

imagem polida, imagem poluída

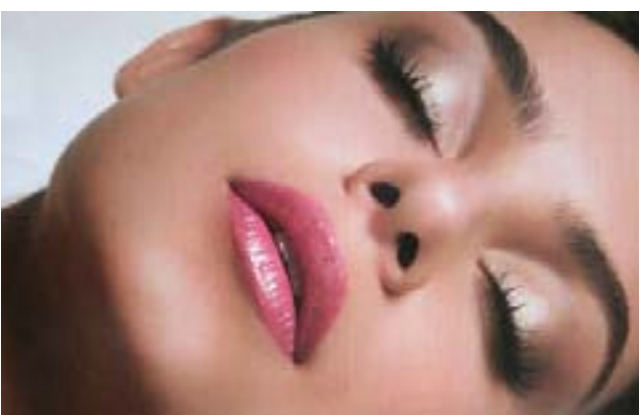
artifício e evidência na linguagem visual
contemporânea

Marcos André Franco Martins

Tese de doutoramento

Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Maio de 2009



A Maria Helena e André

À CAPES

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Agradecimentos especiais a:

Fernanda Glória Bruno, minha orientadora, pela dedicação, seriedade, paciência, envolvimento com o projeto, pelas valiosas contribuições e pela amizade.

Thomas Y. Levin, meu co-orientador na Princeton University, por instigantes provocações, amizade, atenção, generosidade e por suas inspiradas aulas

Agradecimentos:

Andrea Fresta, Angela Freiberg, Arthur Leandro, Arthur Vinícius Pinto, Brigid Doherty, Carlos Martins, Cecília Cotrim, Clarisse Sikenius, Claudia Saldanha, Consuelo Lins, Devin Fore, Edson Barrus, Eliane Jobim, Elizabeth Jobim, Emerson Gomes Emery, Erika Benincasa, Fabiana Takeda, Fernando Coutinho, Fernando Moura, Frank Lipton, Glória Afflalo, Graeme Reid, Helena Martins, Ieda Tucherman, Jenny Heun, Karen Harber, Karl Eric Schøllhammer, Leticia Verona, Luciana Villas-Boas, Luiz Alberto Franco, Luiz Carlos Pereira, Luiz Fernando Almeida, Luiz Fernando Franco, Marcia Cavalcanti, Marcio Racca, Maria Christina Ferraz, Maria das Neves Jerônimo, Maria Luiza Lombas, Maria Pace Chiavari, Masé Lemos, Michael Jennings, Noni Geiger, Peter Kuras, Ricardo Basbaum, Tania Dias, Tatiana Roque, Tito Marques Palmeiro, Vladimir Vieira, Washington Lessa, Yann Beauvais.

1 **introdução**

9 capítulo um
**imagem polida:
a retórica do artifício**

40 capítulo dois
**imagem poluída:
a conotação da
evidência**

80 capítulo três
o jogo das imagens

119 capítulo quatro
**sobre o signo
fotográfico sob
o signo odigital**

157 **considerações finais**

162 **bibliografia**

A fotografia tem várias formas de desaparecer. Ela desaparece na trivialidade de sua circulação diária nos meios de comunicação, na pretensa transparência de sua associação com a evidência, na transposição de seu signo para outros meios como o cinema, o vídeo e a mídia impressa, desaparece quando encarna a ilusão da janela renascentista, desaparece até mesmo quando é tomada como objeto de estudo e teorização. Hoje, parece, o próprio filme fotográfico está desaparecendo. Aqui se tratará de pensar formas de reaparição do signo fotográfico.

Não sendo um trabalho *sobre* a fotografia, este estudo, entretanto, se baseia na persistência subterrânea com que o seu signo ainda informa a visualidade atual, através da sua hibridação com o signo digital. Nos circuitos midiáticos contemporâneos, certas imagens resultantes desta mistura revelam uma tensão entre o digital e o fotográfico em que este último parece, mais uma vez, estar prestes a sumir. Entretanto, sua presença, mesmo a mais residual, instala-se, tentarei demonstrar, como condição de possibilidade para duas retóricas visuais distintas e opostas, que, na mídia, estão implicadas nas particularidades do signo digital: as retóricas do artifício e da evidência, às quais se associam, respectivamente, a “limpeza” e a “sujeira” das imagens digitais. A estes dois eixos, nomearei *imagens polidas* e *imagens poluídas*.

No primeiro caso estão as imagens profissionais, digitalmente melhoradas, excessivamente retocadas, ou inteiramente sintéticas nas quais se nota, apesar de suas diferenças, o apelo sedutor de uma superfície homogênea, imaculada, irreal, glacial, enfim *artificial*. Afirma-se, na frequência desse tipo de imagem, um modelo dominante que se estende pelos mais

diversos meios: comparece nos efeitos especiais do cinema, nas capas de revistas, novelas de televisão, interfaces gráficas de software, enfim, nos espaços privilegiados de visibilidade.

No segundo caso encontram-se as imagens amadoras, voyeurísticas, em princípio não manipuladas, de baixa qualidade, sujas, opacas, desfocadas, impregnadas de ruído digital, exibidas em baixa resolução. Estas imagens vêm inegavelmente ocupando veículos privilegiados de circulação midiática, sejam os mais populares como os da internet (*youtube*, *fotologs*, *weblogs*) ou mesmo aqueles da mídia oficial, como os jornais, as revistas de celebridades e os telejornais.

Os dois tipos de imagem – polida e poluída – desempenham um papel fundamental, hoje, na captura de nossa atenção, mas cada qual exerce sua influência através de apelos radicalmente distintos. O poder de sedução da imagem polida reside em sua confessa e inequívoca artificialidade, e remete, invariavelmente, ao “irreal”, ao sonho, ao fantástico, ao devaneio, enfim, a tudo o que possa neutralizar os “atritos” com a realidade. A imagem poluída, ao contrário, encontra sua potência por se apresentar, a princípio como “não manipulada”, anunciando-se como *evidência*, provocando, com seu ruído, um certo efeito de real.

Nossa atenção é hoje requisitada a identificar e a distinguir propriedades formais associadas a valores antagônicos. No fluxo da circulação das imagens, estes dois vetores se alternam, fazendo vibrar as retóricas do artifício e da evidência nas próprias idiossincrasias de suas superfícies. Pode-se dizer que, ora precipitando o limpo na superfície homogênea, ora ocultando o real sob a superfície ruidosa e suja, artifício e evidência são mesmo os *temas* destas imagens.

É verdade que o retoque sempre existiu na fotografia, como por exemplo nos retratos do século XIX e nas imagens alteradas de Stalin na década de 1940. É verdade também que fotos de baixa qualidade há tempos instigam o imaginário coletivo, tais como supostas “provas” da existência de óvnis, criaturas misteriosas como o monstro do Lago Ness e mesmo a

produção, também já antiga, do fotojornalismo amador. Entretanto a popularização dos softwares de processamento e sintetização da imagem e as novas velocidades de circulação trazidas pela aliança entre a fotografia digital e a internet certamente são responsáveis por uma *acelerada proliferação* destes tipos de imagem. Porém, mais importante do que esse diferencial quantitativo é o modo mesmo como essas novas imagens parecem tornar manifestos, como tentarei mostrar, tanto o retoque quanto a sujeira.

É fundamental indicar de saída que não se entende aqui as tecnologias de digitalização da imagem como causa de uma “ruptura” histórica, como se uma visualidade radicalmente diversa da que caracterizava um período anterior tivesse inaugurado de súbito um novo regime escópico. Ao contrário, ao estabelecer a fotografia como base para toda a reflexão que se segue, procurei identificar no híbrido digital-fotográfico justamente a presença insistente de toda a carga histórica e pedagógica do signo fotográfico, não apenas como condição de possibilidade para as retóricas de evidência e artifício hoje em curso mas também como elemento *ativo*, ainda que, como se verá, *disfarçado* sob diversas intervenções. Buscarei, também, escapar a qualquer comparação ou explicação de ordem técnica (visores de CCD x filme, pixel x grão, etc.). Privilegiando a análise no nível estético, tentarei enxergar nessas imagens, na forma mesmo como elas interagem com o campo visual midiático, a dimensão retórica da circulação de seus signos. Trata-se antes de explorar o que o pixel *possibilita ver* do que aquilo que ele possa eventualmente *explicar*.

Neste ponto apresento as principais questões que serão investigadas neste estudo. De que forma os mecanismos de sedução das *imagens polidas* e das *imagens poluídas* podem dar visibilidade ao estatuto do *artifício* e da *evidência* em nossa cultura? Como essas duas retóricas se articulam com o desejo, oscilando entre o exibicionismo hiper-real da *imagem polida* e o voyeurismo incitado pela *imagem poluída*? Por que uma subjetividade fortemente marcada pela simbiose entre o humano e o sintético está, hoje, com ajuda da imagem, incluindo também a valorização do “natural”, do “não-processado” e do “sujo”? Onde, na imagem, se pode identificar uma

nova pedagogia que se estaria distanciando de uma pedagogia anterior que nos ensinou a associar o signo fotográfico à evidência?

No esforço para responder a essas questões, um pressuposto básico será adotado: a compreensão desse duplo mecanismo como um *sistema* em que os dois tipos se alimentam um do outro. Evitando uma polarização binária, creio que aquilo que neste cenário mais convida à reflexão é justamente o desafio de se compreender em que medida esses dois eixos opostos e aparentemente tão díspares operam dinamicamente segundo variados *graus* de complementaridade. Em poucas palavras: não se vê um sem o referencial do outro. É porque estamos sendo treinados a distingui-los que somos melhor capturados pelo poder de sedução de cada um, que, em vez de diminuir, aumenta à medida que eles se misturam e se articulam de diversas formas. A aposta aqui é que o bom funcionamento da engrenagem midiática de hoje necessita que os dois tipos de imagem e suas respectivas retóricas estejam em constante alternância e entrecruzamento. A escolha das palavras do próprio título deste trabalho, distintas precariamente por uma única vogal, facilita a confusão entre os termos, refletindo esse posicionamento fundamental.

O material visual que acompanha este texto foi selecionado de um vasto número de imagens coletadas entre 2005 e 2009, coincidindo exatamente com o período de meu doutoramento. Fotografei outdoors, displays, bancas de jornal, revistas, fachadas de lojas, colhi imagens na internet e gravei trechos de coberturas televisivas de acontecimentos que se desenrolaram nesse período. A decisão metodológica de circunscrever o objeto de pesquisa ao próprio período de elaboração da mesma teve como objetivo evitar, por um lado, a cristalização do objeto como *fato* histórico consolidado e por outro evitar, também, que as hipóteses funcionassem como um molde que os exemplos apenas viriam preencher.

