nela o pensamento se pense como pensamento da forma, e da formalidade da forma, não é portanto senão algo necessário, e perceberíamos um último sinal disto no fato de Husserl determinar o presente vivo (*lebendige Gegenwart*) como a "forma" última, universal, absoluta da experiência transcendental em geral. (DERRIDA, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 207-208).

Derrida irá chegar à conclusão que "O sentido do ser foi limitado pela imposição da forma" (DERRIDA, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 207-208). O objetivo da pequena fábula filosófica não é, comenta então seu autor, tratar do sentido do ser ou do estatuto da linguagem em geral; ele é mais "modesto", mas não menos "temível": o estatuto de um cubo negro, de *Die*. Afinal, o terreno a ser perscrutado será o da intersecção da abordagem filosófica da forma e de seu tratamento em estudos relativos às artes visuais. Tratar a questão da forma pelo viés da formação, adverte Didi-Huberman, não é uma tarefa fácil, embora fecunda. Muitos autores que voltaram seus estudos para questões concernentes às artes visuais investiram nesta empreitada. Didi-Huberman ressalta o fato de que uma grande porcentagem destes estudos se deram "[...] no âmbito do grande movimento de pensamento vienense e alemão que, dos românticos a Warburg e Benjamin, não temia interrogar as formas

da arte e a sua história num diálogo permanente com a interrogação filosófica mais fundamental.”

Considerações finais

Rosalind Krauss nos mostra como a arte de Duchamp mantém uma relação com questões relativas à representação por contigüidade, ao signo indicial e, por conseguinte, compondo o cenário da modernidade, à fotografia. A arte de Duchamp servirá de matriz para um conjunto de idéias relacionadas ao índice (KRAUSS, 1996, p. 214).

Se considerado tanto o trabalho de Krauss relativo ao fotográfico e ao indicial – que inclui suas pesquisas no campo da arte “a partir” da fotografia – quanto a forma pela qual trata o minimalismo em *Caminhos da escultura moderna* (1998), como uma grande mudança histórica da escultura, que negou a metáfora a todo custo, é possível inferir que também o minimalismo, tal como Duchamp, tenha uma tendência, inclina-se em um sentido, que o leva a procedimentos e resultados afeitos à contigüidade.

Um olhar mais detido sobre as teses de Krauss relativas ao minimalismo possibilita entrever em seus textos uma concepção da arte minimalista como uma produção estética fortemente envolvida com processos de representação por contigüidade. Primeiramente é necessário enfatizar que Krauss enunciou que os minimalistas negavam a metáfora. Em seguida é importante levar em conta que Krauss, em trabalhos posteriores, ao ver operações metonímicas (indicialidade, contigüidade) na obra de Duchamp e dos artistas dos anos setenta, considerou-as em oposição a construções convencionais e miméticas (fundadas na semelhança) como as que figuravam na arte cubista; daí a sua tese da “conversão” de Duchamp a um realismo mundano, indicial e fotográfico, como uma posição de afastamento radical do cubismo.

Se os minimalistas negavam a metáfora, eles estariam em um caminho que levaria sua arte a ter uma presença mais significativa da contigüidade ou da convencionalidade, ou de ambas. Esta seria a forma de negar a metáfora, para uma teórica como Krauss, que tem seus referentes semióticos em autores como Peirce, Jakobson e Barthes.

Aquilo que vai exposto, relativamente ao minimalismo, no último capítulo de *Caminhos da escultura moderna* parece em “uma análise semelhante” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 66) no artigo *Sens et sensibilité: Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante*, publicado em 1973.

Em 1972, um ano antes da publicação de *Sens e sensibilité* foi publicado *Impressionismo: o narcisismo da luz*. Neste último trabalho, Krauss não usa terminologia semiótica. O confronto que faz do vídeo com a pintura impressionista se dá com apoio no *modus operandis* da fotografia e, em alguns momentos, seu discurso resvala na questão da representação por contigüidade, que acaba por figurar ali implicitamente. Já no início dos anos setenta, antes de usar a terminologia da semiótica de Peirce (ícone, índice e símbolo) – que só entra em cena em *Notas sobre o índice* em 1977 –, a representação por contigüidade estava implicitamente presente em seus discursos sobre o minimalismo e a fotografia. Outro aspecto que chama a atenção no contexto das datas e conteúdos de suas publicações – que talvez não se restrinja à condição de simples curiosidade – é o fato de que *Caminhos da escultura moderna*, portanto, nos termos de Didi-Huberman, a retomada de argumentos de *Sens et sensibilité*, é publicado no mesmo ano de *Notas sobre o índice*, 1977.

