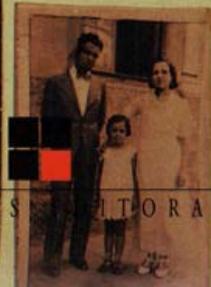


OFÍCIO DE ARTE E FORMA

O ATO FOTOGRAFICO

PHILIPPE DUBOIS



PAPIRUS EDITORA

Capítulo 1

DA VEROSSIMILHANÇA AO ÍNDICE*

Pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia

*Tudo o que eu disse **deriva** finalmente dessa particularidade fundamental do meio fotográfico: os próprios objetos físicos imprimem sua imagem por intermédio da ação ótica e química da luz. Esse fato foi sempre reconhecido, mas tratado de muitas maneiras diferentes por aqueles que escreveram sobre o assunto.*

Rudolf Arnheim, 1981¹

* Esse capítulo foi escrito em colaboração com Gneviève Van Cauwenberge.

Toda reflexão sobre um meio qualquer de expressão deve se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio. Trata-se da questão dos modos de representação do real ou, se quisermos, da questão do realismo. Ora, caso já se dirija a qualquer produção com pretensão documental — textos escritos (reportagem jornalística, diário de bordo etc.), representações gráficas, cartográficas, pictoriais etc. —, essa questão de fundo muito geral coloca-se com uma acuidade ainda mais nítida quando essas produções procedem da fotografia (ou do cinema). Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico "presta contas do mundo com fidelidade". Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. *E* essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de *automatismo de sua gênese técnica*. Se admitimos muitas vezes com bastante facilidade que o explorador pode relativamente fabular quando volta de suas viagens e elaborar, portanto, por exemplo para impressionar seu ouvinte, narrativas mais ou menos hiperbólicas, em que a parcela de fantasia e de imaginário está longe de ser negligenciável, ao contrário, a fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa* e do senso comum, *não pode mentir*. Nela a necessidade de "ver para crer" é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra.

Proponho-me a retrazar no presente capítulo um *percurso histórico* 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 seu referente. É claro que sei que o problema é antigo, pelo menos tão velho quanto a própria fotografia; mas, a meu ver, hoje o debate adquire um aspecto novo e importante no plano teórico. A fim de apreender bem essa nova atitude, convém pelo menos colocá-la em perspectiva através justamente de uma retrospectiva dos pontos de vista sobre essa questão muito antiga tantas vezes debatida. Em linhas gerais, esse percurso vai se articular em três tempos:

1) *a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese)*. O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à *semelhança* existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um "*analogon*" objetivo do real. Parece mimética por essência.

2) *a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução)*. Logo se manifestou uma reação contra esse ilusionismo do espelho fotográfico. O princípio de realidade foi então designado como pura "impressão", um simples "efeito". Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada.

3) *a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência)*. Por mais útil e necessário que tenha sido, esse movimento de desconstrução (semiológica) e de denúncia (ideológica) da impressão de realidade deixa-nos contudo um tanto insatisfeitos. Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração. Na foto, diz R. Barthes em *La chambre claire*² [A câmara clara], "o referente adere" em direção a tudo e contra tudo. Diante da imagem fotográfica, não se pode evitar o que J. Derrida qualifica em *La vérité en peinture*³ [A verdade em pintura] de "processo de atribuição", por meio do qual se remete inevitavelmente a imagem a seu referente. Deve-se, portanto, prosseguir a análise, ir além da

simples denúncia do "efeito de real": deve-se interrogar segundo outros termos a ontologia da imagem fotográfica.

É nesse estágio que se situam algumas pesquisas atuais pós-estruturalistas (entre as quais a presente), que encontraram apoio, por exemplo, em certos conceitos das teorias de Ch. S. Peirce, em particular na noção de *índice* (por oposição a *ícone* e a *símbolo*)⁴, que alguns vêem como que uma lógica, senão uma epistemologia da qual a imagem fotográfica forneceria um modelo exemplar.

É esse percurso, da verossimilhança ao índice, que pretendo restituir nessas linhas gerais.

A fotografia como espelho do real

Trata-se aqui do primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia. Esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX (sabe-se que o nascimento da prática fotográfica foi acompanhado de imediato por um número impressionante de discursos de escolta). Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas — ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas —, o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer se seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como « *imitação mais perfeita da realidade*. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira "automática", "objetiva", quase "natural" (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que *a mão* do artista intervenha diretamente. Nisso, essa imagem "aqueiropoietá" (*sine manufada*, como o véu de Verónica⁵) se opõe à obra de arte, produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista.

A partir dessa clivagem (foto *versus* obra de arte) e dessa concepção mimética, todo o discurso sobre a foto da época começa a funcionar e a se resolver, ora na denúncia, ora no elogio. Em sua famosíssima diatribe, Baudelaire lidera os que denunciam:

Em matéria de pintura e estatuária, o *Credo* atual das pessoas de sociedade, principalmente na França (e não acredito que al-

guém 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. F. 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 novos adoradores do sol.

É inútil comentar longamente esse texto conhecido. Vamos apenas assinalar, principalmente prolongando o interessante comentário fornecido a esse respeito por Jean François Chévrier (em sua entrevista com Gilles Delavaud, publicada em *Education* 2000, n.º 17, "Une expérience photographique", 1980, pp. 18-19), até que ponto ele tem valor de sintoma do verdadeiro trauma que o surgimento da fotografia provocou entre os artistas e em toda a sociedade do século XIX. A mutação técnica é enorme. Desperta todo um fundo mitológico formado simultaneamente de medo e atração (é a *ambivalência* característica de Baudelaire que, ao mesmo tempo em que denuncia com virulência o gosto da multidão pela foto, nem por isso deixou de pedir que Nadar e Carjat fizessem seu retrato várias vezes, com o sucesso que conhecemos, e nem por isso deixou de testemunhar o desejo — muito edipiano — de ter o retrato fotográfico de sua mãe⁷). Nessa oscilação, a atitude de Baudelaire é exemplar: o "novo sol" adorado pela multidão idólatra é com certeza a luz que entra na caixa escura, imprime a imagem, sem que o fotógrafo tenha algo a ver com isso: ele contenta-se em *assistir à cena*, não passa do assistente da máquina. Uma parte da criação — sua parte essencial, nodal, constitutiva — escapou-lhe. Todo o século XIX, na esteira do romantismo, é trabalhado desse modo pelas reações dos artistas contra o domínio crescente da indústria técnica na arte, contra o afastamento da criação e do criador, contra a fixação no "sinistro visível" em detrimento das "realidades interiores" e das "riquezas do imaginário", e isso justamente no momento em que a perfeição imitativa aumentou e objetivou-se.

Menos virulentos decerto, mas inspirados pela mesma lógica, esses discursos claramente discriminadores de um grande contemporâneo de Baudelaire, Hippolyte Taine:

... a fotografia é a arte que, numa superfície plana, com linhas e tons, imita com perfeição e sem qualquer possibilidade de erro a forma do objeto que deve reproduzir. Sem qualquer dúvida a fotografia é um instrumento útil à arte pictorial. É manejada muitas vezes com gosto por gente culta e inteligente, mas, afinal, nem se cogita compará-la com a pintura. (*Philosophie de l'art*, 1865, 1.1, p. 25.)

Em tal ideologia, aparece de imediato a necessidade de clivaras coisas, assinalar bem as diferenças, denunciar as confusões, reservando a cada prática seu campo próprio: a arte aqui (a pintura), a indústria ali (a foto). Baudelaire ainda é o mais explícito⁸:

Estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram muito, como aliás todos os progressos puramente materiais, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro (...). Disso decorre que a indústria, ao irromper na arte, se torna sua inimiga mais mortal e que a *confusão das funções* impede que cada uma delas seja bem realizada (...). Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a *seu verdadeiro dever*; que é o de *servir* ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do *naturalista*, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; *que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta*, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos *arquivos de nossa memória*, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido *invadir* o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós!

Esse trecho também esclarece as circunstâncias de surgimento de uma técnica⁹. O que é importante apontar aqui é a clivagem que Baudelaire estabelece com vigor entre a fotografia como *simples instrumento de uma memória documental do real* e a arte como *pura criação*

imaginária. O papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo. Em outras palavras, na ideologia estética de sua época, Baudelaire recoloca com clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um "servidor") da memória, uma simples testemunha do que foi. Não deve principalmente pretender "invadir" o campo reservado da criação artística. O que sustenta tal afirmação é evidentemente uma concepção elitista e idealista da arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social e de qualquer arraigamento na realidade. Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real.