Falar da contemporaneidade é sempre um risco para os estudos da comunicação. Os textos parecem fadados à datação e obsolescência. Certa vez em um congresso ouvi de um colega a queixa de que quando seu texto terminava o objeto de estudo já havia se extinguido ou modificado. Não

evitando, mas acolhendo este anacronismo, procurei acompanhar a acelerada obsolescência das imagens de que tratei (obsolescência, é claro, familiar aos mecanismos de consumo da máquina capitalista) com a pretensão única de forçar um *atraso* na voracidade de seu fluxo, à maneira de Duchamp¹.

Dessa forma, não lamento, exceto por gosto pessoal, o iminente desaparecimento da imagem poluída. Sua feição mostrou, como era de se esperar, uma transformação ao longo do desenvolvimento da pesquisa. Entre 2005 e 2009, nota-se uma sofisticação dos equipamentos ótico-digitais, como as câmeras de celular e de vigilância, que cada vez mais possibilitam maior resolução e qualidade gerando imagens expressivamente melhores e menos “sujas”. Acredito, porém, que sua emergência na mídia é sintomática de um movimento mais abrangente em que a “vida real” é valorada e intimada a aparecer. Pode-se especular que, com o provável desaparecimento da imagem poluída, a retórica da evidência não desapareça e vá encontrar expressão em algum outro domínio, visual ou não. O presente estudo, longe de supor ou mesmo desejar a perenidade do estado de coisas aqui analisado, considera que esta configuração reflete de modo visível questões em andamento a respeito do regime de verdade² nela implicado.

Esta metodologia em que a reflexão se emparelha com as narrativas visuais refletiu-se também na própria escrita deste texto. Aqui também pretendi “escrever com as imagens”, mais do que *sobre* elas. Durante o processo, em especial nos momentos em que o texto parecia se perder em abstrações longínquas, voltei às imagens repetidamente buscando reorientar o texto a partir delas. Este método contribuiu positivamente, tanto nos casos das análises individuais quanto na própria ordenação das idéias, entrelaçada com um trabalho constante de edição sequencial das imagens. Talvez por isso este texto não faça o menor sentido se estiver desacom-

1 Refiro-me a um dos títulos secundários que o artista deu à obra também conhecida como “O grande Vidro”, que ele qualificou como “um atraso em vidro”. Desenvolvi este ponto em “Anônimo *readymade* célebre” (Martins, 2005).

2 A articulação dessa noção Foucaultiana com os temas aqui apresentados será abordada no capítulo dois. (Foucault, [1975] 1982)

panhado da informação visual, não porque perderia sua “ilustração”, mas porque os contrastes presentes na diagramação dizem tanto sobre os problemas levantados tanto quanto a escrita.

Com relação às articulações teóricas, alguns autores, por terem abordado diretamente as questões da fotografia, foram privilegiados: Roland Barthes, por suas análises semióticas das imagens publicitárias e jornalísticas, pelas reflexões sobre as relações entre texto e imagem, por conceitos como *efeito de real*, *punctum*, *studium* e o *isto foi* da fotografia; Rosalind Krauss, por eleger o fotográfico como um *calibrador teórico* para se entender outros campos da visualidade contemporânea e por ter articulado a questão do *indício* à produção artística no século XX; e Walter Benjamin por suas análises sobre o impacto que a fotografia exerceu na reformulação da experiência moderna e sua importância na circulação de bens na economia capitalista. A filosofia de Gilles Deleuze será referida em diversos momentos: apropriei-me de alguns de seus conceitos-chave, deslocando-os dos domínios da filosofia para o âmbito da cultura midiática, e fui também influenciado pelo seu pensamento na própria cartografia das reflexões aqui propostas. A noção de *signo indicial* de Charles Sanders Peirce terá aqui um lugar importante por sua conexão com o signo fotográfico, conexão esta que, entretanto, não se pretenderá excludente com relação às leituras históricas do dispositivo fotográfico. Quanto a este último aspecto, a investigação empreendida por Carlo Ginzburg será fundamental, como se verá, para uma compreensão deste signo para além de sua intensificação paradigmática no século XIX, mas também, e principalmente, para relativizar seu estatuto estritamente semiológico.

No campo das artes plásticas, a produção de artistas modernos e contemporâneos incidirá em alguns momentos como contraponto ao *corpus* principal das imagens. Esta produção estará conectada ao conjunto de imagens midiáticas aqui selecionado quando trata, de modo direto ou indireto de problemas pertinentes ao cenário ora proposto. Os trabalhos de Andy Warhol, Marcel Duchamp e Cindy Sherman, não abordam, evidentemente, as particularidades do signo digital. Entretanto, alguns temas aqui

tratados desempenham um papel crucial na obra desses artistas, tais como as tensões entre o anônimo e o célebre, as misturas entre as esferas pública e privada, exibicionismo e voyeurismo e, especialmente, as particularidades estéticas do signo fotográfico que cada artista a seu modo explorou e problematizou.

De maneira mais direta, os trabalhos de Valerie Belin, Thomas Demand, Sheryl Levine e Thomas Ruff trabalham sobre nossas pré-concepções do signo fotográfico para questionar as relações entre imagem e realidade. O sentido das imagens criadas por esses artistas só é possível em uma cultura informada pelo signo digital e, portanto, suas realizações coincidem com o tipo de conexão que hoje estabelecemos entre imagem e verdade. Finalmente, Gerhard Richter com suas pinturas realizadas a partir de fotografias sintetiza polimento e poluição em uma mesma imagem, explicitamente tratando do encobrimento do signo fotográfico, antecipando, na década de 1960, muitas das questões aqui tratadas.

É importante frisar que nem estas imagens auxiliares e nem os conceitos e reflexões teóricas de que aqui me aproprio se sobrepõem ou são anteriores às análises que irei empreender. Procurei privilegiar o objeto de estudo, indo buscar referências que me pareceram pertinentes, sem entretanto diluí-lo em incursões específicas ao universo teórico ou visual de onde elas foram retiradas.

Tal determinação está manifesta na organização dos capítulos, em que reservei para o final a reflexão mais teórica de cunho histórico. No primeiro capítulo, apresento a imagem polida, tratando de identificar suas características estéticas e de relacioná-las às retóricas do artifício. Em seguida, no segundo capítulo, focalizo a imagem poluída, analisando instâncias em que o seu peculiar efeito de real se faz notar. No terceiro capítulo, exploro diversas formas como as duas imagens convivem, estabelecem contrastes e reforçam uma à outra em diversos níveis de complementaridade. Finalmente, no quarto capítulo, explorarei aspectos históricos da constituição do signo fotográfico e irei sugerir formas como as imagens polidas e poluídas dariam sinais de um distanciamento da atualidade em relação

à modernidade. Deixando a reflexão teórica e mais abstrata para o fim e apresentando antes as análises do material de que trata, pretendo possibilitar uma gradativa familiaridade com as imagens, esperando com isso dar-lhes o tempo necessário e desacelerado para que possam *dizer antes* aquilo que será apresentado como conclusão final.

Em anexo, no verso da quarta capa, um dvd contém as principais imagens em movimento que serão citadas.

1.1 **A interface do Photoshop como dispositivo**

Início a reflexão sobre as imagens polidas focalizando o acontecimento histórico que se tornou emblematicamente associado a elas: o lançamento, no mercado, do software Photoshop em 1992. A datação de “invenções” tecnológicas como a fotografia, o cinema, o Photoshop, etc. é acompanhada, freqüentemente, de uma ansiedade quanto ao “antes” e o “depois” do advento dessas inovações em que se deseja definir apressadamente causalidades com relação ao impacto cultural, político e social a que se lhes atribui responsabilidade. Ao surgimento do Photoshop é creditada a perda do estatuto de evidência da fotografia. Entretanto, condensar num único advento, ou “marco histórico” a responsabilidade pela erosão da retórica da evidência tradicionalmente creditada à fotografia seria desconsiderar as multiplicidades que caracterizam a ferramenta técnica e que muitas vezes se prolongam para aquém e além de sua consolidação como “marco”. As datas de nascimento deste ou daquele aparato tecnológico, na verdade, respondem em retrospecto pela hegemonia, ou modo dominante – que se dá de forma simbólica¹ – de um determinado *dispositivo*.

1 A respeito do cinema, André Parente chama a atenção para a idéia de que o cinema enquanto dispositivo existe apenas como modelo teórico e que “a sala é sempre mais ou menos barulhenta (salas improvisadas). O projetor nem sempre está atrás do espectador. (...) Nem sempre há salas, como é o caso das projeções ao ar livre, como nos *drive-ins*”. (Parente, 2007)

O conceito de dispositivo, tal como foi formulado por Foucault e desdobrado por Deleuze, Bellour, Agamben entre outros, permite uma forma de pensar os aparatos tecnológicos para além da cristalização simbólica e de sua inserção pontual no calendário das “revoluções”. Foucault já propunha o dispositivo como um “conjunto decididamente heterogêneo” resultante de um composto de forças diversas.² Aquilo a que damos uma *identidade unitária* (fotografia, cinema, imagem digital) expande-se, no conceito de dispositivo, como *multiplicidade*; uma “rede” de vetores históricos que confluem e se mantêm coesos sob uma designação, a qual, considerada deste modo, contém potencialmente, além de sua configuração explícita, uma série de discursos ocultos que podem se tornar visíveis mediante um exame de seus componentes. Assim, em *Vigiar e punir* (Foucault, [1975] 1987), a organização em círculos concêntricos da arquitetura panóptica traz à luz os mecanismos de poder da sociedade disciplinar do século XIX e, em *A história da sexualidade* (Foucault, 1984), o “espaço da sala, a forma das mesas, o arranjo dos dormitórios (com ou sem separações, com ou sem cortina) (...) tudo *fala* da maneira mais prolixa da sexualidade das crianças”(Foucault, [1984] 2007, 34). Extrair do “dito” o “não dito” do dispositivo requer um trabalho de “desmembramento”, como Deleuze coloca em “O que é um dispositivo?” (Deleuze, 1992):

“Desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de “trabalho em terreno”. É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal.” (159)

Nessa passagem, o trecho *instalarmo-nos sobre as próprias linhas* mostra uma variação tonal que Deleuze empresta ao conceito foucaultiano. Aqui, o pensador se coloca no mesmo espaço que seu objeto de estu-