Não existe, entretanto, um momento na obra de Rosalind Krauss onde o minimalismo seja submetido à **calibragem do índice** (KRAUSS, 2002, p. 15), que ela aplicou, especialmente, no trato com a obra de Duchamp. Já em Didi-Huberman, a representação por contigüidade irá ocupar lugar de destaque em sua abordagem da arte minimalista. O índice irá ocupar lugar de destaque na trama conceitual usada em sua abordagem do minimalismo. Especialmente quando atua o recorte sobre tal produção, que volta o olhar para os cubos e paralelepípedos de Donald Judd, Robert Morris e Tony Smith.

É pelos caminhos da pequena fábula filosófica de Didi-Huberman que o presente trabalho vem apontando as confluências dos desempenhos semióticos da arte nomeada minimalista e dos desempenhos socioculturais da fotografia na modernidade. Conforme já foi expresso reiteradas vezes, tais convergências se tornam mais constantes, intensas e visíveis em algumas produções de Robert Morris e Tony Smith; as obras destes autores, evocadas por Didi-Huberman, que mais contribuem para os propósitos do presente trabalho, figuram aqui ao longo do capítulo 4.

Já foi ressaltado (capítulo 4) que *O que vemos, o que nos olha* se ocupa da “inelutável modalidade do visível”. Esta modalidade do visível passará a ser “[...] inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo

inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.” (1988, p. 34). A este respeito, vale ainda chamar a atenção para esta passagem do primeiro capítulo, na qual Didi-Huberman, com intensidade poética, indica como

[...] essa modalidade não é nem particularmente arcaica, nem particularmente moderna, ou modernista, ou seja lá o que for. Essa modalidade atravessa simplesmente a longa história das tentativas práticas e teóricas para dar forma ao paradoxo que a constitui [...]. (1988, p. 34).

Paradoxo este inerente às modulações desempenhadas pela contigüidade. Já no primeiro capítulo desta dissertação, um paradoxo se apresenta para auxiliar no trato com o fotográfico. Ao postular a maneira pela qual a fotografia se insere no contexto instrumental do homem para a sua lida com o tempo e o espaço, o paradoxal devir louco platônico foi evocado (vai Deleuze) e, por fim, acabou fazendo eco ao paradoxal “isso foi” de Barthes. Em seu texto, Didi-Huberman trata de tal paradoxo como não tendo início, propriamente dito, na história. Ele se refere às diversas tentativas dos pensadores de todos os tempos de lidar com a modalidade do visível. A distinção entre *imago* e *vestigium*, elaborada pelos teólogos medievais, é destacada como sendo já um capítulo desta história, que deve ser anacrônica, a “contrapelo” (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 34).

Já nas primeiras linhas vimos Didi-Huberman fazer referência ao caráter inelutável da modalidade do visível e ao seu aspecto paradoxal: “Eis portanto proferido, trabalhado na língua, o que imporá a nossos olhares a inelutável modalidade do visível: inelutável e paradoxal, paradoxal porque inelutável.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

A incidência do fotográfico sobre o minimalismo é um problema histórico que não se resolve, certamente, com modelos binários dilemáticos. com suas implicações semióticas, psicológicas, formais, socioculturais e históricas. A pesquisa pede uma dialética que não se proponha a resolver contradições por meio de sínteses, nem “[...] entregar o mundo visível aos meios de uma retórica.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 117). Tal dialética é assim apresentada por Didi-Huberman:

Ela ultrapassa a oposição do visível e do legível num trabalho — no jogo — da figurabilidade¹²⁹. E nesse jogo ela joga com, ela faz jogar, constantemente, a

¹²⁹ Nota de número 1 do sexto capítulo de *O que vemos, o que nos olha*: “Tentei resumir alguns dos efeitos principais disso, em relação à arte cristã do Ocidente, num artigo intitulado ‘Puissances de la figure. Exegese et visualité dans l’arte chrétien’, *Encyclopaedia Universalis — Synposium*, Paris, E.U., 1990, pp. 696-609. Cf. igualmente *Devant l’image, op. Cit.*, 175-195.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 117)

contradição. A todo instante a expõe, a faz jogar, constantemente, a contradição. A todo instante a expõe, a faz vibrar, a dramatiza. Ela não justifica um conceito que sintetizaria, apaziguando, os aspectos mais ou menos contraditórios de uma obra de arte. Procura apenas — mas é uma modéstia muito mais ambiciosa — justificar uma dimensão “verbal”, quero dizer atuante, dinâmica, que abre uma imagem, que nela cristaliza aquilo mesmo que a inquieta, sem repouso. Aqui não há portanto “síntese” a não ser inquietada em seu exercício mesmo de síntese (de cristal): inquietada por algo de essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 117).