A aversão de Baudelaire à corrente realista e naturalista e à ideologia cientificista ascendente guia, é evidente, seu ponto de vista. Sua reação à fotografia está ligada ao fato de ele reconhecer na maioria das produções fotográficas de sua época a forte influência da ideologia naturalista (basta reler o final de sua carta à mãe, citada na nota 7). No jogo complexo de sua ambivalência, parece portanto que não é tanto o meio em si mesmo quanto suas utilizações que Baudelaire estigmatiza em primeiro lugar.

Ao contrário das posições de um Baudelaire, ou seja, no outro extremo do espectro desses discursos do século XIX sobre a fotografia, existem todos os tipos de discursos e declarações, dessa feita resolutamente otimistas e até entusiasmados, que proclamam *a libertação da arte pela fotografia*. Esses discursos positivos de fato baseiam-se exatamente na mesma concepção de uma *separação* radical entre a arte, criação imaginária que abriga sua própria finalidade, e a técnica fotográfica, instrumento fiel de reprodução do real. A conotação dos valores mudou, mas a lógica permanece a mesma: porque é uma técnica muito mais bem adaptada do que a pintura para a reprodução mimética do mundo, a fotografia vê-se rapidamente designada como aquilo que deverá a partir de então se encarregar de todas as funções sociais e utilitárias até aqui exercidas pela arte pictorial. Desse modo, assistiremos à transformação dos antigos retratistas oficiais em fotógrafos profissionais. Num ensaio premonitório ao qual voltarei adiante, Walter Benjamin observava por exemplo:

Desde o instante em que Daguerre teve a sorte de conseguir fixar as figuras no quarto escuro, os pintores, nesse ponto, foram despedidos pelo técnico. A verdadeira vítima da fotogra-

No mesmo espírito, veremos florescer ao longo de todo o século XIX uma argumentação que pretende que, graças à fotografia, a prática pictorial poderá doravante adequar-se àquilo que constitui sua própria essência: a criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica. Eis a pintura de certa forma *libertada* do concreto, do real, do utilitário e do social. Poderíamos citar muitíssimas declarações nesse sentido. Vamos contentar-nos com duas, uma de Picasso, a outra de André Bazin, que mostram que tal concepção perdurou de fato bem além do século XIX. Em 1939, num diálogo com Brassai, Picasso afirma:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictorial. Por que o *artista* continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela *objetiva de um aparelho de fotografia*? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para *libertar a pintura* de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, um certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia.

Quanto à citação de André Bazin, é tirada de seu texto (aliás importante) sobre "a ontologia da imagem fotográfica" (1945), que também parece prolongar esse tipo de discurso "liberador" — mas, como veremos adiante, que abre igualmente a problemática para outros dados bem mais atuais:

Rematando o barroco, a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão do realismo (...). Libertado do complexo da semelhança, o pintor moderno — cujo mito é hoje Picasso — abandona-o ao povo que o identifica a partir de então por um lado à fotografia e, por outro, apenas à pintura que se aplica a isso.

A distribuição portanto é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a **arte, o Imaginário**.

Essa bipartição recobre claramente uma oposição entre a técnica, por um lado, e a atividade humana, por outro. Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade. Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso, por mais "objetivo" ou "realista" que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro. Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na *ausência do sujeito*. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza. Eis pelo menos o que fundamenta o ponto de vista comum, a *doxa*, o saber trivial sobre a foto.

Uma série de dados históricos poderia ser mencionada para confirmar todas essas considerações. Por exemplo, viu-se com muita rapidez a fotografia ser investida de tarefas de caráter científico ou documental: Niepce só descobriu a fotografia por acaso: procurava um meio de copiar gravuras. Desde 1839, com seus famosos "*photogenic drawings*", William Henry Fox Talbot começa a fotografar plantas e flores para os botânicos. A tradição das reportagens — fossem documentos históricos (sobre a campanha da Criméia, a guerra da Secessão etc.), fossem álbuns de viagem de países mais ou menos distantes ou exóticos — desenvolve-se numa velocidade e com uma amplitude prodigiosas. Trata-se quase sempre de estender ao máximo as possibilidades do olhar humano. Logo os homens se põem a explorar o espaço (Nadar e seu balão...) rumo ao infinitamente pequeno, ou rumo ao cosmos (1840: primeiros daguerrotípos com microscópio solar de Donné. 1845: imagem do sol de Fizeau. 1851: magnífico daguerrotípo da lua de John Adams Whipple com o telescópio do Observatório do Harvard College).

Diversas pesquisas voltam-se para o próprio dispositivo fotográfico para melhorar seus "desempenhos". Essas pesquisas sempre irão no sentido de um melhoramento das capacidades de mimetismo

do meio. Trata-se de tornar cada vez mais verdadeiro, de estar cada vez mais próximo da visão real que temos do mundo. Em 1862: primeiras pesquisas sobre a cor com os trabalhos de Charles Cros e Ducos Du Hauron. Nessa corrida rumo à **verossimilhança**, as pesquisas de uma *fotografia binocular*, que visasse restituir da melhor maneira possível nossa percepção do relevo, desenvolveram-se também muito depressa e com intensidade. Isso é comprovado, por exemplo, pelas seguintes linhas de Olivier Wendell Holmes, de 1859, que dizem respeito à invenção do "*Estereoscópio*" por Ch. Wheatstone:

O primeiro efeito que se sente ao se olhar uma boa fotografia através de um estereoscópio é uma tamanha surpresa que nenhuma pintura jamais conseguiu provocar. O espírito avança no próprio interior da profundidade da imagem. Os galhos nus de uma árvore no primeiro plano sobressaem em nossa direção como se quisessem arrancar-nos os olhos. O cotovelo de uma figura avança tanto que nos incomoda. Há também uma quantidade incrível de detalhes, a ponto de *sentirmos a mesma sensação de complexidade infinita que experimentamos diante da Natureza*. Um pintor mostra-nos apenas massas; já a figura estereoscópica nada nos poupa — tudo deve estar ali, cada bastão, cada palhinha, arranhão, tão autêntico e real quanto o domo de São Pedro ou o pico do Mont Blanc, ou ainda a tranqüilidade sempre movediça do Niágara. O sol não poupa pessoas ou coisas.

É inútil prolongar infinitamente essa lista de exemplos. Para encerrar esta primeira parte do trabalho sobre o discurso da mimese fotográfica, vamos simplesmente nos contentar em evocar uma espécie de prova *a contrario*: quando, no final do século XIX, alguns fotógrafos quiseram ir contra toda a tradição que acabamos de evocar, ou seja, quando pretenderam, apesar de tudo, tornar a fotografia *unta arte*, disso decorreu, como por acaso, o que foi chamado de "*pictorialismo*". Pretendendo reagir contra o culto dominante da foto como simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade, os pictorialistas não conseguem propor algo além de uma simples inversão: tratar a foto *exatamente como uma pintura*, manipulando a imagem de todas as maneiras: efeitos sistemáticos *de fiou* "como num desenho", encenação e composição do sujeito, e sobretudo: inúmeras intervenções posteriores sobre o próprio negativo e sobre as provas, com pincéis, lápis, instrumentos e vários produtos. O pictorialismo não faz outra coisa, finalmente,

além do demonstrar *pela negativa* a onipotência da verossimilhança nas concepções da fotografia no século XIX.

Antes de chegar à segunda parte desse panorama (a fotografia como transformação do real), eu gostaria de abrir um parêntese. Embora caracterize maciçamente as estéticas do século XIX, o discurso da mimese, tal como acabamos de evocar em linhas (muito) gerais, nem por isso se detém bruscamente em 1901. Terá muitos prolongamentos no século XX, como já assinalamos. Exemplos escolhidos ao acaso: Roger Munier, em 1964, em *Contre l'image* [Contra a imagem]: "A fotografia é apagamento total diante do real com o qual coincide. É o mundo tal como é, em sua verdade imediata, seja ela reproduzida no papel ou na tela." E, na *Encyclopédie Française*: "Toda obra de arte reflete a personalidade de seu autor. A placa fotográfica, ela própria, não interpreta. Registra. Sua exatidão e sua fidelidade não podem ser recolocadas em questão." Etc. Gostaria de apresentar, bem rapidamente, dois casos particulares, porque tiveram grande importância teórica e sobretudo porque, ao mesmo tempo que *pareciam* inscrever a imagem fotográfica na perspectiva da semelhança, podem ser também considerados como primeiras balizas — ainda implícitas, ambíguas e um pouco confusas — do que constituirá nossa terceira parte: um discurso da referência, além do discurso do código e da desconstrução.