2 Para Foucault, o dispositivo é um “conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (Foucault, 1982)

do: as linhas que ele deve percorrer. Dessa forma estas linhas não pertencem mais ao dispositivo que à própria forma de pensá-lo. O dispositivo torna-se ao mesmo tempo *algo a ser pensado* e uma *forma de se pensar algo*. Esta ambivalência se mostra já, de forma irônica, no título do texto “O que é um dispositivo?”. Enquanto este promete definir claramente um conceito, a reflexão que se segue, na verdade, não oferece nenhuma síntese definitiva, é avessa a qualquer explicação que dê uma forma conclusiva ao conceito. Trata o dispositivo como uma forma de pensar que escapa justamente à imobilidade. A própria escrita de Deleuze ressoa o caráter dinâmico do conceito³. Toda a argumentação pretende “explicar” o dispositivo seguindo etapas da própria história do pensamento de Foucault.⁴ A novidade que Deleuze introduz seria portanto que a produção de um saber sobre o dispositivo é ela mesma resultado de uma contaminação da teoria com seu objeto, noção que perpassa toda a sua filosofia. Em *Imagem-tempo*, ele diria “A própria teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto”.⁵ Instala-se, assim, uma tensão entre a elaboração teórica e o objeto de estudo em que eles se tornam distintos porém indissociáveis. É este procedimento que, a meu ver, permite a Deleuze pensar por “vizinhanças”, criar transversalidades, exemplos *decalcados* uns dos outros, *saltos* entre “platôs”.⁶ Daí, talvez, a ênfase, nesse texto sobre o dispositivo, na cartografia e na geografia, colocadas em primeiro plano em relação à

3 Roland Barthes, diz quase a mesma coisa em *A morte do autor*: “Na escrita múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura dever ser percorrido, e não penetrado (...)” (Barthes, [1969] 2004, 63)

4 Após a análise de vários tipos de linhas que são *também* referências a obras de Foucault, Deleuze volta-se para as “linhas de subjetividade”. Diz ele: “Finalmente Foucault descobre as linhas de subjetivação. Esta nova dimensão suscitou tantos mal-entendidos que deu trabalho precisar as suas condições. Mais que qualquer outra, a sua descoberta nasce de uma crise no pensamento de Foucault, como se lhe fosse necessário modificar o mapa dos dispositivos, encontrar-lhes uma nova orientação possível, para não os deixar fechar-se simplesmente em linhas de força intransponíveis que impuseram contornos definitivos”. (Deleuze, 1992, 160)

5 Cf. *A Imagem Tempo*. (Deleuze, [1985] 2004)

6 Cf. Por exemplo (“Entrevista sobre Mille Plateaux”. a Christian Descamps, Didier Eribon, e Robert Maggiori. Deleuze, [1980] 2004)

história, ênfase esta também recorrente em vários momentos da obra do filósofo.

Não se deve por isso, contudo, inferir que Deleuze exclui do conceito de dispositivo qualquer relação temporal. Mas trata-se de uma temporalidade híbrida em que passado e presente apresentam uma *região* de interseção. A citação que Deleuze faz de Foucault quando este explica sua escolha pela análise do arquivo em *Arqueologia do saber* ilumina esse ponto:

“A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada. Ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita.(...) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer (...)”.
(op. cit. 165)

A citação implica uma reflexão sobre a história que, novamente, admite uma contaminação: se antes, entre teoria e objeto, agora, entre presente, passado e futuro. Resulta que um pensamento do dispositivo é necessariamente um pensamento dos *devires*. “Devemos separar em todo dispositivo as linhas do passado recente e as linhas do futuro próximo; a parte do arquivo e a do atual, a parte da história e a do devir (...)”.

Numa tal orientação, como pensar a *novidade* de um dispositivo? Justamente esta *região* híbrida é a forma como se pensa, no dispositivo, a novidade que não se localiza na originalidade dos enunciados, mas de um novo regime.

“É verdade que Foucault, em toda sua teoria da enunciação, recusa explicitamente a ‘originalidade’ de uma enunciação, como critério pouco pertinente (...) Quando recusa a originalidade da enunciação, Foucault pretende dizer que a eventual contradição de duas enunciações não basta para distingui-las, nem para marcar a novidade de uma em relação a outra. Porque o que conta é a novidade do próprio regime de enunciação que podem compreender enunciações contraditórias.” (op. cit. 163)

É para tentar estabelecer em que termos é possível se falar na *novidade* do dispositivo Photoshop que proponho encontrar na interface do programa os aspectos relacionados ao passado recente da visualidade moderna – em especial no que tange a questões em torno do estatuto da fotografia – e com o presente regime de que o software é, ao mesmo tempo, integrante e co-produtor. Parto do princípio de que já as metáforas que integram seu design visual fornecem pistas para se caracterizar tanto “linhas do passado recente” quanto *devires* contemporâneos que delas se distanciam.

Apesar do nome “Photoshop” (loja da foto) sugerir a especificidade fotográfica, um exame das sucessivas versões do seu logotipo (fig.1) já entrega, na promessa implícita de sua metáfora visual, que não se está limitado ao domínio do fotográfico. As imagens deixam claro dois componentes principais, dois procedimentos, dois dispositivos que no passado já protagonizaram batalhas pela delimitação de seus respectivos territórios: pintura e fotografia. A primeira versão, em que um olhar apressado pode detectar apenas um olho, já contém, de modo não explícito, a moldura, curiosamente inclinada na mesma posição diagonal que as versões 4.0 e 5.0. Na versão 2.0 o olho parece ter desaparecido, apenas para ser lembrado isomorficamente pela flor, clichê pertencente tanto à pintura quanto à fotografia. A imagem que lança a versão 3.0 torna mais explícita a relação entre as duas técnicas, reunindo uma câmera fotográfica antiga uma paleta e um pincel, nostalgicamente evocando os primórdios da fotografia no tempo em que fotógrafos se vestiam como pintores, nas ruas de Paris, almejando o mesmo respeito que era dado àqueles. Essa espécie de “sonho” com o passado, na versão 5.0, torna-se atemporal e remete apenas ao sonhar acordado, com a inclusão de pássaros em revoada que passam através de uma lente. A pintura, neste caso, aparece apenas pela sugestão onírica de caráter ilustrativo (que não se pode fotografar) que, na versão 6.0, está no torpor psicodélico do olho semi-cerrado e na versão 7.0 no olho infantil que sonha com um paraíso distante. Finalmente na versão CS o fotográfico aparece apenas no contorno do desenho das penas, dentro do



Fig. 1

qual as cores manchadas sugerem, mais uma vez, guache ou aquarela, a pintura.

Esta sucessão de logotipos demonstra uma operação fundamental do dispositivo Photoshop: a simulação em uma mesma ferramenta digital de técnicas de que estiveram, no curso da visualidade do século XX, apartadas e rivalizadas em inúmeros aspectos dos quais um merece ser destacado: a questão do retoque como falsificação. O Photoshop naturalmente não inaugura as práticas de retoque e manipulação de imagem que sempre estiveram presentes desde o nascimento da fotografia. Como aponta Susan Sontag,

“Uma década depois do processo negativo-positivo de Fox Talbot ter começado a substituir o daguerreótipo (...) em meados dos anos 1840, um fotógrafo alemão inventou a primeira técnica para retocar o negativo. Suas duas versões do mesmo retrato – um retocado, o outro não – assombrou multidões na *Exposition Universelle* em Paris em 1855 (a segunda feira mundial, e primeira com uma exposição de fotografia) A notícia de que a câmera poderia mentir tornou ser fotografado muito mais popular (Sontag, 1977, 86)

A falsificação, na fotografia, porém, adquire um aspecto muito diferente do que na pintura, continua Sontag:

“Uma fotografia falsa (uma fotografia que foi retocada, ou adulterada, ou pior, da qual a legenda é falsa) falsifica a realidade. A história da fotografia poderia ser recapitulada como a luta entre dois diferentes imperativos: embelezamento, que vem das artes, e veracidade, adaptada dos modelos da literatura do século XIX e da (então) nova profissão do jornalismo independente.” (Sontag, 1977, 86)

É o apaziguamento da “luta” entre esses dois imperativos, um que remete ao belo e outro à verdade, que gostaria de propor como uma das novidades do dispositivo Photoshop, capaz de dar visibilidade aos regimes escópicos⁷ nos quais está inserido. Proponho que esse apaziguamento, que se verá também na superfície das imagens polidas (uma vez que,

7 Não se trata, aqui, de afirmar a hegemonia de um único regime, mas sim de considerar uma “pluralidade de regimes escópicos, hoje, disponíveis para nós”, como propôs Martin Jay ([1988] 1999, 20).

como tentarei demonstrar nestas imagens, o “embelezamento” da pintura não pode nunca dispensar a “veracidade” da fotografia) encontra-se já na interface do programa, no interior do dispositivo. Na passagem citada, é importante observar que Sontag alinha “embelezamento” com o retoque (pintura) e veracidade com o “documento” (fotografia não editada). Seria errado dizer que, no nível técnico, o Photoshop é um dispositivo voltado exclusivamente para “mentir” pois a mentira da fotografia estaria, se concordamos com a argumentação de Sontag, em uma interferência *manual* (o uso de tinta e pincel para o retoque),

Um grande número de operações que o Photoshop oferece não emula e nem metaforiza as atividades manuais da pintura, mas sim procedimentos químicos que, na fotografia, possibilitam a manipulação da imagem sem a marca de um gesto manual, como ajuste de cores, contraste, foco, operações em regiões da imagem, entre outros. O importante aqui (já implícito na sugestão de Sontag) é que o que é tido como falsificação é a *invasão* que a marca manual opera na superfície da imagem fotográfica, pois os outros procedimentos disponíveis no software, simulando a natureza das técnicas fotográficas, alteram a superfície mas não a “ferem”.

Aquilo que subjaz no fundo da “luta” travada no interior da história da fotografia seria o conflito entre dois sinais que Peirce classificou como indicial o icônico⁸; marcas feitas em contato direto com o referente e marcas feitas para copiar-lhe a semelhança. O que o Photoshop faz é reunir simbolicamente, através das metáforas de sua interface, dois procedimentos, que, antes, repletos de diferenças e especificidades, encontram essas diferenças niveladas pelo pixel. Se o retoque de uma fotografia tradicional requeria a aplicação de pigmentos com pincel e airbrush, dispositivos em tudo alheios às operações físico-químicas implicadas pela câmera e pelos processos de revelação, o retoque no Photoshop é executado através de um procedimento unificado: praticamente todas as operações do programa podem ser reduzidas a uma só: a troca da indexação numérica da cor atribuída a cada pixel. Estas operações naturalmente são ocultadas ao usuário

8 Cf. *Semiótica* (Peirce, 1982)

pela interface gráfica, seguindo a lógica de que, em computação, qualquer escrita é feita sobre uma outra escrita, em camadas de linguagem de programação, numa cadeia que vai do pixel (unidade virtual da imagem) ao chip (parte material propriamente dita)⁹. Sendo assim, a interface é apenas a superfície metafórica desta seqüência e dessa forma aparece como lugar privilegiado para uma análise das retóricas em questão no dispositivo.