Noções como as de formatividade e apresentação (e não forma e presença), pedem um tratamento por modulação e não por categorização, pedem ao crítico que não se tranque em dilemas, que não se furte à crise, à “abertura”, à “[...] brecha que se abre em seus passos.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 69). As modalidades nas quais a fotografia e as obras minimalistas aqui abordadas desempenham suas apresentações e formatividades não são afeitas nem à condição de núcleo, nem à condição de casca¹³⁰.

Os lugares do desdobramento das relações entre as obras minimalistas, especialmente *Die*, e a fotografia não são afeitos nem à condição de núcleo nem a de casca (ver, aqui, Elias citando Goethe em 1.1). É necessário persistir na cisão que se abre entre os termos do dilema, como coloca, diversas vezes, Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. É preciso, então, esquivar-se dos moldes e buscar as modulações (BARTHES; DELEUSE), viabilizadas pelo olhar teórico, engendrado aqui a partir da noção de contigüidade. Este olhar confabula com o de Peirce, de Benjamin, de Barthes e Krauss “a partir da” fotografia; é ainda o mesmo olhar de Didi-Huberman, em torno e entre as múltiplas modulações por ele vislumbradas nas obras de Judd, Morris, Tony Smith e especialmente em *Die*, originariamente “em”¹³¹ *Die*.

Remetendo-nos, em refluxo, ao início destas considerações finais, temos o seguinte quadro geral: parte da produção minimalista, especialmente *Die*, pode ser abordada de forma bastante próxima àquela pela qual a produção de Duchamp foi tratada por Krauss: “a partir da fotografia”. A fotografia entra na cena desta dissertação como “[...] o centro a partir do qual torna-se possível explorar este

¹³⁰ Ver em 1.1: Elias evoca Goethe: “Lembremos que Goethe disse certa vez que a natureza não tem núcleo nem casa, e que nela não há interno nem externo. Isso também é verdade para os seres humanos.”(194, p. 246-247).

¹³¹ “Porque sempre em’, pergunta-se Joyce.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30).

campo [o campo da arte]," (KRAUSS, 2002, p. 14), e mesmo que esta condição a transforme em um ponto cego – "mancha negra" (KRAUSS, 2002, p. 14) – a partir do qual se filtram dados de um campo outro, mesmo à distância, ela persistirá na condição de traço, de "aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja daquilo que o deixou" (BENJAMIN, 1989, p. 226). Por outro lado, a dupla distância (aura) pode ser radicalmente aproximada da própria distância (ao menos como esta figura em Erwin Straus), conforme Didi-Huberman.

A distância, entretanto, se manifesta também no vestígio. Aura e vestígio reservam origem comum: a distância, enquanto condição da percepção. É possível, a partir do que foi logo acima explanado, confirmar a vocação da fotografia para atuar em uma teoria dos distanciamentos – *Théorie des écarts* (KRAUSS, 2002). Na medida em que, ao menos potencialmente, pode operar como vestígio tanto quanto aura: ela é aparecimento de proximidade em lonjura e de lonjura em proximidade. Por esse viés, o peso da contigüidade no desempenho do fotográfico avulta, ocupando um papel cada vez mais significativo.

A imagem dialética de Benjamin, podemos constatar mesmo recorrendo apenas à rápida passagem que por ela fizemos em 4.3.2.1., é um fenômeno que aceita bem uma abordagem apoiada nos conceitos que cabem no campo semântico da contigüidade, tais como modulação e índice. A imagem com a dialética em repouso é um fenômeno que não pode ser abordado por molde (semelhança ou convenção). Sua condição de modulação está implícita em sua natureza dialética, aberta. Conforme podemos ver 4.3.2.1., a imagem dialética não é apenas aplicável tanto à fotografia como às caixas pretas minimalistas, mas é um conceito que, nascendo em uma complexa relação interdisciplinar com a primeira, ao se apresentar como via axial na fabulosa análise Didi-Huberminiana de obras como *Die*, auxilia na visualização das incidências do fotográfico sobre o minimalismo.