Esses dois textos, que vêm portanto deslocar levemente a questão do realismo, são os, célebres, de André Bazin, por um lado ("Ontologia da imagem fotográfica", 1945)¹³, e de Roland Barthes, por outro ("A mensagem fotográfica", 1961)¹⁴.

Quando acredita estar apresentando o que considera como essência da fotografia, Bazin, como já dissemos, parece inscrever-se na linha das concepções que acabamos de passar em revista:

A originalidade da fotografia com relação à pintura reside em sua objetividade essencial. Também, o grupo de lentes que constitui o olho fotográfico que substitui o olho humano chama-se precisamente "objetiva". Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe além de um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior forma-se automaticamente sem intervenção criadora do homem de acordo com um determinismo rigoroso(...). Todas as

artes baseiam-se na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos sua ausência. Ela age sobre nós como *fenômeno "natural"*, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável das origens vegetais ou telúricas.

Insistência das mais nítidas sobre a naturalidade e objetividade da imagem fotográfica. Mas — e isso é novo — esse automatismo na constituição da imagem *não é* designado como necessariamente produtor de semelhança. Com certeza Bazin não disse que não existe mimese na foto, longe disso. Porém, não é isso realmente que importa. A semelhança para Bazin não passa de um resultado, de uma característica do *produto* fotográfico. Ora, o que interessa a ele não é a imagem feita, é mais o próprio *fazer*, suas modalidades de constituição. É esse fato que é importante, e ele o diz com todas as letras: "A solução não está no resultado, mas na *gênese*." Essa gênese é automática. A ontologia da foto está, em primeiro lugar, nisso. Não no efeito de mimetismo, mas na relação de contigüidade momentânea entre a imagem e seu referente, no princípio de uma *transferência* das aparências do real para a película sensível. A idéia do *traço*, da marca, está implicitamente presente nesse tipo de discurso. Para falar nos termos de Ch. S. Peirce, existe, no final das concepções de Bazin, a idéia de que a foto é *antes de mais nada índice* antes de ser *ícone*. O realismo não é negado de forma alguma, é deslocado.

Essa gênese automática provocou uma reviravolta radical na psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictorial. Quaisquer que sejam as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na *existência* do objeto representado, ou seja, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia beneficia-se de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução.

Por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica *a priori* que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese.

Quanto ao texto de R. Barthes, parece também à primeira vista, e mais ainda que o precedente, inscrever-se no prolongamento das concepções sobre a essência mimética da foto:

Qual é o conteúdo da mensagem fotográfica? O que a fotografia transmite? Por definição, a própria cena, o real *literal*. Do objeto à sua imagem, existe decerto redução: de proporção, de perspectiva e de cor. Mas essa redução não é em momento algum uma *transformação* (no sentido matemático do termo). Para passar do real à sua fotografia, não é absolutamente necessário recortar esse real em unidades e constituir essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto que dão para ler; entre esse objeto e sua imagem, não é em absoluto necessário dispor uma etapa, ou seja, um código; decerto a imagem não é o real; mas ela é pelo menos seu *analogon perfeito*, e é precisamente essa perfeição analógica que, diante do senso comum, define a fotografia. Assim aparece a condição particular da imagem fotográfica: é uma *mensagem sem código*.

Essa passagem famosa fez correr muita tinta, principalmente em pleno período semiótico-estruturalista. Tal como é, o texto é com certeza muito ambíguo, e sua formulação decerto não é muito bem-sucedida (em particular a palavra "*analogon*" e a própria noção de analogia, que não cessa de ser flutuante e indefinida). Todavia, se considerarmos esse texto à luz das considerações ulteriores de Barthes sobre a fotografia (em particular em *La chambre claire*), percebe-se que, por trás das ambigüidades de formulação, uma concepção menos mimética do que parece nele trabalha subterraneamente. Aqui, o importante não é a idéia da "perfeição analógica", mas a de "mensagem sem código", que corresponde de fato bastante bem à noção de "gênese automática" em Bazin. O problema em Barthes é que ele *absolutizou* essa noção. Mas desenvolverei tudo isso adiante, na terceira parte deste estudo, sobre o discurso da referência. Antes disso, devo apresentar o que chamei de discursos do código e da desconstrução.

A fotografia como transformação do real

Se, de maneira geral, o discurso do século XIX sobre a imagem fotográfica é o da semelhança, seria possível dizer, sempre globalmente, que já o século XX insiste mais na idéia da transformação do real pela foto. Provavelmente a grande onda estruturalista constituiu uma espécie de ponto culminante de todo esse vasto movimento crítico de denúncia do "efeito de real" (ver, por exemplo, as análises semiológicas de um Christian Metz sobre o que chama de "impressão de realidade" no **cinema**¹⁹). Quase não insistirei aqui sobre tais discursos semióticos

padrão, muitas vezes bastante conhecidos e cujos efeitos analíticos desempenharam bem o seu papel (ver, além de Metz, os trabalhos de Umberto Eco, Roland Barthes, René Lindekens, Grupo *|i* etc.¹⁶).

Evocarei principalmente, para mostrar o quanto esse novo ponto de vista desconstrutor sobre a imagem foi divulgado, a pregnância desse discurso em três outros setores do saber: em primeiro lugar, em textos de teoria da imagem inspirados na psicologia da percepção e que são bem anteriores ao estruturalismo francês pós-1965 (Arnheim, Kracauer); em seguida nos estudos posteriores a este, ou contemporâneos, e que têm um caráter explicitamente ideológico (Damisch, Bourdieu, Baudry e os *Cahiers du Cinema*); finalmente, nos discursos que dizem respeito aos usos antropológicos da foto. Em todos esses casos, vai se tratar de textos que se insurgem contra o discurso da mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc.). Para terminar veremos que essa codificação desloca a noção de realismo de sua fixação empírica para o que se poderia chamar de princípio de uma *verdade interior* (Diane Arbus).

Em primeiro lugar, convém assinalar que essa posição teórica que insiste na parcela de transformação do real necessariamente operada pelo meio fotográfico já apresenta vestígios desde o século XIX, num modo decerto menor e muitas vezes apagado, mas assim mesmo explícito. Como, por exemplo, esse texto de Lady Elizabeth Eastlake, publicado em 1857:

Conseqüentemente, é evidente que, qualquer que seja o sucesso que a fotografia possa ter quanto a uma estrita imitação dos jogos de sombra e de 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.

O que esse texto indica, muito fragmentariamente, é portanto a inaptidão da fotografia para exibir toda a sutileza das nuances luminosas e não apenas reduzindo o espectro de cores a simples jogos de *degrades* do preto ao branco.

De fato, como se sabe, se observarmos concretamente a imagem fotográfica, ela apresenta muitas outras "falhas" na sua representação pretensamente perfeita do mundo real. Observaremos, aliás, para terminar nossas observações sobre o século XIX, que nas polêmicas muito vivas sobre a questão da fotografia como arte, os defensores de sua vocação "artística" e em particular os pictorialistas, já evocados, evidentemente não cessaram de colocar em evidência essas lacunas, essas carências, essas fraquezas do "espelho" fotográfico, para atacar e invalidar a idéia segundo a qual a essência da fotografia estaria em ser unicamente uma reprodução mecânica fiel e objetiva da realidade¹⁸.

No século XX, toda essa argumentação será retomada com vigor, sistematizada e amplificada em vários sentidos. Como anunciei, vou começar evocando esse discurso por meio de estudos que se inspiram em teorias da percepção e, em particular, na perspectiva dos escritos de Rudolf Arnheim em sua obra *Film as art*. Nesse livro, Arnheim propõe uma enumeração sintética das diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real: em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. Como se vê, tal desconstrução do realismo fotográfico baseia-se por inteiro numa observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos. Nesse sentido, seria possível ver nesse tipo de considerações uma espécie de prefiguração do ponto de vista que guiou André Bazin em seu texto já citado (lembramos: para Bazin, não é o resultado que conta — a imagem feita — mas a *gênese*, o modo de constituição desta). Contudo, a diferença que separa essas duas posições — ela é importante e sintomática — é que Arnheim,

nesse texto, prende-se a uma atitude puramente *negativa* do processo (trata-se para ele de reagir *contra* o discurso do mimetismo, ainda predominante na época), enquanto Bazin, como já sugeri, testemunha então uma atitude mais *positiva* quanto às conseqüências teóricas desses dados técnicos, que anuncia os atuais "discursos da referência", que evocarei adiante e que finalmente estão livres da obsessão do mimetismo, do efeito do real a ser desconstruído. O próprio Arnheim, num de seus textos mais recentes (1981), voltou à questão e declara explicitamente a propósito de suas concepções no livro de 1932:

Nesse livro já antigo, eu "tentava refutar a acusação segundo a qual a fotografia nada mais era do que uma cópia mecânica da natureza. Tal abordagem era colocada em reação contra essa concepção estreita que prevalecera desde Baudelaire (...). Num sentido, tratava-se lá de uma abordagem negativa(...). Eu só estava então secundariamente interessado pelas virtudes positivas que derivavam da qualidade mecânica de suas imagens.