A caixa de ferramentas, já na versão 1.0 do programa (fig. 2), expressa inequivocamente a reunião de metáforas técnicas de origem diversa. Convivem, lado a lado, ícones referidos às técnicas pictóricas, como pincel, *airbrush*, borracha, balde de tinta, lápis e linha e ícones que simbolizam técnicas fotográficas, como foco (a gota e o triângulo) e ferramentas de seleção de regiões da imagem (as linhas tracejadas e o “laço”). Há entretanto um ícone que não vem nem das artes e nem da fotografia. A metáfora do “carimbo” – transferir tinta de uma almofada para o papel, via a impressão de uma imagem – se refere à operação essencial do algoritmo: transferir valores cromáticos de pixels de uma região para outra da imagem. Dessa forma, é possível, por exemplo, “clonar” a cor e textura da pele de um rosto. Essa ferramenta, que em nada se assemelha a técnicas de pintura, foi, entretanto, desde o lançamento do Photoshop, sem risco de exagero, a mais popular e eficaz forma de “embelezamento”, pois possibilita o apagamento, por exemplo, de rugas, utilizando-se apenas elementos existentes na própria imagem.

É claro que o retoque na imagem propagandística não é novidade do Photoshop. Ele marca, talvez, o fim do que Raymond Bellour chamou “o período de latência de um dispositivo”¹⁰ em que ele, ao ganhar forma, remete a sinais anteriores que ansiavam por sua chegada. Como Foucault também propôs, o dispositivo é “um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma

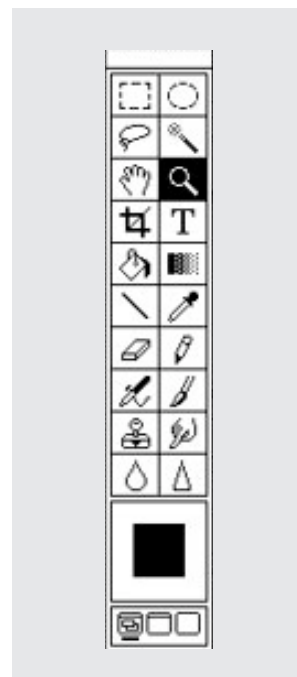


Fig. 2

9 A. Kittler demonstra, de modo interessante e inovador, que as reflexões teóricas em torno das interfaces ignoram o fato básico de que a história da computação revela um distanciamento gradual das linguagens de programação em relação ao nível da máquina que termina por produzir uma alienação com relação às operações do hardware encarnada na ilusão do software. Segundo Kittler “não há software”. (Kittler e Johnston, 1997)

10 Em palestra na Princeton University (Bellour, 9 de abril de 2008)

urgência. (...)” (Foucault, 1982, 244). Assim, o Photoshop apenas atualiza e consolida uma tendência anterior da imagem comercial que sempre envolveu a pós-produção fotográfica e a pré impressão editorial. O artista pop inglês Richard Hamilton, especialmente atento às imagens da indústria cultural, já percebia em 1959 que:

“Artistas gráficos estão continuamente pintando a fotografia para transformá-la numa imagem mais adequada à impressão ou aproximá-la à pré-concepção de alguém. De fato, a distinção entre o trabalho da câmera e a pintura dificilmente opera em boa parte das revistas fotográficas e material de propaganda – seja retoque para reforçar ou modificar informação ou trabalho manual na diagramação para impressão. Uma razão para o alto custo da reprodução colorida é a quantidade de tratamento por mãos hábeis requerida pelo processamento da cor. (Hamilton, [1959] 1982, 64-65)

Mas se a prática da manipulação da imagem publicitária já era uma realidade muito antes do advento do Photoshop, com a manipulação dos pixels, e não de técnicas pictóricas, o “alto custo da reprodução” cai drasticamente e ganha uma notável aceleração. O impacto dessa nova velocidade, inédita com relação às técnicas de retoque tradicional, na indústria da publicidade, nas embalagens de cosméticos, nas revistas de celebridades e até na televisão foi uma descontrolada ânsia por limpeza e retoque digital que, hoje, tornou-se rotina em toda empresa especializada em pré-impressão. Por experiência própria em anos de tratamento de imagens acompanhei operadores de Photoshop que numa rapidez febril eliminavam a toques de mouse toda e qualquer sujeira que passasse pelo rastreamento de seu olhar. A facilidade, precisão e rapidez com que a ferramenta facilita o retoque produz um profissional que, no ritmo dos próprios movimentos de seu corpo, repercute o ritmo da própria distribuição das imagens, despejadas diariamente nos veículos de comunicação pela indústria da publicidade e pela mídia em geral. E esta ressonância também se estende à velocidade com que um certo padrão estético vai se consolidando. Se no início do processamento da imagem digital a novidade dos procedimentos requeria, ainda, uma certa cautela na prática do retoque, com a formação de profissionais especializados ao longo de anos de assimilação

da técnica, a limpeza não é mais localizada aqui e ali, mas em toda a superfície de toda e qualquer imagem. Vai se formando, assim o padrão de um rosto ideal em que o próprio dispositivo desempenha um papel fundamental. Não é que haveria em algum lugar um padrão que antecederesse os procedimentos técnicos usados apenas para obtê-lo. O procedimento de confecção, ele mesmo, interage com o padrão e é parte fundamental de sua composição. O operador do software, tanto quanto o diretor de arte e o sujeito ordinário do consumo estão inseridos num fluxo de produção em que o dispositivo Photoshop e as imagens produzidas através dele, sendo elas próprias dispositivos, vão construindo uma *pedagogia*. Como apontou Ivana Bentes,

“Numa cultura em que a metalinguagem vai se tornando um aprendizado de massas (...), percebemos uma pedagogia dos dispositivos que vai evidenciando a performance, os meios de construção da subjetividade e explicitando a imagem como construto. Onde somos ‘imagem entre imagens’ se construindo, experimentando o mundo de muitos lugares, tornados interfaces, mediadores ou ainda figuras de controle”. (Bentes, 2006, 101)

Aqui, o aspecto dinâmico do dispositivo se entrelaça com as imagens que produz e se desenvolve juntamente com elas numa relação dialógica.

Concluindo estas observações sobre a interface, as “novidades” do dispositivo Photoshop, não se resumem, portanto, ao “marco histórico” de sua “invenção”, em 1992. Do conjunto delas, destaquei aqui algumas possibilidades. Em primeiro lugar, o Photoshop pacifica os dois imperativos da história da fotografia, “embelezamento” e “veracidade” que, como apontou Sontag, expressam sua relação conflituosa com a pintura. Mas promove a diluição daqueles dois termos, tanto no nível semiótico de sua interface quanto na própria constituição da imagem pela unidade do pixel, que reduz todas as operações à troca de sua indexação cromática. Ao mesmo tempo, respondendo a uma urgência anterior de “adequar” a fotografia aos meios de impressão, como notou Hamilton, o software promove aí uma aceleração. A compreensão destas novidades é crucial para questionar, como aqui é proposto, o atual regime de visualidade, que, natural-

mente, está, também, emparelhado com regimes de verdade e de enunciação. Repetindo Deleuze, “o que conta é a novidade do próprio regime de enunciação que pode compreender enunciações contraditórias.” E a contradição, neste caso, não está apenas na reunião das categorias semióticas peirceanas do icônico e do indicial, já que a própria fotografia já é, simultaneamente, indicial e icônica. A contradição se manifesta, como tentarei demonstrar, na *evidenciação* da tensão entre estes dois paradigmas: a imagem polida é uma imagem que não se contenta em ser limpa mas quer, também, *mostrar* que foi limpa.

1.2 Pele do corpo, pele da imagem

Seria de se esperar que a precisão possibilitada pela manipulação da unidade mínima do pixel daria origem a imagens retocadas com aspecto “natural”, em que o retoque não apareceria como retoque, assim como o consenso da idéia de uma cirurgia plástica bem sucedida foi, pelo menos até pouco tempo, ocultar o procedimento cirúrgico. Mas o oposto aconteceu. Dada sua nova agilidade, o retoque – que, no nível estrito da ferramenta, poderia ser usado discretamente para ocultar sua realização, termina por aparecer em primeiro plano na padronização e uniformização da pele nas imagens midiáticas. O retoque torna-se exibicionista, à semelhança dos lábios inchados de botox que precipitam a aparência do procedimento de sua aplicação e de doenças da moda como anorexia e vigorexia. Assim como nestes casos em que o sujeito perde o referencial, não identificando em si mesmo suficiente magreza ou inchaço, essas imagens perdem o controle e a medida de sua super limpeza.

Essa perda de parâmetros se mostra, nas imagens midiáticas, de forma ostensiva, no tratamento da pele. Está instituído um padrão normativo nos procedimentos de pós-produção fotográfica, em que a pele deve se apresentar absolutamente uniforme, sem quaisquer sinais, manchas ou rugas. A eliminação de tudo o que possa mostrar sinais particulares garante, seja numa embalagem de cosmético, na foto de uma celebridade na capa de

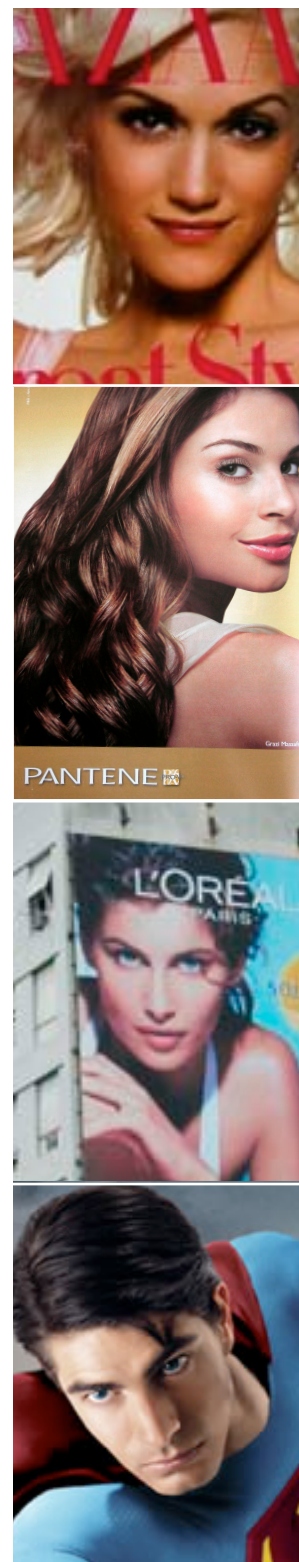


Fig. 3

revista, num outdoor publicitário de filtro solar, ou mesmo no cinema (fig. 3), que o aspecto da pele, podendo ter variações de iluminação ou cor, é fundamentalmente liso e homogêneo.