Entre as múltiplas dobras das facetas das caixas pretas – minimalistas e fotográficas – alguns aspectos importantes ainda devem ser lembrados. O Roland Barthes da primeira metade dos anos 60 via na fotografia poderes de conotação e de denotação, os mesmos que mais tarde, na câmara clara, irão se desdobrar – e assumir uma condição mais complexa – em *studium* e *punctum*. Mas tal dicotomia instauraria – para lançar mão dos termos que Didi-Huberman usa ao tratar das obras

minimalistas –, um dilema, ou engendraria alguma dialética? Para Derrida o pensamento de Barthes não é dicotômico:

Porque, sobretudo e em primeiro lugar, esta aparente oposição (*studium/punctum*) não impede, senão, ao contrário, favorece certa composição entre ambos conceitos. O que devemos entender por composição? Duas coisas que se compõem em conjunto. Primeiro, separados por um limite intransponível, ambos conceitos negociam entre si; juntos compõem, um com o outro, e mais tarde reconheceremos aqui uma operação metonímica, o “sutil-extra-campo” *punctum*, o mais-além do campo não codificado, compõe com o “sempre codificado” do *studium*. O pertence sem que pertença a ele e não é localizável nele; não se inscreve jamais na objetividade homogênea do espaço emoldurado, mas o habita, ou melhor, o visita: “É um suplemento: é o que acrescento à foto e que no entanto “já está nela”... Nem vida nem morte, é a obsessão de um pelo outro... Fantasmas: o conceito do outro no mesmo, o *punctum* no *studium*, a morte completamente outra que vive em mim. Esse conceito da fotografia fotografa toda oposição conceitual, descobre nela uma relação obsessiva que é, talvez, um elemento constitutivo de toda a “lógica” (DERRIDA *apud* BATCHEN, 2004, p. 204).¹³²

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, “ele” (o autor dirige-se a si mesmo na terceira pessoa) já falava da natureza não dicotômica de sua dialética:

Tudo parece indicar que seu discurso funciona segundo uma dialética de dois termos: a opinião corrente e seu contrário, a Doxa e o paradoxo, o estereótipo e a inovação, o cansaço e o frescor, o gosto e o desgosto: gosto/não gosto. Essa dialética binária é a própria dialética do sentido (marcado/não marcado) e do jogo freudiano (Fort/Da): a dialética do valor. Entretanto, será verdade? Nele, uma outra dialética se esboça, procura enunciar-se: a contradição dos termos cede a seus olhos pela descoberta de um terceiro termo, que não é de síntese mas de deportação: tudo retorna, mas retorna como Ficção, isto é, numa outra volta da espiral. (BARTHES, 2003, 82).

Ler *O que vemos, o que nos olha* depois de estudar o pensamento relativo à fotografia é uma experiência fantasmagórica, um mar de *déjà vu*. É impressionante a semelhança entre a maneira pela qual Didi-Huberman trata as obras minimalistas

¹³² Porque, sobre todos y primer lugar, esta aparente oposición (*studium/punctum*) no impide sin que, por el contrario, favorece cierta composición entre ambos conceptos. ¿Que debemos entender por composición? Dos cosas que se componen en conjunto. Primero, separados por un límite infranqueable, ambos conceptos intercambian compromisos; juntos componen, uno con otro, y más tarde reconoceremos ahí una operación *metonímica*; el “sutil más-allá-del-campo”¹³² del *punctum*, el más-allá-del campo no codificado, compone con el “siempre codificado” del *studium*. Le pertenece sin pertenecerle y es ilocalizable en él; no se inscribe jamás en la objetividad homogénea del espacio enmarcado, pero lo habita o más bien lo visita: “Es un suplemento: es lo que añadido a la foto y es ilocalizable en él.; no se inscribe jamás en la objetividad homogénea del espacio enmarcado, pero lo habita o más bien lo visita: “Es un suplemento: es lo que añadido a la foto y que *sin embargo* está ya en ella”... Ni vida ni muerte, es la obsesión de lo uno por lo otro... Fantasmas: el concepto del otro en lo mismo, el *punctum* en el *studium*, la muerte completamente otra que vive en mí. Ese concepto de la fotografía *fotografía* toda oposición conceptual, descubre en ella una relación obsesiva que es quizá un elemento constitutivo de toda “lógica” (DERRIDA *apud* BATCHEN, 2004, p. 204). DERRIDA, Jacques. *Las muertes de Roland Barthes*. México: Taurus, 1999.

e a forma como a fotografia veio sendo pensada ao longo do século XX, especialmente pelos autores centrais para este trabalho: Peirce, Benjamin, Barthes, Krauss, e ainda outros, tais como Edgar Morin, Rudolf Arnheim (abordado no segundo capítulo e que também é uma presença de vulto nesta dissertação); podemos ainda nos lembrar de André Bazin, só para não dar a impressão de que a lista é pequena.

As relações entre o "isso foi" da fotografia em Barthes (ver 1.2.5., p. 47-48) e o *Fort-Da* freudiano (ver 4.2.2), referido mais uma vez na citação acima, é um exemplo de aproximação entre a maneira como Didi-Huberman pensou o minimalismo e a maneira como Barthes pensou a fotografia. A complexa e vultuosa aparição intensa de modos de significação por contigüidade é a via que escolhemos, aqui, para tratar destas aproximações.