Mais engajadas e radicais na via dessa denúncia do realismo fotográfico, vêm em seguida as análises de caráter mais ou menos francamente ideológico, que contestarão a pretensa neutralidade da câmera escura e a pseudo-objetividade da imagem fotográfica. Um dos textos teóricos mais famosos a esse respeito é provavelmente o artigo de Jean-Louis Baudry, produzido na esteira do pós-maio de 1968 e intitulado: "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base"²¹. Não insistirei nesse texto conhecido demais. Indicarei apenas que outros trabalhos o precederam mais ou menos nesse ponto, em particulares de Hubert Damisch (em 1963) e de Pierre Bourdieu (em 1965) que, em perspectivas diferentes, insistem ambos no fato de que a câmera escura não é neutra e inocente, mas que a concepção de espaço que ela implica é convencional e guiada pelos princípios da perspectiva renascentista. Hubert Damisch:

A aventura da fotografia começa com as primeiras tentativas de o homem reter uma imagem que aprendera a formar de longa data (provavelmente os astrônomos árabes utilizavam a *câmera obscura* desde o século XI para observar os eclipses do sol). Essa longa familiaridade com a imagem assim obtida e o aspecto bem objetivo e, por assim dizer automático, em todo o caso estritamente mecânico, do processo de registro explica que a representação fotográfica em geral pareça *caminhar por conta própria* e que não se preste atenção em *seu caráter arbitrário, altamente elaborado* (...). Esquece-se de que a imagem da qual os

primeiros fotógrafos pretenderam apoderar-se, e a própria *imagem latente* que souberam revelar e desenvolver, essas imagens nada têm de *uni dado natural*: pois os princípios que presidem à construção de um aparelho fotográfico — e a princípio à da câmara escura — estão vinculados a *uma noção convencional do espaço e da objetividade* que foi elaborada antes da invenção fotográfica e à qual os fotógrafos, em sua imensa maioria, só fizeram se adequar. O próprio objetivo do qual se corrigiu com cuidado as "aberrações" e se reparou os "erros", esse *objetivo* não o é tanto quanto parece: digamos que satisfaz, por sua estrutura e pela imagem organizada do mundo que permite obter, a um sistema de construção do espaço particularmente familiar, mas já bem antigo e carcomido, ao qual a fotografia terá conferido tardiamente uma recuperação inesperada de atualidade.²

Em *Un art moyen* [Uma arte média], Pierre Bourdieu vai no mesmo sentido:

Normalmente todos concordam em ver na fotografia o modelo da veracidade e da objetividade (...). É fácil demais mostrar que essa representação social tem a falsa evidência das pré-noções; de fato a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre o resultado de uma seleção arbitrária e, por aí, de uma transcrição: de todas as qualidades do objeto, são relidas apenas as qualidades visuais que se dão no momento e a partir de um único ponto de vista; estas são transcritas em preto e branco, geralmente reduzidas e projetadas no plano. Em outras palavras, a *fotografia c uni sistema convencional* que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer, de uma perspectiva) e os volumes e as cores por intermédio de *degrades* do preto e do branco. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados "realistas" e "objetivos". E, se ela se propôs de imediato com as aparências de uma "linguagem sem código nem sintaxe", em suma de "uma linguagem natural", é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento. (Paris, Minuit, 1965, pp. 108-109.)

Eis a concepção da "naturalidade" da imagem fotográfica claramente desnaturalizada. A caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mais uma máquina de efeitos deliberados. Ao

mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real.

Outro exemplo, mais marcado e mais virulento no plano ideológico, desses discursos desconstrutores do efeito de real: todo o trabalho da equipe dos *Cahiers du Cinema* nos anos 70. Em particular, o famoso número especial "Imagens de marca" (nº 268-269, 1976), que comporta um item sobre a fotografia, essencialmente sobre a fotografia de imprensa: a *foto-scoop*, histórica, espetacular, que se tornou símbolo dos grandes acontecimentos mundiais. É justamente esse tipo de foto, considerada como um cúmulo de real captado ao vivo em sua intensidade bruta e natural, que os autores se esforçam por desmontar e denunciar. Assim, Alain Bergala, em seu texto "Lê pendule", ataca as "fotos históricas estereotipadas" das quais diz que são de fato "fotos inteiramente dominadas, controladas — qualquer que seja seu local de origem —, engodo de um consenso universal factício, simulacro de uma memória coletiva, na qual elas imprimem uma imagem de marca do acontecimento histórico, a do poder que as selecionou para fazer calar todas as outras." Segue-se então uma análise de fotos conhecidas, como a de Robert Capa (o republicano espanhol que morre em plena ação em 1938), a do pequeno judeu de boné erguendo os braços no gueto de Varsóvia, a do monge budista que se imola pelo fogo em 1963, a do vietnamita que chora sob seu guarda-chuva arrastando num saco o corpo de seu filho morto etc. Bergala denuncia toda a parcela de "encenação" dessas imagens, toda a dimensão ideológica de seus dispositivos de enunciação sempre ocultados: insiste nos modos de integração do fotógrafo na ação, no efeito de parada na imagem, no papel da grande angular etc.:

Antes de mais nada, o espaço da representação fotográfica não deve deixar que dele se suspeite como espaço de enunciação. Constrói-se pela grande angular como um espaço envolvente no qual nos encontramos capturados brutalmente, mas sempre como por acaso, por acidente (...). A grande angular trabalha maciçamente em benefício do humanismo **choramingão**; isola o personagem, a vítima, em sua solidão e sua dor...

23

Finalmente, quarta e última categoria de exemplos desses discursos sobre a *codificação* da imagem fotográfica: depois das análises semióticas, as considerações técnicas vinculadas à percepção e às desconstruções ideológicas, eis os propósitos determinados pelos usos antropológicos da foto, que mostram que a significação das mensa-

gens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura. Todos os homens não são iguais diante da fotografia, eis o que nos diz à sua maneira a seguinte anedota relatada por Alan Sekulla em seu artigo "On the invention of photographic meaning":

O antropólogo Melville Herskovits mostrou um dia a uma aborígine uma foto de seu filho. Ela foi incapaz de reconhecer a imagem e o antropólogo atraiu sua atenção para os detalhes da foto (...). A fotografia não comunica qualquer mensagem para aquela mulher e a que o antropólogo a descreva para ela. Uma proposta, como "isto é uma mensagem" e "isto está no lugar de seu filho", é necessária à leitura da foto. Uma transposição para a língua que torne explícitos os códigos que procedem à composição da foto é necessária para sua compreensão pelo aborígine. O dispositivo fotográfico é, portanto, de fato um dispositivo *codificado culturalmente*.

A partir de então, o valor de espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma *verdade empírica*. A questão é particularmente pertinente com relação ao campo *antropológico* ou *científico*: É possível elaborar uma análise científica com base em documentos fotográficos (ou fílmicos)? Estes não constituiriam antes a ilustração de um conceito estabelecido pelo cientista? Etc.

Antes de abordar a última parte deste primeiro capítulo (o discurso do traço e da referência), gostaria de terminar esta segunda parte destacando o que, a meu ver, é uma consequência importante desses discursos de desconstrução dos códigos da imagem fotográfica e que vai nos mostrar como eles deslocaram, de modo notável, a questão do realismo.

De fato, como se denega então qualquer possibilidade de a fotografia ser simplesmente um espelho transparente do mundo, como ela não pode mais, por essência, revelar a verdade empírica, vamos assistir ao desenvolvimento de diversas atitudes que vão todas

no sentido de um deslocamento desse poder de verdade, de sua ancoragem na realidade rumo a uma ancoragem na própria mensagem: pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da *verdade interior* (não empírica). *É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira* e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade.