Os procedimentos para esta uniformidade garantem à superfície da imagem um nível de controle que dificilmente poderia ser obtido com técnicas estritamente fotográficas. Além do apagamento de sinais e rugas, são considerados imperfeições também o tamanho dos olhos, dos queixos e do pescoço, estes podendo ser alongados, afinados, aumentados e até a inclinação da cabeça pode ser modificada, como se nota nas versões original e retocada de uma foto da cantora Britney Spears (fig. 4) para a capa de uma revista.



Fig. 4

A manipulação digital da imagem, possibilita, também, que certos traços “originais” possam ser reconstituídos. No Photoshop, as operações de ajuste de cor e contraste podem causar eventual perda de detalhes devido a bruscas modificações na distribuição dos valores dos pixels pela imagem como um todo. Um exemplo simples: quando se aumenta o contraste, sacrifica-se os tons médios (ou seja, aqueles situados intermediariamente entre as áreas mais escuras e as mais claras) e uma parte desta gama de tons que serviam para desenhar certos contornos necessários à definição

de partes do rosto como nariz e lábios, podem ser perdidos. Estes, através de técnicas de desenho, são obviamente refeitos, como por exemplo o contorno de um nariz que eventualmente teria se perdido após muitas correções, o traço de um lábio inferior que se desejou evidenciar, ou mesmo pequenas “rugas” em torno dos lábios que são devolvidas à pele depois de terem desaparecido nas sucessivas manipulações (fig. 5).

Além das rugas e imperfeições, outro inimigo da pele é o brilho que indica oleosidade. Novamente, o Photoshop permite um controle sobre a quantidade de brilho e o modo como a iluminação deve distribuir suavemente as sombras e as luzes pelo rosto. Comparações entre “antes” e “depois” hoje comumente divulgadas em sites de designers especializados em retoque digital evidenciam em que nível o “pintar” vem ajudar a fotografia a se livrar do brilho indesejado da pele oleosa (fig. 6). O brilho, quando existe, deve mostrar uma pele úmida mas não oleosa. Roland Barthes, já em 1957, chamou atenção para uma contradição na retórica publicitária dos cremes de beleza no que diz respeito à convivência pacífica de dois elementos que não se misturam: água e óleo. Esta união valoriza as propriedades dos dois meios no tratamento da beleza da pele. A água, diz Barthes,

“é benéfica, pois todos já viram que a pele velha é seca e que as peles jovens são frescas e puras (...) No que diz respeito à publicidade, a hidratação das profundidades é, pois, uma operação necessária.” Já as substâncias gordurosas “têm as qualidades e os defeitos inversos: não refrescam e são excessivamente suaves, de uma suavidade muito durável e artificial; (...) A água é dada como volátil, aérea, fugaz, efêmera, preciosa; o óleo, pelo contrário, resiste, pesa, força lentamente as superfícies, impregna, desliza ao longo dos ‘poros’ (personagens essenciais da beleza publicitária).” (Barthes, [1957] 2007, 85)

Assim, a natureza do óleo é ocultada, na retórica da propaganda, para que o frescor “natural” da água se afirma como elemento principal que irá *nutrir* a pele. Como diz Barthes, “(...) a publicidade consegue impor a convicção feliz de que as gorduras veiculam a água e que existem cremes aquosos e suavidades sem brilho”. (86) A água deve penetrar na pele para

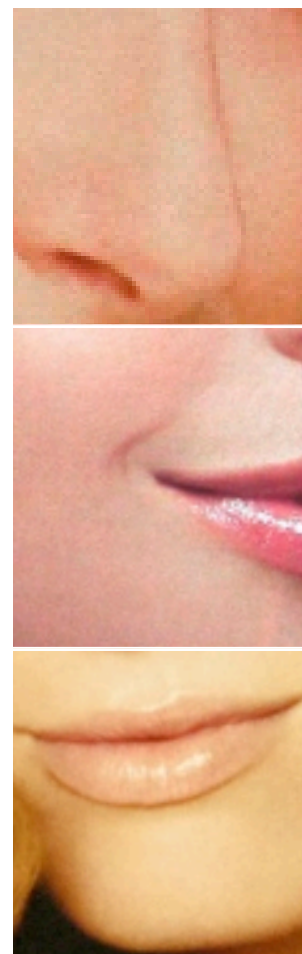


Fig. 5

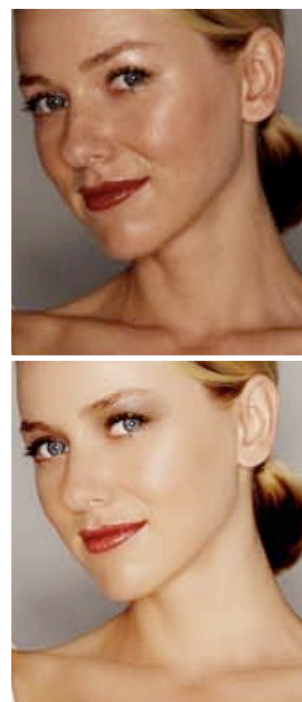


Fig. 6

que ela seja compreendida como “o produto de uma espécie de circuito germinativo no qual a beleza das eflorescências depende da nutrição das raízes”. (84) Ainda hoje, o texto das propagandas de produtos para a pele vale-se, com variações, da mesma promessa de tratamento “em profundidade” que Barthes notava. Diz um anúncio na internet: “Capta e fixa a água no coração das células. Devolve à pele força e elasticidade. Previne o envelhecimento precoce” (Vichy). Mas, se a retórica textual investe na idéia de uma absorção, a imagem *diz* outra coisa: a pele não se apresenta como uma superfície permeável, mas *blindada*.

Para entender de que forma isso se dá, recorro novamente a Barthes, desta vez a seu conceito de *retórica da imagem*. Resumidamente, ele propõe que, apesar de toda mensagem publicitária ser polissêmica, há uma “validade operacional” em separar analiticamente imagem e texto porque se essa distinção “nos permite descrever a estrutura da imagem numa forma simples e coerente, e se essa descrição pavimenta o caminho para uma explicação do papel da imagem na sociedade, ela se justifica” (Barthes e Heath, 1988, 37). Portanto, pode-se procurar na imagem uma retórica que lhe seja própria, que se dá no nível perceptivo mais do que no nível inteligível dos códigos simbólicos da linguagem escrita. Mas Barthes não separa operativamente apenas *texto* e *imagem*, mas também distingue na própria imagem efeitos de *denotação* e *conotação*, associando os primeiros à fotografia e os segundos ao desenho. Para ele,

“O caráter utópico da denotação é consideravelmente reforçado pelo paradoxo (...) de que a fotografia (em seu estado literal), em virtude de sua natureza absolutamente analógica, parece constituir uma mensagem sem código. (...) A fotografia, mensagem sem código, precisa portanto ser oposta ao desenho o qual, mesmo quando denotado é uma mensagem codificada. (o desenho não reproduz *tudo* (freqüentemente ele reproduz muito pouco), sem que, com isso, deixe de constituir uma mensagem forte; enquanto que a fotografia, embora possa escolher o assunto, seu ponto de vista e seu ângulo, não pode intervir *dentro* do objeto (exceto por efeitos de truque)”. (42-43)

Note-se a cautela do autor: a denotação é de caráter *utópico*, ou seja, não se está dizendo aqui que ela seria *de fato* uma amostragem não-mediada da realidade, mas apenas utopicamente encerra uma tal promessa. Neste ponto, é oportuno abrir um parêntese para sublinhar que, nesta tese, deflaciono os termos *denotação* e *conotação*: não entram aqui como categorias vocacionadas a caracterizar o funcionamento essencial da linguagem e dos signos, mas apenas para descrever distinções e expectativas culturalmente operantes no que tange à linguagem visual.

Na passagem acima, a fotografia também *parece constituir uma mensagem sem código*, e por *parecer* não ser codificada, difere assim do desenho que, tido como redução, “não reproduz tudo” e tem sua recepção definitivamente ligada ao sistema simbólico do qual faz parte. Barthes ainda ressalva – e aqui essa ressalva é o que interessa – que a fotografia só pode intervir no objeto por *efeitos de truque*. À luz do que já foi colocado antes, a respeito das intervenções da ordem do desenho (reforço dos traços de nariz, boca, pequenas rugas), as imagens aqui tratadas evidenciariam de forma aguda uma mescla de denotação e conotação onde o desenho não está separado da fotografia de forma evidente, como seria o caso da mistura de elementos gráficos nas imagens analisadas por Barthes, mas *trata* a imagem fotográfica como um suporte para suas interferências. É por isso que podemos detectar no próprio domínio do fotográfico as operações de conotação transportadas pelo desenho.

Para deixar mais claro, volto, agora, à questão dos poros, tidos por Barthes como “personagens essenciais da beleza publicitária”, onde se vê bem a contradição entre a retórica textual da limpeza em profundidade e a retórica da imagem: não há poros na pele alisada e uniformizada pelo Photoshop. São superfícies onde o retoque (desenho / pintura) superpôs à *possível* denotação fotográfica a conotação do liso, do limpo, onde os poros estão todos fechados, não aparentes. Trata-se de uma pele que não permite as trocas entre interior e exterior.

Toda linha de anúncios da *Vichy* para cremes de beleza mostra ostensivamente, de forma quase didática, aquilo que estou querendo demonstrar. Um deles, que anuncia a campanha “tire a oleosidade do seu dia a dia” (fig. 7), ostenta a rejeição ao óleo que é tido como sujeira, como o são as secreções humanas em geral, e que se deve eliminar a todo custo. Do lado direito, a pele cheia de poros – a única forma de dar visibilidade à gordura oleosa é mostrá-la sobre uma superfície texturizada, porosa, que possa refletir a luz de forma a mostrar a espessura da viscosidade. Do lado esquerdo, a pele desengordurada – com a gordura vão-se também os poros. Como essa imagem poderia ser rendida sem técnicas de manipulação que não detivessem *na própria imagem* – ou seja, em fases de pós-produção – a evidência de sua própria manipulação?