Se nos baseamos na "formal ou quase necessária doutrina dos signos" de Charles Sanders Peirce, conforme algumas referências feitas a este tema no terceiro capítulo, "[...] a mais completa e mais variada classificação geral das imagens e dos signos." (DELEUZE, 1985, p. 7), somos levados a ver que não existe processo de representação que seja fundado apenas na semelhança, na contigüidade, ou na convencionalidade. Na verdade, na semiótica de Peirce toda representação conta com estas três formas de significação em imbricamentos e variações ultra-complexas.

Mas tal constatação não traz nenhum fechamento, a questão da significação continua em aberto, e para um autor como Barthes parece ser necessário **pensá-la a partir da imagem fotográfica**; e ele o fez, como indicamos logo no início do terceiro capítulo. Não é sem razão que Barthes dá a impressão – pelo menos é o que pareceu a Philippe Dubois – de ter se entregado à loucura do “referente pelo referente” (Dubois, P.); talvez fosse melhor dizer que ele resgata, reservadas as inerentes diferenças, na língua, esta condição alucinada e alucinante da fotografia. Presente e ausente, objeto e **vestígio de gente**, espaço abstraído e tempo sintetizado, **objeto quase sujeito**, duplo, fantasma, “*inquietante estranheza*”:

O "ponto de virada" (*plot point*) de *A câmara clara* acontece justamente quando o retorno à casa, o *déjà vu*, a “*inquietante estranheza*” começa a insinuar-se

com forte apelo à contigüidade, quando a fotografia se apresenta como **objeto e vestígio de gente**:

Se a fotografia não pode ser aprofundada, é por causa de sua força de evidência. Na imagem, o objeto se entrega em bloco e a vista está certa disso – ao contrário do texto ou de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível, e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver. Essa certeza é soberana porque tenho o vagar de observar a fotografia com intensidade; mas também será inútil prolongar essa observação, ela não me ensina nada. É justamente nessa interrupção da interpretação que se encontra a certeza da Foto: esgoto-me em constatar que isso foi; para qualquer um que tenha uma foto na mão, está aí uma "crença fundamental", "Urdoxa", que não pode ser desfeita por nada, a não ser que me provem que essa imagem não é uma fotografia. Mas também, infelizmente, é na proporção de sua certeza que nada posso dizer dessa foto.

Todavia, na medida em que se trata de um ser – e não mais de uma coisa – a evidência da Fotografia tem um alcance completamente diferente. Ver fotografados uma garrafa, um ramo de íris, uma galinha, um palácio, envolve apenas a realidade. Mas um corpo, um rosto, e sobretudo, com freqüência, os de um ser amado? Já que a Fotografia (este é seu noema) autentifica a existência de tal ser, quero encontrá-lo por inteiro, ou seja, em essência, "tal que em si mesmo", para além de uma simples semelhança, civil ou hereditária. Aqui a platitude da Foto torna-se mais dolorosa; pois ela só pode responder a meu desejo louco com algo indizível: evidente (é a lei da Fotografia) e todavia improvável (não posso prová-lo). Esse algo é o ar.

O ar de um rosto é indecomponível (na medida em que posso decompor, provo ou recuso, em suma, duvido, desvio da Fotografia, que por natureza é inteiramente evidência: a evidência é o que não quer ser decomposto¹³³). O ar também não é uma simples analogia – por mais intensificada que seja –, tal como o é a "semelhança". Não, o ar é essa coisa exorbitante que induz do corpo à alma, boa em um, má em outro. Assim, eu percorria as fotos de minha mãe seguindo uma via iniciática que me levava a esse grito, fim de toda linguagem: "É isso!": de início, algumas fotos indignas, que me davam dela [sua mãe] apenas sua identidade mais grosseira, civil: a seguir, fotos, as mais numerosas, nas quais eu lia sua "expressão individual" (fotos analógicas, "parecidas"); enfim, a Fotografia do Jardim de Inverno, na qual faço mais do que reconhecê-la (palavra muito grosseira): na qual eu a encontro: brusco despertar, fora da "semelhança", satori no qual as palavras falham, evidência rara, talvez única, do "Assim, sim, assim e nada mais.

O ar (chamo assim, por falta de melhor, à expressão de verdade) é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer "importância": o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não se dá importância. Nessa foto de verdade, o ser que amo, que amei, não está separado dele mesmo: enfim ele coincide.

[...]