Sintomático de tal atitude, de tal deslocamento, o trabalho fotográfico de Diane Arbus, por exemplo, que, de acordo com a análise proposta por Susan Sontag, ao fazer seus modelos *posarem* deliberadamente, os leva de fato, *pelo código e nele*, a revelar sua verdade autêntica. É por meio do artefato, assumido como tal, da pose, que os sujeitos alcançam sua realidade intrínseca, "mais verdadeira que ao natural":

Como Brassai, Arbus queria que seus modelos estivessem, na medida do possível, avisados e conscientes da ação à qual eram convidados a participar. Em vez de tentar fazê-los assumir uma posição "natural" ou típica, ela os incitava a parecer embaraçados — em outras palavras, a posar. (A expressão reveladora da personalidade vai assim se confundir com o que é estranho, bizarro, deformado.) Sentadas ou de pé, o ar afetado, essas personagens nos aparecem desse modo como a própria imagem do que são."²

Eis a antítese da foto-ao-vivo, da foto pedaço-de-vida, da foto feita de improviso ou sem que o modelo saiba. Contra a imagem capturada, Arbus joga a imagem convocada e construída. Contra a espontaneidade, a pose. É por meio da imagem "plástica" que querem dar de si mesmas e que a artista as leva a produzir que se revela a "verdade", a "autenticidade" das personagens de Arbus. Eis o deslocamento: a interiorização do realismo pela transcendência do próprio código.

Esse tipo de posição teórica, sob formas muito variáveis, conheceu um número muito grande de defensores em todas as épocas e um pouco em todos os campos, mas sobretudo, é claro, entre os retratistas. De certo modo, é a própria aposta da prática do *retrato* fotográfico basear-se nesse princípio de uma realidade ou de uma verdade interior *revelada* pela foto. Vamos encontrar propostas nesse sentido em quase todos os fotógrafos de retratos (e até em declarações dos modelos que contemplam sua imagem). Assim, por exemplo, o grande

retratista Richard Avedon, que chega a praticamente derrubar a relação da imagem com o real: "Para mim as fotos têm uma realidade que as pessoas não têm. Só por intermédio das fotos é que conheço essas pessoas."²⁶

Na mesma perspectiva, mas exatamente ao contrário de Avedon, e vista com o pessimismo e a negatividade que sempre o caracterizaram, essa conversa de Franz Kafka com Janouch, que pressupõe também uma realidade-verdade *interior*, além das aparências e dos códigos da representação, mas colocada aqui justamente como inacessível ao olho fotográfico:

Mostrei uma série dessas fotos a Kafka e disse-lhe brincando: "Por mais ou menos duas coroas, é possível fazer com que alguém o fotografe sob todos os ângulos. É o *conhece a ti mesmo automático*!"* "Você quer dizer o *engane n ti mesmo automático*", replicou Kafka com um leve sorriso. Protestei: "Por que diz isso? O aparelho não consegue mentir!" Kafka inclinou a cabeça sobre seu ombro: "De onde você tirou isso? A fotografia concentra seu olhar sobre o superficial. Desse modo obscurece a *vida secreta* que brilha através dos contornos das coisas num jogo de luz e sombra. Não se pode captar isso, nem mesmo com o auxílio das lentes mais ²⁷ poderosas. Devemos nos aproximar dessa vida interior pé ante pé..."

Poderíamos dar inúmeros exemplos desse tipo de discurso. Em todos os casos, trata-se de assinalar a desconfiança quanto à objetividade, à neutralidade e à naturalidade do meio fotográfico na sua reprodução da realidade empírica. Essa desconfiança baseia-se em (ou gera) uma crença numa verdade propriamente interna, interiorizada, que não se confunde com as aparências do próprio real. O caso de Diane Arbus continua sendo com certeza o mais exemplar, na medida em que inverte de certa forma essa concepção de uma verdade interior no próprio meio, fazendo-lhe alcançar um além do verdadeiro na própria artificialidade da representação.

Em suma, o que é expresso nesses textos é a concepção de uma forte dicotomia entre realidade aparente e realidade interna, ou verdade, concepção que remonta, devemos nos lembrar, ao mito platônico da caverna. Essa posição ideológica adquiriu uma amplitude bem particular nesses últimos anos. É a conseqüência lógica de todo esse vasto movimento crítico de denúncia do efeito de real na fotografia. Desembocou numa volta com força do artefato, numa intervenção

deliberada e exibida do artista nos processos mediáticos (tanto em fotografia quanto no cinema). Vejam todo o movimento de reintrodução da ficção no documentário. Vejam sobretudo a obra de um Jean-Luc Godard, que no fundo jamais cessou de proceder desse modo.

A fotografia como traço de um real

De fato, os dois grandes tipos de concepção que passamos em revista até aqui — a foto como espelho do mundo e a foto como operação de codificação das aparências — têm como denominador comum a consideração da imagem fotográfica como portadora de um *valor absoluto*, ou pelo menos *geral*, seja por semelhança, seja por convenção. Antecipando um pouco algumas noções que evocarei logo adiante, poderia dizer que até aqui as teorias da fotografia colocaram sucessivamente seu objeto naquilo que Ch. S. Peirce chamaria em primeiro lugar a ordem do *ícone* (representação por semelhança) e em seguida a ordem do *símbolo* (representação por convenção geral). Ora, o tema desta última parte do trabalho é justamente teorias que consideram a foto como procedente da ordem do *índice* (representação por contigüidade física do signo com seu referente). E tal concepção distingue-se claramente das duas precedentes principalmente pelo fato de ela implicar que a imagem indiciária é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um* real.

Tal discurso, que às vezes apresenta certos perigos, encontrou nesses últimos anos um vigor completamente novo e caracterizado tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, em particular redescobrimo Peirce e suas teorizações do índice justamente, ou baseando-se nos últimos escritos de Roland Barthes (sobretudo *La chambre claire*). De fato, tal impulso nas reflexões atuais pode ser compreendido principalmente pela evolução das concepções, tal como se retracou seu percurso até aqui: seria necessário passar pela fase *negativa* de desconstrução do efeito do real e da mimese para poder recolocar finalmente, *positivamente, mas de outra forma*, a questão da pregnância do real na fotografia. Nesse sentido, os discursos denunciadores das ilusões da foto-espelho, tanto pela moda semiótica-estruturalista quanto pela onda das críticas ideológicas, terão permitido, por terem eles completado então seu tempo e sua obra, voltar à questão do

realismo referencial sem a obsessão de se cair no ardil do analogismo mimético, livre da angústia do ilusionismo.

Quando digo que esses discursos do traço, do índice e da referencialização caracterizam as reflexões mais recentes, falo mais uma vez *tendenciosamente*. É evidente que se podem encontrar exemplos dessa atitude nas reflexões anteriores. Desse modo, já evoquei o texto de André Bazin sobre a "Ontologia da imagem fotográfica" (1945), que se encontra de certa forma no cruzamento do discurso da mimese e do traço (ver acima). Antes dele, e de maneira bem mais nítida, deve-se citar igualmente os trabalhos muito premonitórios de Walter Benjamin, em particular, em 1931, sua "Pequena história da fotografia", na qual já insiste, como Barthes fará meio século depois, no fato de que na foto (*é a diferença da pintura e do desenho*), quer se queira, quer não, além de todos os códigos e de todos os artifícios da representação, o "modelo", o objeto referencial captado, irresistivelmente, *retorna*:

Mas com a fotografia, assiste-se a algo de novo e singular: nessa pescadora de New Haven, cujos olhos baixos têm um pudor tão descontraído e sedutor, resta algo que não se reduz a um testemunho a favor da arte do fotógrafo [trata-se de David Octavius Hill], algo que é impossível reduzir ao silêncio e que reivindica com insistência o nome daquela que viveu ali, que ali está ainda real e que jamais passará inteiramente para a *arte* (...). A técnica mais exata pode conferir a seus produtos um valor mágico que nenhuma imagem pintada poderia ter para nós. Apesar do domínio técnico do fotógrafo, apesar do caráter combinado da atitude imposta ao modelo, o espectador, contra a sua vontade, é obrigado a buscar em tal imagem a pequena faísca de acaso, de aqui e agora, graças à qual o real, por assim dizer, *queimou* o caráter de imagem; e deve encontrar o lugar imperceptível em que, na maneira de ser singular desse minuto, há muito tempo passado, o futuro se aninha ainda hoje e tão eloqüente que, por meio de um olhar retrospectivo, podemos encontrá-lo.