Fig. 7



O anúncio não quer vender maquiagem (secagem da gordura e aplicação de “máscaras” de cobertura da pele). O que a imagem retoricamente apresenta é que a pele é *transformada* pela atuação do produto. Por isso, o “truque” não é a maquiagem, mas a transformação da própria imagem que não esconde a sua operação. A promessa é a de que ao *poder* de ma-

nipulação da imagem corresponde a *eficácia* do produto. *É tão fácil tirar a oleosidade da sua pele quanto o é tirá-la desta imagem.* Esta retórica, diverge significativamente da idéia de tratamento “por penetração” e “em profundidade” dos agentes químicos, expressa pelos textos publicitários. O tratamento é o da superfície da imagem, essa imagem que mostra seu poder de manipulação *superficial*.

Essa mesma reciprocidade no regime simbólico entre o que pode se passar na imagem e o que pode se passar no corpo, já se manifesta, voltando mais uma vez à interface gráfica do Photoshop, na evolução da ferramenta “carimbo” já mencionada. Nas primeiras versões, como foi mostrado, a metáfora do carimbo remetia a um procedimento de *clonagem* que era semioticamente estranho tanto à pintura quando à fotografia. A partir da versão 7.0, a ferramenta não apenas copia pixels de uma área para a outra mas também pode calcular uma média dos pixels vizinhos à área a ser retocada, “restaurando” sua textura original, utilizando-se de um algoritmo muito mais complexo. Talvez para ir além da simplicidade mecânica do carimbo, que apenas opera uma transferência (no caso de áreas lisas para áreas rugosas), a nova versão da ferramenta precisasse de um ícone capaz de conotar que a área afetada não seria tão somente “coberta” pelo transplante de uma área saudável, mas que seria propiciado àquela um processo de *regeneração*. Achou-se a correspondência semiótica do novo procedimento no desenho de um *band-aid*. Novamente, cura da imagem e cura do corpo se equivalem. Um anúncio de xampú (fig. 8) não diz outra coisa quando comicamente aplica um *band-aid* no cabelo da modelo. A abstração semiótica do curativo encontra sua eficiência porque, enquanto signo assumido como tal, só é efetivo por distanciar-se de seu suporte original, a pele, para aderir absurdamente ao cabelo. Mas em último grau, afirmado em seu estatuto de ícone de regeneração, e não mais ao objeto *band-aid*, ou seja, tornado *imagem* é à imagem, e não ao cabelo, que o curativo vem aderir.



Fig. 8



Fig. 9

A profusão dos anúncios de cabelos, em que há a predominância do cabelo liso, quer mostrar principalmente um atributo: a força e a uniformidade capilar, caindo sobre o rosto como um tecido livre de quebras e interrupções (fig. 9). O cabelo também é blindado. A “cura” consiste em regenerar a superfície esfiapada e torná-la lisa e protegida, como mostra a simulação de um anúncio de TV (fig. 10). É preciso selar, fechar a pele ou o cabelo, eliminar suas aberturas que possibilitam o escoamento das secreções internas ou que ameaçam a continuidade de sua superfície. De fora para dentro transformar o áspero e o esfiapado em liso.

Mas também é preciso defender a superfície das invasões externas, sejam elas de ordem química poluente ou de causas naturais, como na imagem que mostra um raio solar rachando a pele como terra seca (fig. 11). Comparando-se este anúncio com o da oleosidade (fig. 7), vê-se no primeiro a interdição de uma substância indesejável esteticamente que pudessem emergir ou aflorar de *dentro* do corpo. No segundo, ao contrário, é preciso tornar a pele forte para impedir que os *acidentes* externos do dia-a-dia possam *efetuar* estragos na superfície. Em ambos, trata-se de estancar,

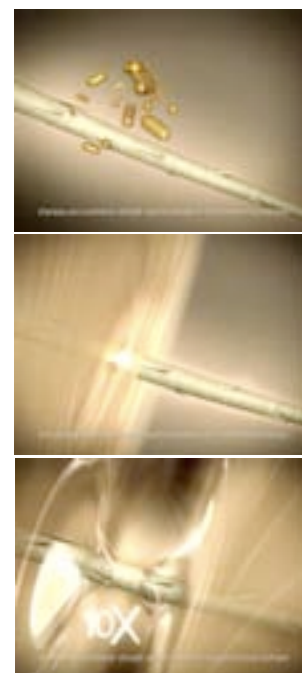


Fig. 10



Fig. 11

na superfície, as trocas entre dentro e fora com um objetivo muito específico: interditar a ação do tempo e portanto interromper o fluxo dos acontecimentos.

Em *Lógica do sentido*, Deleuze fala da superfície como o lugar onde o acontecimento se desenvolve, sem que saibamos, de forma silenciosa. Este acontecimento diferencia-se daquilo que acontece como os eventos que identificamos e registramos no tempo cronológico, mas trata-se do “acontecimento único”, aquele que está sempre transcorrendo e do qual só percebemos os momentos de “efetuação”, os “acidentes”, ou seja, quando ele se inscreve na profundidade da carne ou em um estado de coisas.

Havia uma fissura silenciosa, imperceptível, na superfície, único Acontecimento de superfície (...) A verdadeira diferença não é entre o interior e o exterior. A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporeal, ideal. Assim, ela tem com o que acontece no exterior e no interior relações complexas de interferência e de cruzamento (...) tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela; inversamente, a fissura não prossegue em seu caminho silencioso, não muda de direção segundo linhas de menor resistência, não estende sua teia a não ser sob os golpes daquilo que acontece. (Deleuze, [1969] 2003, 158)

Aquilo que acontece no interior, e também o que acontece no exterior, ou seja as efetuações do acontecimento único, podem então alterar o rumo ou “mudar de direção” aquele acontecimento silencioso que se dá na superfície. Mas encontra-se também nessa passagem a referência implícita ao sentido e à linguagem. “Ruidoso” é o oposto de “silencioso”. Quando o acontecimento único que não percebemos se efetua, ele faz “ruído” e muda de direção segundo esse “som” ou “voz”: sentido. “O acontecimento é co-extensivo ao devir, e o devir, por sua vez, é co-extensivo à linguagem” (9). Ou seja, apenas quando damos *sentido* ao acontecimento, que entretanto está sempre em curso, quando identificamos o seu “ruído”, é que o percebemos: “O brilho, o esplendor do acontecimento é o sentido.” (152). É como se estivéssemos sempre num processo de trocas entre o dentro e o fora que, por si só, pelo fato de que este processo faz, sim-

plesmente, parte da vida, ele já compreende todos os acidentes / eventos / efetuações que ao longo da vida nomeamos “acontecimentos”.

Talvez passemos a entender melhor esse conceito se pensarmos no acontecimento velhice. Quando é que dizemos “ela chegou”? Não percebemos *durante*, só quando pronunciamos “estou velho” é que jogamos no passado todo um processo silencioso de “fissura” que agora percebemos como presente.

“Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna” (Deleuze, [1969] 2003, 154)

A presente apropriação desse conceito deleuziano é especialmente pertinente no que tange à dimensão temporal da imagem em suas particulares implicações semiológicas. A rachadura da pele no anúncio da *Vichy* de forma alguma encarna aquela superfície em que o acontecimento único efetua a sua fissura, esta sendo na definição de Deleuze, imperceptível. Ao contrário, ao mostrar de forma ilustrativa um efeito instantâneo de rachadura, metáfora de um processo de deterioração que normalmente demora anos sem que se perceba a perda gradual do frescor e da elasticidade da pele, a imagem promove uma antecipação e uma atualização da visibilidade dos golpes exteriores sobre a superfície que separa o dentro e o fora. O que está sendo aí reificado é um processo de deterioração que se dá ao longo de anos de exposição ao *fora* e aos processos de envelhecimento do *dentro*. “Toda vida é, obviamente, um processo de demolição” (Deleuze, [1969] 2003, 157) é a frase de um conto de Scott Fitzgerald em torno da qual Deleuze elabora, em “Porcelana e vulcão”, sua reflexão sobre o acontecimento silencioso que está sempre *devindo* como um “processo”. Porém só nos damos conta dele nesses momentos de efetuação e portanto ignoramos nossa constante “demolição”.

O que a pele rachada no anúncio exhibe é, em primeiro lugar, a condensação numa só imagem de um processo de temporalidade extensa, portanto, dando a ver, de modo simulacral, o acontecimento silencioso da deterioração. Por outro lado, a articulação da imagem com a venda de um produto, reivindica para este a garantia ilusória de um tratamento que irá interceptar, ou reverter esse efeito acelerado da velhice de forma igualmente ágil. Figura-se um processo de décadas e anos sobre uma face jovem e, ao mesmo tempo, promete-se que, “porque podemos *ver* o acontecimento”, podemos tratá-lo, ter a ilusão de evitá-lo, mas em todos os casos *normalizá-lo*. Como propõe Maurizio Lazzarato, nas práticas da comunicação e da informação,

“O processo de atualização e efetuação do acontecimento deve ser normalizado e submetido à lógica da reprodução através da informação e da comunicação. Trata-se de neutralizar o acontecimento, de domesticá-lo, de reduzir o imprevisível, o desconhecido da relação acontecimental (lingüística e expressiva) ao previsível, ao conhecido, ao hábito comunicativo.” (Lazzarato, [2004] 2006, 156)

A pele da imagem polida promete esse resguardo, essa proteção contra o *acontecimento velhice*, sugerindo que ele nunca venha a se efetuar. A superfície da pele não está submissa a um devir imperceptível mas a sufocação de todo e qualquer devir. A pele vertida em terra seca e rachada já indica a forma como a imagem está sendo usada para vender: identifica-se a pele com outras superfícies numa metaforização que a pretende inorgânica, ou pós-orgânica, em consonância com uma subjetividade contemporânea em que o orgânico passa a se compor com materiais e superfícies alheios ao corpo “natural”: implantes de chips subcutâneos, injeções de silicone, botox, transferência da memória humana para a máquina, etc.¹¹ A prótese passa a ser vista como *antídoto* à tendência do corpo ao perecimento.

11 Cf. *O homem pós orgânico*. (Sibilia, 2002)

Mas a questão que se coloca é em que medida, no caso da pele humana, não estaria a própria imagem figurando uma das partes desta composição. O que já reparamos mais sutilmente no tratamento de uniformização da pele, parece ser sintetizado dentro da própria retórica da imagem em outro exemplo da publicidade dos produtos Vichy (fig.12). Seguindo a mesma linha metafórica da pele tornada terra, este outro anúncio é ainda mais enfático.