O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo; e se a foto não chega a mostrar esse ar, então o corpo vai sem sombra, e uma vez cortada essa sombra, como no mito da Mulher sem Sombra, resta apenas um corpo estéril. É através desse umbigo sutil que o fotógrafo dá vida; ele não sabe, seja por falta de talento, seja por falta de oportunidade, dar à alma

¹³³ Quando Derrida (citado logo acima, referindo-se a Barthes) lança mão do conceito de composição para falar do *studium* e do *punctum*, ele nos mostra um aspecto da dialética dos dois termos: seu caráter indecomponível.

transparente sua sombra clara, o sujeito morre para sempre. (BARTHES, 1984, p. 157-161).

O ar que Barthes elabora teoricamente junto a suas notas sobre a fotografia é, na verdade, um duplo; um duplo é atirado contra o outro: o ar contra a fotografia. A foto aspira radicalmente o ar, e o ar respira a foto em algumas de suas recepções. Barthes está lançando duplo contra duplo na sua caminhada pela sua estrada clara, na tentativa de salvar o sujeito. Mas, para ele, nós, os fotógrafos, falhamos.

Conforme Didi-Huberman, o duplo é o "[...] objeto originalmente inventado 'contra o desaparecimento do eu', mas que acaba por significar esse desaparecimento - nossa morte - quando nos aparece e nos 'olha'¹³⁴." (DIDI-HUBERMAN, 1998, 229). A vida independente do objeto, independente da nossa, uma virtualidade contida em um poder de repetição do objeto, aponta Didi-Huberman, é o que torna a singularidade do olhar que o duplo nos dirige, além de singular "(*einmalig*)", estranha "(*sondebar*)". Recorrendo mais uma vez à primeira autobiografia mais explícita de Barthes (pois a segunda é *A câmara clara*), *Roland Barthes por Roland Barthes* (título calcado na repetição), achamos um comentário interessante sobre as relações entre "o mau objeto" e a "repetição":

O mau objeto

A Doxa (a Opinião), de que ele faz grande uso em seu discurso, é apenas um "mau objeto": nenhuma definição pelo conteúdo, apenas pela forma, e essa forma má é sem dúvida: a repetição. – Mas o que se repete é por vezes bom? O tema, que é um bom objeto crítico, não é algo que se repete? – É boa a repetição que vem do corpo. A Doxa é um mau objeto porque é uma repetição morta, que não vem do corpo de ninguém – a não ser, precisamente, do corpo dos Mortos. (BARTHES, 2003, p. 84-85).

Mas é fundamental ressaltar que o duplo não é um mau objeto, não é uma repetição morta, ele vem do nosso corpo, ou dos objetos que o encarnam em modulações diversas.

Na condição de emanção da morte pelo vivo, o duplo olha o homem. Ele é capaz de, em alguma medida, ser extensão do homem, seu ar, e, duplicar o homem, positivamente ou negativamente em termos sensitivos. No caso do presente trabalho, é interessante jogar atenção maior sobre os duplos que habitam a sensibilidade visual (espelhos, sombras, fotografias). Mas, ao duplicar o homem, ao

¹³⁴ Na nota de número 74 Didi-Huberman indica a origem dos trechos que são por ele citados: S. Freud, *L'inquiétante étrangeté* (1919), trad. B. Féron, *L'inquiétante étrangeté e autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 213-214.



Fig. 44 - Hans Bellmer, *A Boneca*, 1935. (KRAUSS, 2002).



Fig. 45 - Hans Bellmer, *A Boneca*, 1936 – 1949. (KRAUSS, 2002).

ser antropomórfico, ao ser contíguo, o duplo repete também a si mesmo; é aí que ele modula o olhar do olhador como uma mirada do objeto, como um retorno; então o duplo é duplo: além de emanção da morte por objetos (sombas, vudus, fotografias, reflexos), também é emanção da vida pelo morto, pelos objetos com os quais joga nos quais normalmente consideramos que ele encarna. Os duplos são objetos capazes de devolver o olhar, são objetos auráticos, no mínimo. São também, em grande parte das vezes, vestígios. Mas, enfim, são sempre aparições. A fotografia, assim como *Die* de Tony Smith, reserva esta potência de aparição, de duplo, devido especialmente ao fato de que tem a virtualidade de modular a recepção para além, ou aquém, da semelhança e da convencionalidade.

Além de ter como um de seus aspectos o duplo, a *inquietante estranheza* de Freud está fortemente ligada ao "cadinho infernal" – colo materno, órgão sexual feminino. Didi-Huberman nos fala do ponto de encontro da *inquietante estranheza* exatamente no início do décimo e último capítulo de sua pequena fábula filosófica. É interessante notar que os objetos pequenos são, muitas vezes, considerados duplos de algo ou de alguém; no caso, *O que vemos, o que nos olha*, enquanto "pequena" fábula, é um duplo de narrativa literária-filosófica, talvez porque tente ser objeto, por que pretenda objetar sua textualidade no jogo da figurabilidade e, assim, ser imagem dialética.