Esse trecho, surpreendentemente barthesiano, tanto em seu tom quanto em seu conteúdo (já prefigura literalmente o "isso foi" e a "metonímia do *punctum*") anuncia portanto todo um leque de reflexões atuais sobre o "realismo" fotográfico. Para resumir, diremos que, se a fase de desconstrução dos códigos se estruturou, *grasso modo*, em dois eixos — um mais semiótico (Metz, Eco etc.), o outro mais ideológico (Baudry, os *Cahiers du Cinema* etc.) —, da mesma maneira é nesses

dois campos que vai se manifestar com maior nitidez o retorno da referência singular na foto.

Vou começar pelo campo "ideológico". Algum tempo depois do famoso número especial "Imagens de marca" dos *Cahiers du Cinema*, já mencionado acima, 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.º 270 (setembro-outubro de 1976), Pascal Bonitzer, num artigo intitulado "A sobre-imagem" volta às análises de Alain Bergala. Decerto reconhece o fundamento da conduta do último, diz compreender bem "a necessidade e a importância" das desconstruções do efeito do real, sustenta os jogos ideológicos que levam a desmontares dispositivos de enunciação das mensagens visuais (não é à-toa que se faz parte da redação dos *Cahiers*), mas ao mesmo tempo — e isso é muito sintomático — diz não conseguir evitar, ao ver essas fotos-documentos, "um incômodo", "um mal-estar persistente", que se esforça por analisar:

Há portanto essa foto do vietnamita chorando sob um guarda-chuva(...). É verdade que "a grande angular trabalha aqui em benefício do humanismo choramingão: isola o personagem, a vítima, em sua solidão e sua dor" [Bergala]... No entanto, nessa foto, algo resta, resiste à análise, indefectivelmente. É que ao lado, acima das palavras "humanismo choramingão", existe *mesmo assim* o fato de que o vietnamita está chorando: apesar da encenação, do enquadramento, da enunciação fotográfica e jornalística (lixo de jornalista!), há o enunciado das lágrimas (...). Indefectivelmente, o enunciado mudo da foto volta, enigmático; o acontecimento obscuro dessa dor captada por uma objetiva; mercantil, a *singularidade* das lágrimas voltam sem ruído a se propor à meditação. Então um outro texto põe-se a brotar da mesma imagem(...) É nisso, mesmo se saiu dos mesmos códigos de representação (câmara escura etc.), que a fotografia nada tem a ver com a pintura: a maneira como o objeto é capturado é completamente diferente. O objeto *não grita* da mesma maneira numa tela e numa fotografia (...). [A fotografia] é, em primeiro lugar, um adiamento de real que a química faz aparecer. Isso muda tudo...

Esse gênero de consideração, que afirma a transcendência da referência — única, singular, literalmente inesquecível — além dos códigos e aquém de qualquer efeito simplista de mimese, vê-se bem

que aqui ainda procede, quase intuitivamente, das reações imediatas do espectador diante da foto. Nesse sentido, antes de ver como esse retorno da referência pôde ser teorizado pelas análises semiológicas, eu gostaria de evocar pela última vez a obra essencial de R. Barthes que, como se sabe, assume e afirma em *La chambre claire*³⁰ esse ponto de vista subjetivo da reação imediata do espectador diante de uma foto. Ao longo de todo esse livro, de fato, o observador Barthes não cessa de se espantar com a pregnância da presença do referente dentro da foto e por meio dela:

"Tal foto jamais se distingue de seu referente" (p. 16).

"Diríamos que a foto sempre continua carregando seu referente com ela" (p. 17).

"Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo querido" (p. 19).

"A fotografia é literalmente uma emanção do referente" (p. 126).

"Eu ainda não sabia que dessa obstinação do referente de estar sempre ali ia surgir a essência que eu procurava" (p. 18).

E, quando Barthes, esforçando-se por conceitualizar um pouco esse sentimento de extrema referencialização próprio à imagem fotográfica, propõe sua famosa definição ontológica, só pode repetir a mesma coisa:

A princípio preciso conceber bem e portanto, se possível, bem dizer no 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 uma imagem ou um signo remete, mas a coisa *necessariamente real* que foi colocada diante da objetiva, na falha do que não haveria fotografia. Já a pintura pode fingir a realidade sem tê-la visto(...). Ao contrário, na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há dupla posição conjunta: *realidade e pausado*. E como essa coerção só parece existir por si mesma, deve-se considerá-la, por redução, a própria essência, a noema da fotografia(...). O nome da noema da Fotografia será portanto: *isso foi* (p. 119).

Com o seu passado semiótico, Barthes decerto é o primeiro a saber que a imagem fotográfica é atravessada por todos os tipos de códigos (já dizia isso em seu primeiro artigo de 1961 sobre "a mensagem fotográfica", quando assinalava os seis códigos principais de conotação — trucagem, pose, objeto, fotogenia, estética e sintaxe. E

ainda repetirá em *La chambre claire*: "é evidente que códigos vêm influenciar a leitura da foto" (p. 138). Durante toda a sua vida, aliás, Barthes não cessou de perseguir os clichês, os estereótipos, os modelos culturais (cf. *Mitologias, Sistema da moda*, o próprio [*Fragmentos de um discurso amoroso*]). Mas é justamente porque passou por esse saber dos códigos que Barthes pode insistir assim no realismo. Pois é *em sua essência*, ou seja, além de todos esses códigos, ou aquém, que a foto é para ele marcada como inscrição referencial: é na "pureza" de sua denotação, é por sua "gênese automática", que ele a declara "mensagem sem código".

Evidentemente, ao apresentar as coisas dessa maneira, Barthes é pego na armadilha, não mais da mimese, mas do referencialismo. Pois aqui está o perigo que espreita esse 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 — a essa loucura — da *referência pela referência*.

Para evitar ser prisioneiro desse círculo perigoso, deve-se decerto relativizar mais o campo e o domínio da referência, por mais incontornável e nodal ("noemática") que esta seja. A esse respeito, os que elaboraram nessa via as análises que me parecem atualmente as mais sutis e as mais sérias, são provavelmente os teóricos que se inspiram nos conceitos semióticos de Ch. S. Peirce e mais particularmente em sua famosa noção de *índice*. Terminarei esse estudo evocando brevemente os trabalhos de alguns desses teóricos³¹.

Em primeiro lugar lembremos que o próprio Peirce, entre as várias anotações que deixou para ilustrar suas inúmeras classificações dos signos, já assinalara em 1895 (!) a condição indicial da fotografia:

As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice].'

Peirce lança aqui as primeiras balizas de uma abordagem teórica do realismo fotográfico que ultrapassa o obstáculo epistemológico

que é a questão da mimese. Vê-se que, para fundamentar sua definição, ele leva em consideração não o produto icônico concluído, mas o processo de produção do mesmo, anunciando dessa maneira Bazin e sua "gênese automática". Todavia, de forma diferente do último, não insistirá tanto nas conseqüências ético-estéticas dessa gênese (a neutralidade, a naturalidade, a objetividade etc.) quanto em suas conseqüências lógico-semióticas, que correspondem às implicações gerais da noção de índice. Mais do que se fixar apenas na referência, apenas no fato de que "para que haja foto, é necessário que o objeto mostrado *tenha estado ali num determinado momento do tempo*" (cf. Barthes), Peirce vai abrir o caminho, por meio de suas considerações sobre o índice, a uma verdadeira *análise da* condição da imagem fotográfica, que será consideravelmente desenvolvida e especificada pelas pesquisas atuais que caminham nesse sentido, quando elas próprias não continuam se referindo explicitamente à terminologia de Peirce.

O ponto de partida é portanto a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da *impressão luminosa* regida pelas leis da física e da química. Em primeiro lugar o traço, a marca, o depósito ("um depósito de saber & de técnica", segundo a expressão de Denis Roche³³). Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de "signos", em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passos etc. Todos esses sinais têm em comum o fato "de serem realmente afetados por seu objeto" (Peirce, 2.248), de manter com ele "uma relação de *conexão física*" (3.361). Nisso, diferenciam-se radicalmente dos *ícones* (que se definem apenas por uma relação de *semelhança*) e dos *símbolos* (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma *convenção geral*).