Um rosto surge rasgando uma folha de papel; fitas azuis com a marca do produto estão soltas, como se um embrulho tivesse sido aberto. Este “presente que você pode dar à sua pele”, como diz o texto, é um novo rosto que rompe com uma outra superfície, mas a foto, colocada de forma ilustrativa, aproxima semioticamente a pele e o papel. Como se a mensagem já não estivesse suficientemente clara, uma outra versão do mesmo anúncio, usando exatamente o mesmo desenho, mostra que o que se rasgou foi a pele antiga, deixando brotar a nova. É porque o rosto velho se mostra evidentemente aplicado sobre o papel, que o rosto novo também não é visto como rosto real que irrompeu uma superfície de outra natureza.

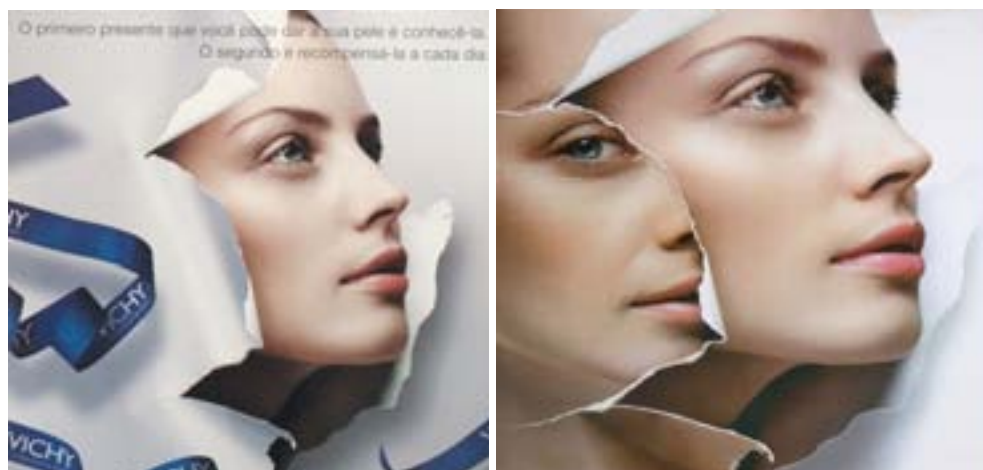


Fig. 12

Ou seja: pela proximidade semiótica das duas situações, o novo não pode, ele também, deixar de ser associado à superfície papel. É uma imagem que rasga outra imagem. Não é mais a pele, que se renova, no “circuito germinativo” de que Barthes falava. As células humanas, agora emuladas pelas fibras do papel, tornam-se produto da técnica, de uma produção

que não produz a si mesma. A pele é projetada para um vago espaço entre o orgânico e o inorgânico, entre imagem e suporte. A retórica da imagem novamente sugere que aquilo que se pode alterar na imagem – rasgar uma *imagem* velha e fazer surgir uma *imagem* nova – encontra uma eficiente correspondência com o que se pode fazer na própria pele. Fazer coincidir a pele humana com a pele da imagem torna-se um operador retórico fundamental da imagem polida.

Mas não é apenas em construtos metafóricos da pele, que aparecem de forma tão óbvia como nesses anúncios da *Vichy*, que se pode perceber o modo como o corpo se dilui no espaço gráfico e como, ao mesmo tempo, a fotografia se dilui em procedimentos pictóricos. Em outras imagens nota-se o empenho em transformar todo o espaço gráfico num campo sobre o qual o controle é absoluto sobre uma imagem que não é nem pintura e nem fotografia.

No anúncio da Colorama com a atriz Juliana Paes (fig. 13) notamos que a palheta cromática está toda concentrada – seja na pele, no fundo, na roupa ou no batom – em tons avermelhados e rosados. A cor uniformiza todos os elementos gráficos com as características do produto cujos frascos, equilibrando-se de modo irreal à direita da composição, derramam o líquido viscoso do esmalte de unhas. Tudo ao mesmo tempo em que escorre, flutua, inclusive, o olhar da atriz, enigmático e sensual, “derramado”. O erotismo não está apenas no corpo da atriz, mas se distribui por toda a imagem, em consonância com uma cultura onde novo, sensual e luxuoso são intercambiáveis. Como notou Richard Hamilton a respeito da publicidade, “o sexo está em toda parte, simbolizado no glamour do luxo produzido em massa. na inter-relação entre o carnal com a matéria plástica, e mais intensamente com a suavidade metálica” (Hamilton, [1962] 1982, 36).

Assim, a figura humana compartilha com os elementos gráficos uma mesma característica: o *brilho* (não de transpiração mas de cobertura) do esmalte, obviamente *desenhado* em todas as unhas de modo repetitivamente uniforme, cintila indiscriminadamente pelos lábios, olhos, frascos e

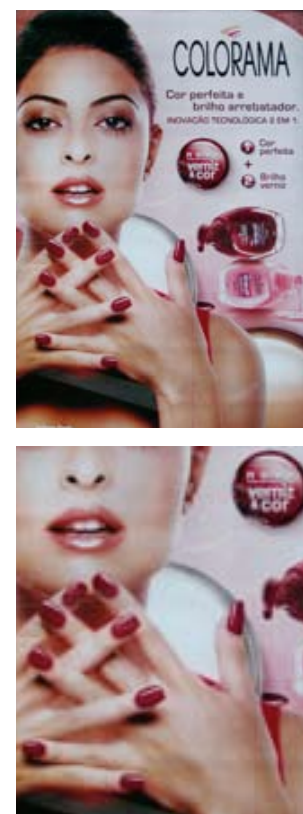


Fig. 13

“botões” que pontuam as mensagens “Novo verniz e cor”, “Cor perfeita” e “Brilho verniz”. Esse todo harmônico em torno do cosmético faz convergir, na retórica da imagem, uma única mensagem: o artifício. O composto digital-fotográfico funciona como um decalque semiótico da pintura do esmalte sobre as unhas. Em outras palavras, o que a imagem quer vender é sua própria irrerealidade e, é importante sublinhar: irreal, aqui, é sinônimo de ideal.

Essa idealização se aloja confortável e afirmativamente em uma sociedade que, como propõe Fernanda Bruno, teria destronado o superego controlador de uma *interioridade* tida como *a* verdade por um *ideal de ego*, que se contenta com a exterioridade coincidente com *uma* verdade que não se encontra mais escondida mas totalmente exposta:

“Se considerarmos as personagens que hoje simbolizam e encarnam o que seria o padrão normativo das sociedades e identidades contemporâneas, encontramos menos mulheres medianas (a mãe, a doméstica, rainha do lar e da vida regrada) (...) que modelos e atrizes mais que belas e perfeitas. (...) Vemos pois imagens do ideal de ego mais que do superego; inclusive são indivíduos cujo estatuto é inseparável de sua imagem midiática (...) nos quais se confundem a aparência e a essência, a ficção e a realidade, o público e o privado”. (Bruno, 2006, 147)

É essa subjetividade “que se constitui prioritariamente na própria exterioridade, no ato mesmo de se projetar e de se fazer visível a outrem” (Bruno, 2004, 116) que a fotografia de Juliana Paes, tanto espelha quanto captura e seduz, já ela mesma muito manipulada, fundida com o desenho através da cor, do brilho e da composição. Trata-se de uma imagem do tipo daquelas que “não nos convidam a entrar (...), como se não fizessem nenhuma alusão a algo que está sob, atrás ou além” (*op. cit.* 149) Nada também *anterior*, eu acrescentaria, voltando o foco para a questão essencialmente temporal do signo fotográfico.

Se a fotografia atualiza, como quer Barthes, o “isto foi” (Barthes, [1980] 2000) ou se sua “realidade está presente a mim enquanto eu não estou presente a ela, e um mundo que eu conheço e vejo mas diante do qual não estou presente (...) é um mundo passado”, como propõe Cavell (1996,



Fig. 14

162), ou seja, se a fotografia aponta para um momento no passado fazendo-o coincidir com o presente, a foto de Juliana Paes, exilada para longe do indício por todo o “verniz” icônico-digital, não nos chama ao passado mas apenas a um presente hipnótico. A imagem certamente não se torna um *desenho* mas sua intensificação icônica faz com que ela não suscite a pergunta “quando foi que aconteceu esse momento?” (da mesma forma como não se pergunta a idade de uma mulher). Sob toda a manipulação, o fotográfico persiste mas apenas para substituir o “isso foi” pelo “isso há”. Parecendo eterna, por dissolver o signo fotográfico, a imagem *diz* exatamente isto para quem a vê: atemporalidade, beleza eterna. Muitos outros exemplos funcionam exatamente nesse registro: imagens para vender filtro solar, perfume, shampoo etc., independentemente do produto, todas elas expressam a *confecção* de um rosto que usa a sua captura fotográfica apenas como base para a “beleza eterna” (fig. 14).



Fig. 15

1.3 Objetos humanizados, humanos objetificados

Se nas propagandas de cosméticos a interferência no fotográfico é aparente porém não totalmente evidenciada, em outros casos da imagem polida o sintético e o fotográfico precisam ser distintamente separados para que possamos perceber a presença do artifício atuando na imagem. A garantia dessa percepção é a própria condição para a legibilidade das mensagens a serem comunicadas. As campanhas publicitárias das empresas brasileiras de telefonia celular *Claro* e *Vivo*, há algum tempo, têm como mote principal a interação entre pessoas e elementos gráficos gerados sinteticamente que remetem diretamente às marcas das empresas (fig.15).

O apelo sensorial que a marca da *Claro* parece emitir é o de uma substância entre sólida, líquida e gasosa. Algo que poderia aludir a um fluxo vital, como um fluxo de hemácias numa flutuante corrente sangüínea. Ao mesmo tempo em que guarda a corporeidade de uma única esfera ela ganha também uma qualidade molecular, à medida em que se multiplica. Um recurso freqüentemente usado nessas propagandas é o de envolver o per-

sonagem humano nessas cadeias de “moléculas” conferindo um caráter algo alucinatório à imagem, que parece evocar uma sonoridade. Num exemplo (fig. 16), uma modelo está vestida para a noite e parece dançar comandando o movimento espiralar das esferas, como se seu telefone celular fosse um controle remoto. A pose tem endereço certo: os jovens que freqüentam as pistas de dança, as *raves* e *lounges* nas festas e clubes de dança da cidade. Em outra aplicação da marca (fig. 17), apenas o rosto da modelo é enquadrado e as esferas são posicionadas exatamente à altura do ouvido como se tivessem de fato passando por dentro da cabeça. Aqui, como no exemplo dos cosméticos, o artifício é o *tema* da imagem, mas nesse caso ele está a serviço da promessa de alteração sensorial sugerida por um “borbulhar”.