É diante do órgão sexual feminino que, em última instância, os homens neuróticos (a saber, a grande maioria dos homens) experimentam a desorientação, uma outra característica da *inquietante estranheza*. É um lugar que, em um movimento de duplo, nos desorienta, imprime em nós a dupla sensação de estar indo para o desconhecido, para o novo e, simultaneamente, retornando ao que há de mais familiar: o órgão sexual feminino, de onde todos viemos. A casa vem sendo constantemente associada ao lugar do conforto, ao lugar de origem, ao lugar de onde viemos. Em *Dom Casmurro*, Machado de Assis oferece um exemplo espetacular da *inquietante estranheza*: Bentinho, que tentava reconstituir na obra a vida, por meio da produção de um livro e de uma casa, não consegue suportar a desorientação da *Unheimliche*, da *inquietante estranheza*. É o encontro com uma casa que desempenhava fortes e complexas relações de contigüidade para o personagem, uma casa demasiado indicial, que faz atuar a *inquietante estranheza*. Uma casa da qual o personagem Bentinho revelou ter se livrado no capítulo CXLIV,

preferindo a casa original, ruína do passado, em benefício de uma cópia analógica, que apenas reservava caracteres em comum (ícone) com a casa de fato, que apenas [...] lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento [...] (ASSIS, 1979, p. 211). Porque Bentinho preferiu a cópia e repeliu a **original-ruína?**

A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu [sem grifo no original]. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabiam de mim. [...] Tudo me era estranho e adverso. (ASSIS, 1979, p. 190).

Logo no início do último capítulo, Didi Huberman, explorando os acima referidos aspectos da inquietante estranheza, faz as seguintes considerações sobre a "desorientação", que é uma de suas características:

Ora, é em último limite diante do sexo feminino, nos diz Freud, que os 'homens neuróticos' – ou seja, os homens em geral – mais experimentam essa desorientação da *Unheimliche*: é quando se abre diante deles esse lugar estranho, tão estranho, em verdade, porque impõe aquele retorno à 'casa' (das *Heimische*) perdida, ao limiar passado de todo nascimento. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231).

Um capítulo antes está o CXLII, intitulado "Uma santa", epítáfio do túmulo da mãe de Bentinho. E recuando ainda dois capítulos, temos a epígrafe desta dissertação, o capítulo intitulado "A fotografia", que é o ponto de virada da narrativa de *Dom Casmurro*: é lá que Bentinho convence a si mesmo de que foi traído. As relações entre *Dom Casmurro* e a teoria da imagem contemporânea, entretanto, constituem tema para um futuro trabalho.

“As imagens dialéticas são símbolos de desejo. Nelas torna-se presente simultaneamente à própria coisa a sua origem e o seu declínio.” (BENJAMIN, 2006, 999). Ai está mais um viés de duplo da imagem dialética, onde aura e traço interagem em uma abertura exemplar.

Já nos referimos, no capítulo 3 e aqui nestas considerações finais, à natureza distinta da contigüidade em relação à semelhança e à convencionalidade. A repetição da contigüidade, das modulações, é distinta da repetição da semelhança ou da convencionalidade, é uma repetição que, dentre outras coisas, desempenha a virtualidade e atualização dos duplos, da fantasmagoria, da desorientação típica da *inquietante estranheza*. É a repetição da fotografia e de

Die.