Notaremos que essa definição minimal da foto, em primeiro lugar como simples *impressão* luminosa, não implica *a priori* i nem que se passe por um aparelho de fotografia, nem que a imagem obtida *se pareça* com o objeto do qual é o traço. A mimese e a codificação perceptual da câmara escura não são seu princípio. Claro que *podem* intervir, mas de certa forma secundariamente. Nesse sentido, foi possível considerar, por exemplo, que aquilo que se chama em foto, desde Moholy-Nagy, o "fotograma" (que nada tem a ver com o fotograma do cinema) constitui de certa maneira uma ilustração histórica dessa definição minimal: o fotograma é uma imagem fotoquímica obtida sem cá mera, por simples depósito de objetos opacos ou translúcidos

diretamente no papel sensível que se expõe à luz e depois se revela normalmente. Resultado: uma composição de sombra e de luz puramente plástica, quase sem semelhança (muitas vezes é complicado identificar os objetos utilizados), onde conta apenas o princípio do depósito, do traço, da matéria luminosa.

Por outro lado, observaremos também que o princípio do traço, por mais essencial que seja, marca apenas um *momento* no conjunto do processo fotográfico. De fato, a jusante e a montante desse momento da inscrição "natural" do mundo sobre a superfície sensível, existe, de ambos os lados, gestos completamente "culturais", codificados, que dependem inteiramente de escolhas e de decisões humanas (*Antes*: escolha do sujeito, do tipo de aparelho, da película, do tempo de exposição, do ângulo de visão etc. — tudo o que prepara e culmina na decisão derradeira do disparo; *depois*: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem, em seguida a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais — imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família...). Portanto, é somente *entre* essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma "mensagem sem código"). Aqui, *mas somente aqui*, o homem não intervé e não pode intervir sob a pena de mudar o caráter fundamental da fotografia. Existe aí uma falha, um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro. Decerto esse instante dura apenas uma fração de segundo e de imediato será tomado e retomado pelos códigos que não mais o abandonarão (isso serve para relativizar o domínio da Referência em fotografia), mas ao mesmo tempo, esse instante de "pura indicialidade", porque é construtivo, não deixará de ter conseqüências teóricas.

Para terminar gostaria de evocar muito rapidamente algumas dessas conseqüências gerais (elas serão retomadas em detalhe e sistematizadas no capítulo seguinte). A condição de índice da imagem fotográfica implica, caso quisermos sintetizar nesse ponto as aquisições de Peirce, que a relação que os signos indiciais mantêm com seu objeto referencial seja sempre marcada por um princípio quádruplo, de *conexão física*, de *singularidade*, de *designação* e de *atestação*.

Já se evocou suficientemente o princípio de base da *conexão física* entre a imagem foto e o referente que ela denota: é tudo o que faz dela uma *impressão*. A conseqüência de tal estado de fato é que a imagem indicial remete sempre apenas a um *único* referente determinado: o

mesmo que a causou, do qual ela resulta física e quimicamente. Daí a singularidade extrema dessa relação. Ao mesmo tempo, pelo fato de ser uma foto dinamicamente vinculada a um objeto único e apenas a ele, essa foto adquire um poder de *designação* muito caracterizado (cf. Barthes: "Uma fotografia sempre se encontra na ponta desse gesto; ela diz *isso é isso, é aquilo!*, mas não diz nada além do que disse (...). A fotografia não passa nunca de um campo alternado de 'Veja', 'Olhe', 'Aqui está'; ela aponta."³⁴ É *índice* igualmente nesse sentido digital). Finalmente, em virtude desse mesmo princípio, a foto também é levada a funcionar como testemunho: *atesta* a existência (mas não o sentido) de uma realidade (cf. todo o debate jurídico sobre seu estatuto de testemunha, legal ou não, cm matéria judiciária).

Por essas qualidades da imagem indiciária, o que se destaca é finalmente a dimensão essencialmente *pragmática* da fotografia (por oposição à *semântica*): está na lógica dessas concepções considerar que as fotografias propriamente ditas quase não têm significação nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação (cf. os dêiticos e "*shifters*" em lingüística). Aliás, não é por esse motivo que Barthes não nos mostra a foto de sua mãe ainda criança no Jardim de Inverno, foto que motiva toda *La chambre claire*, mas que, para nossos olhos de leitores anônimos, não teria literalmente qualquer *sentido*?

Essa observação faz com que compreendamos que a lógica do índice que hoje assinalamos no centro da mensagem fotográfica utiliza plenamente a distinção entre *sentido* e *existência*: a foto-índice afirma a nossos olhos a *existência* do que ela representa (o "isso foi" de Barthes), mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; ela não nos diz "isso que dizer aquilo". O referente é colocado pela foto como uma realidade empírica, mas "branca", se for possível se expressar assim: sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém. Como *índice*, a *imagem fotográfica não teria outra semântica que não sua própria pragmática*. É exatamente disso que se trata. Vemos que estamos muito longe, apesar do que certas más línguas querem nos fazer acreditar, que estamos quase nos antípodas hoje dos discursos da mimese.

Conclusão

Esse panorama das teorias sobre a foto permitiu-nos portanto assinalar, em linhas gerais, três posições epistemológicas quanto à questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica.

- 1) A primeira dessas posições vê na foto uma reprodução mimética do real. *Verossimilhança*: as noções de similaridade e de realidade, de verdade e de autenticidade recobrem-se e sobrepõem-se bem exatamente segundo essa perspectiva: a foto é concebida como espelho do mundo, é um *ícone* no sentido de Ch. S. Peirce.
- 2) A segunda atitude consiste em denunciar essa faculdade da imagem de se fazer cópia exata do real. Qualquer imagem é analisada como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada. Segundo essa concepção, a imagem não pode representar o real empírico (cuja existência é, aliás, recolocada em questão pelo pressuposto sustentado por tal concepção: não haveria realidade fora dos discursos que falam dela), mas apenas uma espécie de realidade interna transcendente. A foto é aqui um conjunto de códigos, um *símbolo* nos termos peircianos.
- 3) Finalmente, a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).

NOTAS

1. Rudolf Arnheim, "On the nature of photography" (texto inglês com tradução italiana), em *Rivista di Storia e Critica della Fotografia*, II, 2, 1981, p. 12. Tradução francesa de e em Philippe Dubois, *De la photographie. Anthologie*, Liège, seção Information et Arts de diffusion, 1982, 280 páginas, pp. 107-125.
2. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur photographie*, Paris, co- edição Cahiers du Cinema - Gallimard - Seuil, 1980, p. 18.
3. Jacques Derrida, *Lu vérité en peinture*, Paris, Flammarion, col. Champs, 1978.
4. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe* (coleados, Iraduzidos e apresentados por Gérard Deledalle), Paris, Seuil, col. L'ordre philosophique, 1978, sobretudo pp. 138-165, Tudo isso será desenvolvido adiante.
5. Lembremos que o Vêu de Verónica (ou, caso se prefira para ser mais histórico, o Santo Sudário de Turim) pode ser considerado, com sua "impressão em negativo", com seu "efeito impressionante de realismo", com seu valor de relíquia e de fetiche, como uma espécie de protótipo da fotografia: uma imagem obtida por impregnação direla do modelo no suporte, sem qualquer intervenção da mão no surgimento da representação. É possível ler uma elaboração lilerária sobre esse lema na novela de Michel Tournier, *Lés suaires de Véronique* (em *Lê coq de Irruyère*, Paris, Gallimard, col. Folio, 1982, pp. 153-172).
6. Charles Baudelaire, "Lê public moderne el Ia folografia", em *Salon de 1859*. Retomado em Ch. B., *Curiosilés esthétiques*, Paris, Garnier, col. Classiqcs Garnier, 1973.
7. Vale a pena citar a belíssima carta que Baudelaire escreve em 1865 à sua mãe: "Eu gostaria muito de ter teu retrato. É uma idéia que se apoderou de mim. Exisle um fólogorafo excelente no l lavre. Mas temo que isso não seja possível nesse momento. *Eu teria de estar presente*. Tu não enlendes disso, e todos os fotógrafos, mesmo excelentes, têm manias ridículas: consideram uma boa imagem a imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do roslo lornam-se muilo visíveis, muilo exageradas: quanto mais a imagem for dura, mais ficam satisfeitos. Ademais, gostaria que o rosto tivesse pelo menos a dimensão de uma ou duas polegadas. Soem Paris há quem saiba fazer o que desejo, ou seja, um retralo exalo, mas com o *fiou* de um *deseño*. Enfim, vamos pensar nisso, não é?"
8. Charles Baudelaire, "Lê public moderne el Ia folografia", *art. cit.*
9. Assim, não é decerto insignificante que seja no próprio momento em que a correnle realista e depois naturalista começa a se impor que a técnica fotográfica lêndeia se generalizar. A emergência de uma técnica nova sempre se inscreve num conlexlo sócio-hislórico determinado, que corresponde a apostas ideológicas relalivamente precisas. Sobre esse assunto ver, por exemplo, de maneira geral, a série de artigos de Jean-Louis Comolli, inilulada "Technique et idéologie", publi cada em *Cahiers du Cinema*, n°s 229 (maio de 1971), 231 (agosto-selembro de 1971), 233 (novembro de 1971, 234-235 (dezembro de 1971, janeiro-fevereiro de 1972) e 241 (selembro-oulubro de 1972). Para considerações mais precisas sobre a emergência e a extraordinária expansão da fotografia no século XIX, ver André Rouille, *Veiiifère de Ia photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*, Paris, Lê Sycomore, 1982.
- II). Waller Benjamin, "Pelile histoire de Ia pholographie" (1931), Irad. francesa em W. li., *l. hoimne, lê lungage et Ia culture*, Paris, Denoêl/Gonlhier, col. Médialions, 1971, p. 65. 11 André U.v./in, "Onologie de Piniage photographique" (1945), em *Qu'est-ce que lê*, -iiiiiüinf, lomo I, Paris, Ed. du Cerf, 1975, pp. 11-19 (cit. p. 14).
12. Olivier Wendell Holmes: "The stereoscope and the stereograph", em *The Atlantic Monthly*, n° 3, junho de 1859, pp. 738-748. Retomado na antologia de Beaumont Newhall, *Photography: Essays and images. Illustrated readings In the history of photography*, Londres, Secher and Warburg, 1981, pp. 53-61. Traduzido por mim.
13. Texto já citado na nota 11.
14. Roland Barthes, "Lê message photographique", em *Communications*, n° 1, Paris, Seuil, 1961.
15. Christian Metz, *Essais sur Ia signification au cinema* (sobretudo tomo I), Paris, Klincksieck, col. Esthétique, 1968 (tomo II, 1972).
16. Ljmberto Eco, "Sémiologie dès messages visuels", em *Communications*, n° 15 (*L'unalyse dès images*), Paris, Seuil, 1970 (retomada, com correções, de um capítulo de *La struttura assenta*, Milão, Bompiani, 1968); "Pour une reformulation du concept de signe iconique", em *Communications*, n° 29 (*Image(s) et culture(s)*), Paris, Seuil, 1978.
Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", em *Communications*, n° 4, Paris, Seuil, 1964.
Rcné Lindekncs, *Eléments pour une sémiotique de Ia phtogrupkie*, Paris, Didier, 1971, e *Essai de sémiologie visuelle*, Paris, Klincksieck, col. Semiosis, 1976. Grupo ji Oacques Dubois, Philippe Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguei), "La chafelière esl sur Ia lable... Eléments pour une rhélorique de l'image", em *Communication et langtge*, n° 29, 1976, pp. 37-50; *Trois fragments d'une rhétorique del'imugL*, pré-publicação n° 82-83 do Centro Internacional de Semiólca e Linguística da Universidade de Urbino, 1979; "Iconique et plaslique: un fondemen de Ia rhélorique visuelle", em *Revue d'esthétiuf* (especial Rhéloriques, sémioliques), n° 1-2, Paris, 10/18, 1979, pp. 173-192; "Plan d'une rhélorique de l'image", em *Kodikas/code*, n° 3, Tübingen, Narr Verlag, 1980, pp. 249-268.
17. Lady Elizabeth Easllake, "Photography", em *Quarterly Review*, n° 101, Londres, abril de 1857, pp. 442-468. Relomado na antologia de Beaumont Newhall, *Photography: essays and images...*, *op. cit.* (et. nola 12), p. 90. Traduzido por mim.
18. Ver, por exemplo, a obra de Charles H. *Ca(ln, Photography as a fneart*, Nova York, Doubleday, 1901.
19. E o capítulo "Film and reality" — que figura na coletânea *Film asurt*, publicada em 1957 por R. Arnheim (University of California Press) — que me incressa particularmente aqui. Esse texto é de falo bem a nligo, pois já fora publicado em 1932 em Berlim em sua obra *Film ais Kunst*. Enconlraremos uma Iradução francesa (de Georges Dupouy) de "Film el réalité" no número especial da *Revue d'Esthétique* (composto por Dominique Noguez): *Cinema: théorics, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 27-45. Num caminho comparável, mas relativamente inverso aode Arnheim, poderíamos evocar igualmente as teorias sobre o realismo de Siegfried Kracauer em *Tfeory of film*, Nova York, Oxford University Press, 1968.
20. Rudolph Arnheim, "On the nature of photography", *art. cit.* (cf. nota 1), p. 12. Traduzido por mim.
21. Jean-Louis Baudry, "Cinema: effets idéologiques produits par l'appareil de base", em *Cinétique*, n° 7-8, Paris, s.d., pp. 1-8. Ver igualmente do mesmo aulor, "Lê dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalilé", em *Communications*, n° 23, (*Psychiunalyse et cinema*), Paris, Seuil, 1975, pp. 56-72. Esses artigos são retomados em J.-L. B., *L'effet-cinéma*, Paris, Ed. Albalros, col. Ça-cinéma, 1978.
22. ITuberl Damisch, "Cinq noles pour une phénoménologie de l'image pholographique" em *L'Are*, n° 21 (*l, « pliolographie*), Aix-en-Provence, primavera de 1963, pp.

- 34-37. Tradução inglesa por Rosalind Krauss em *October*, n^o 5 (*Photography: a special ISSM?*), Nova York, MIT Press, 1978.
23. Alain Bergala, "Lê pendule (La photo historique stéréotypée)", em *Cahiers du Cinema*, n^o 268-269 (Especial *Images de marque*, Paris, julho-agosto de 1976, pp. 40-46.
 24. Alan Sekulla, "On the invention of photographic meaning", em *Photography in print*, antologia editada por Vicki Goldberg, Nova York, Simon and Schuster, 1981, p. 454.
 25. Susan Sontag, "De l'Amérique, à Iravers sés photographies, sombrement", em *La photographie*, Paris, Seuil, col. Fiction & Cie, 1979, pp. 48-49. (Traduzido do inglês por G. H. e G. Durand)
 26. Citado por Jean-François Chevrier em "Richard Balfauss: une ressemblance exemplaire", em obra coletiva, *Anthologie de la critique: 15 critiques, 15 photographes*, Paris, Ed. Créalis, 1982, p: 72.
 27. Extraído da *Conversation avec Kafka* de Gustav Janouch, citado por Susan Sontag, *La photographie*, *op. cit.* (cf. nota 25), p. 220.
 28. Waller Benjamin, "Petite hisloire de la photographie", *art. cit.* (cf. nota 10), pp. 60-61.
 29. Pascal Bonilzer, "La surimage", em *Cahiers du Cinema*, n^o 270, selembro-outubro de 1976, pp. 30-31.
 30. Roland Barthes, *La chambre dtúre. Notesurla photograpliie*, *op. cit.* (cf. nota 2).
 31. Ver, por exemplo, os trabalhos de Rosalind Krauss, "Notes on the Index: sevenlies art in America", em *October*, n^o 3 (parte I) e n^o 4 (parte II), Nova York, MIT Press, 1977 (tradução francesa em *Macula*, n^o 5-6, Paris, 1979), assim como "Mareei Duchamp, ou lê champ de l'imaginaire", em *Degrés*, n^o 26-27 (*Langage et ex-cotn-ntunicatian*), Bruxelas, primavera-verão de 1981. Ver por oulro lado, mas com reservas importantes, o trabalho de Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, pré-publicação de Jeunesses et Arls Plasliques, Bruxelas, 1981. Finalmente ver aqui mesmo o capítulo 2, consagrado por inteiro a esse problema.
 32. Charles Sanders Peirce, *The art ofreasoning*, cap. II, em *Collected papers*, vol. 2, § 281, Harvard University Press. Tradução francesa de Gérard Deledalle em *Ecritssurle signe*, *op. cit.* (cf. nota 4), p. 151.
 33. Ver Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris, Seuil, col. Fiction & Cie, 1980.
 34. Roland Barthes, *IM chambre claire*, *op. cit.* (cf. nola 2), p. 16.