Referências Bibliográficas

- ALVIM, Marco Paulo (org.). *Sílvio Leitão da Cunha, um renascentista contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.
- AMBROSIS, Francisco De; MACHADO Pinheiro. *Imanência e história. A crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema – Uma Introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *El cine como arte*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.
- _____. *Intuição e Intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Escala.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme* (org.). São Paulo: Papirus, 1994.
- _____. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1995.
- _____. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHOLOMEU, Cezar. *Três pequenos instantâneos: Benjamin, Barthes, Derrida*. In: CANONGIA, Ligia (org). *Arte foto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- BARTUCCI, Giovanna (org). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro : Imago, 2000.
- BATCHEN, Geoffrey. *Arden em desejos – La concepción de la fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- BAVCAR, Evgen. *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- BAZIN, André. *O cinema, ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- BAZIN, Germa In. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas [I]: Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOIS, Yve-Alain ; Krauss, Rosalind. *L'informe – mode d'emploi*. Paris :Centre George Pompidou, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen*. Paris: MInuit, 1965.
- BOUVERESSE, Jacques. *O futuro da filosofia*. Rio de Janeiro, Atlântica, 2005.
- BRASSAÏ. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro, Zahar, 2005,
- BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó – SC: Universitária Argos, 2002.
- CANONGIA, Ligia (org). *Arte foto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHÂTELET, François (Dir.). *História da filosofia*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1995.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biografia Literária (Excertos)*. In: LOBO, Luiza: *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: UFRJ/PROED, 1987.
- DAMISCH, Hupert. *Théorie du nuage*, Paris: Le Seuil, 1972.
- _____. *La Dénivelée: à l'épreuve de la photographie*. Paris: Seuil, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- _____. *Cinema – a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Mémoires d'aveugle*. Paris: Réunion des musées nationaux. 1990. .
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Lês Éditions de Minuit. 1990.
- _____. *Devant les temps*. Paris: Lês Éditions de Minuit. 2000.
- _____. *La peinture incarnée*. Paris: Lês Éditions de Minuit. 1985.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- _____. *Phasmes – essais sur l'apparition*. Paris: Lês Éditions de Minuit. 1998.
- DOSSIÊ WALTER BENJAMIN. São Paulo: USP. Setembro/Novembro 92.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- EASTLAKE, Elizabeth. *Lá Photographie (1857)*. In *Études photographiques* nº 14 - Janeiro de 2004. Tradução e prefácio de François Brunet.
- ELIAS, Norbert. *Envolvimento e alienação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FLUSSER, Vilém.. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSP, 1998
- _____. *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume e Dumará, 2002.
- _____. *Pós-história: vinte Instantâneos e um modo de usar*. Rio de Janeiro: Duas cidades, 1983.
- FONCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica: selección de textos*. Barcelona: Blume, 1984.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Edições, 2001.
- FRANCASTEL, Pierre. *Plntura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FRIZOT, Michel. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994.

GLASER, Bruce. *Questions à Stella et Judd*, In GINZT, Claude. *Regards sur art américain des années soixante*, présenté. Paris: Editions Territoires, 1991.

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

GUNNING, Tom. *A grande novidade do cinema das origens. Imagens*, *Campinas*: Unicamp, n. 2, agost. 1994. Entrevista a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos

GUNTHER, André. *A economia do pensamento*. La Recherche Photographique, n.20, de 1997.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2000.

HOLENSTEIN, Elmar. *Jakobson – o estruturalismo fenomenológico*. Coimbra: Editorial Veja. 1975.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999.

JUDD, Donald. *Specific objects*. In: GINZT, Claude (org). *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris: Territoires, 1991.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

_____. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, 1996.

_____. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Mácula, 1993.

_____. *Notas sobre o Index*, Rosalind. *October*, n. 3-4. 1977.

_____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MAGALHÃES, Nancy Alé; LITWINCZIK, Virginia. *Vozes vivas ou congeladas? Tramas de lutas na história oral*. In: Cadernos do CEAM. *Tramas, espelhos e poderes na memória*. Brasília: UnB, 2000.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MASCARELLO, Fernando. *Notas para uma teoria do espectador nômade*. Estudos de cinema: *Socine* II e III. São Paulo: Annablume, 2000. p. 218-238.

_____. *A screen theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico*. Brasília: X COMPÓS, 2001. p. 650-664.

MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992.

MERRELL, Floyd. *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo: Universidad del Zulia ; Asociación Venezolana de Semiótica, 1998.

METZ, Christian. *O significante imaginário*. Lisboa : Livros Horizonte, 1980.

MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*. Paris: MInuit, 1956.

_____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

_____. *O homem e a morte*. Portugal : Europa-America, 1976.

MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture*. In: GINITZ, Claude (org). *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris: Territoires, 1991.

NÖTH, Wifried. *Panorama da semiótica: de Platão à Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme "forme symbolique"*. Paris: Ed. De Minuit, 1974.

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

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo : Ed. Senac, 1996. .

PICAUDÉ, Valérie; ARBAÍZAR (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria do cinema e psicanálise: Intersecções*. In:

RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

SAMAIN, Etienne. *Um retorno á "Câmara Clara". Roland Barthes e a antropologia visual*. In: SAMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Ucitec, 1998.

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

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo, Papyrus, 2003.

STELLA, Frank; JUDD. In: GINITZ, Claude (org). *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris: Territoires, 1991.

TURNER, Peter. *History of photography*. Londres: Bison Books, 1988.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____(org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Graal: Embrafilme, 1983.

Multimídia:

HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (2001). Versão 1.0.

PEIRCE, C. Sanders. Electronic edition (1994) reproducing Vols. I-VI ed. Charles Hartshorne and John Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935), Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks (same publisher, 1958).