O artificial também é tematizado nas propagandas da *Vivo*, contando com a tridimensionalização da marca da empresa cuja materialidade, assim como a marca da *Claro*, é a de uma substância incerta (fig. 18). Mas por se tratar de um elemento mais evidentemente figurativo – uma forma humana – que pode suscitar referências variadas, o símbolo parece ganhar



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

uma certa vitalidade. Sem dúvida, o personagem lembra muitos signos que conhecemos: pictogramas de porta de banheiro, figuras humanas recortadas em papel, sinais de trânsito, etc. Parecendo-se com tudo isso, entretanto, esse signo almeja uma presença real e animada, apesar de impessoal. Não tem sexo definido, não tem rosto ou expressão e não parece feito de matéria orgânica. Apesar de funcionar como um mascote, permanece parcialmente inanimado; um brinquedo ao mesmo tempo morto e “vivo”.

O modo como o gráfico interage com o corpo humano é de ordem sensorial e tátil em cenas convincentemente físicas. A evocação da corporeidade está presente até mesmo no ambíguo slogan “Os toques mais loucos pra você”. No relacionamento da modelo com esse objeto há uma variação no grau de proximidade que vai desde um leve toque até o beijo, tornando óbvias as sugestões eróticas em composições onde o humano e o sintético entram numa relação de intimidade (fig. 19).

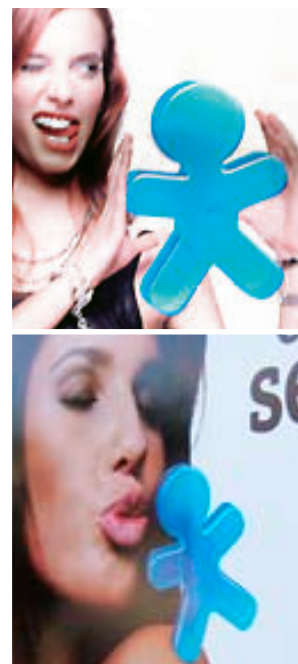


Fig. 19



Fig. 20

Num desdobramento da campanha¹² (fig. 20) a interação não se dá mais no modo tátil mas de forma especular, produzida pela colocação da mesma “roupa” no símbolo e no modelo. A mensagem é clara: o símbolo,

12 As imagens que analisei até aqui são de 2006/7. Recentemente (2009) o símbolo ganhou outras conotações, agora apresentadas.

portanto a empresa, pode se customizar e vestir-se como o usuário. “Acabamos pegando o seu jeito”, diz o título do anúncio. Mas se o texto é claro, a retórica da imagem deixa uma ambigüidade. Quem está imitando quem? O símbolo, em primeiro plano, parece estar de frente para nós tanto quanto a modelo, que se posiciona num plano posterior. Sendo ela quem olha para ele de costas, tem-se a impressão mais forte de que é ela que imita seus movimentos e não o contrário.



Fig. 21

Exatamente a mesma retórica se impõe, desta vez, fora da imagem, pela boneca “american girl” (fig. 21) cujas lojas são sucesso absoluto e mania das meninas americanas desde 2006 (American Girl). Numa loja de quatro andares em Nova York, por exemplo, mães atendem aos pedidos das filhas que querem, não vestir a boneca com roupas iguais às suas, mas vestir-se como a boneca se veste. E há bonecas de todas as raças e tipos físicos. Qualquer diferença será sanada em um dos salões de beleza da loja em que as bonecas podem ter o cabelo moldado à maneira da cliente. Beatriz Jaguaribe, num texto em que aborda os fetiches em torno das bonecas, aponta que “o objeto é alcançado à condição de sujeito e é visto como portador de encantamentos. (...) Na valorização do objeto, os seres humanos tornam-se mais objetificados e os objetos mais humanizados” (Jaguaribe, 2007, 191).

No registro estrito da imagem, o movimento de indiscernibilidade entre o objeto e o humano é o mesmo, tanto nas imagens da Vivo como na propaganda da boneca americana: são dois exemplos em que a roupa veicula o mimetismo. Entretanto, a comparação entre as duas imagens revela a especificidade retórica da interferência digital. Enquanto na foto das meninas é *na foto* que se dá a identidade das roupas, no caso da Vivo a

padronagem do vestido é, na modelo ou no símbolo, aplicada digitalmente, como forma de garantir a exatidão das tonalidades de cor e desenho do padrão. Desta forma, a identificação com o inanimado *evidencia* sua consolidação apenas na integração dos elementos gráficos da imagem final (pós-produção), e não antes dela, como no caso das bonecas.

Assim sendo, nestes casos, à atração objeto/humano corresponde também uma atração entre o humano e o não humano em uma relação simbiótica, que entretanto – é importante ressaltar – não pode ser nunca consumada.

Tanto no caso da *Claro* como no da *Vivo* esse duplo movimento permanece necessariamente incompleto, pois nos dois casos trata-se de vender o artifício encarnado na própria marca, uma vez que aquilo que aciona o conceito principal em cada caso (sonho ou erotismo) é a corporificação do símbolo da empresa, mas de tal modo que necessariamente não conclua sua humanização, mas apenas *encene*, na imagem, aquela conversão.

Para que o efeito de irrealidade almejado seja eficazmente *lido*, é fundamental que possamos distinguir os dois signos: a imagem conta com nosso senso comum, que associa imediatamente o fotográfico à realidade para fazer-nos “estranhar” a presença do sintético, aqui positivado¹³.

1.4 O signo commodificado

O que é fundamental perceber nesses estudos de caso, escolhidos a partir de uma vasta coleção de exemplos coletados, é que o digital precisa se diferenciar do fotográfico para garantir uma *irrealidade*, não por que a imagem se distancia de um “real” mas sim de um “real fotográfico”. A frequência com que observei esta operação em variados exemplos da imagem midiática contemporânea me propôs a questão: haveria uma constante, algo que, independentemente dos produtos veiculados pela imagem,

13 Trata-se da mesma operação identificada por Thomas Levin a respeito do filme *Uma cilada para Roger Rabbit*, em que a mistura de animação com imagem atuada configura ambientes “rigorosamente diferenciados como condição de possibilidade do conceito chave do filme”. (Levin, 2006, 206)

fosse comum a todas elas? Quais mecanismos de sedução estariam em jogo no valor que os variados signos emprestam à comercialização dos bens de consumo com ele imbricados?

O conceito de signo-commodity, como foi concebido por Baudrillard possibilita um caminho para abordar estas questões. Propondo uma crítica da “economia política do signo”, como via de acesso à compreensão da dinâmica econômica da mercadoria no capitalismo atual, o autor acrescenta às categorias marxistas de valor de uso e valor de troca, o *valor do signo*. O consumo não está orientado ou explicado pelas *necessidades* humanas, mas pelo próprio conceito de necessidade; este, volátil, se impõe na produção de sujeitos históricos, que não se constituem pelas necessidades apenas, mas também pelas trocas simbólicas que as determinam¹⁴. A commodity não comporta mais propriamente uma dissociação entre ela e o signo que a ela seria agregado como valor, mas é definida pela própria “forma do objeto, na qual o valor de uso, o valor de troca e o valor de signo convergem num modo complexo que descreve a mais geral forma de economia política”. (Baudrillard, 1981, 148) Resulta que a necessidade atribuída ao objeto é também a necessidade pela *forma* do objeto, indissociada do regime simbólico. Se o signo passa a valer tanto quanto a necessidade do uso, o consumo passa a ser regido por uma equivalência ou intercâmbio entre a commodity e o signo:

O consumo, hoje (...) define precisamente o estágio em que a commodity é imediatamente produzida como signo, como valor de signo e onde os signos (cultura) são produzidos como commodities. (Baudrillard, 1981, 147)

14 “Substancialmente, Marx diz: ‘A produção não produz apenas bens; Ela produz pessoas para consumi-los e as correspondentes necessidades.’ Esta proposição é freqüentemente torcida de tal forma que cede a idéias simplistas como “a manipulação das necessidades” e denúncias de ‘necessidades artificiais’. É necessário entender que o que produz o sistema de commodities em sua forma geral é o próprio *conceito* de necessidade, como constitutivo da própria estrutura do indivíduo – quer dizer, o conceito histórico de um ser social o qual, na ruptura da troca simbólica, autonomiza a si próprio e racionaliza seu desejo, sua relação com outros e com objetos em termos de necessidades, utilidade, satisfação e valor de uso.” (Baudrillard, 1981, 136)

Se um signo pode ser ele mesmo uma commodity, a pergunta que se pode fazer às imagens aqui analisadas é: o que é que elas, afinal, *vendem*, além dos produtos ele mesmos? Nas análises apresentadas acima, me orientei pelas teses de Roland Barthes nas quais, de modo operativo, há características da imagem capazes de revelar uma retórica própria. Seguindo esta proposta, tentei interrogar as propriedades formais específicas da mistura do signo fotográfico com o signo digital. Em seguida, explorei quais seriam as implicações desta operação, num nível estético, sobre as qualidades de sedução das imagens produzidas e como articulá-las com aspectos da produção de subjetividade contemporânea para evidenciar as *necessidades* que estariam sendo produzidas. Neste percurso, me orientei pela busca de repetições e variações que pudessem revelar uma constante.

Na hibridez dos ícones da interface do Photoshop, na blindagem da pele e do cabelo, no rosto mapeado na superfície da imagem (Vichy), na fusão da fotografia com os grafismos (Juliana Paes) e finalmente na explicitação da convivência do humano com o sintético (Vivo e Claro), o que perpassa todas essas imagens é que em todas elas trata-se de tornar o artifício *manifesto*. A retórica da imagem polida é a retórica do artifício como valor. É o artifício, ele mesmo, que aparece em primeiro plano valorado e evidenciado. O artifício como *tema* alcança, portanto, um valor em si mesmo. Este valor se manifesta *esteticamente* na imagem. É nesse registro que ele nos seduz, e para que seja possível a leitura do artifício, ele deve aparecer na imagem como *diferença*; ela precisa incluir algo que seja menos artificial para que notemos a potência do que é mais artificial, como numa escala gradativa. E, nesse registro estético, desde o próprio dispositivo Photoshop até as imagens produzidas com a interferência do digital, a operação implica uma tensão entre o signo fotográfico e o signo pictórico, entre o indicial e o icônico que não é mais fruto de técnicas diversas mas produto de uma fusão. Assim, as imagens polidas re-territorializam, no pixel estes dois vetores, historicamente constituídos, de modo que a fotografia deixa de ser apenas *veracidade* e a pintura deixa de ser apenas *embelezamento* para juntas garantirem a encenação e a retórica do artifício.

No presente estudo, considera-se que a imagem poluída fere a integridade e a hegemonia de duas instâncias, uma extrínseca e outra intrínseca. A primeira é a página do jornal e da revista, ou o fluxo de imagens no noticiário televisivo e na internet, ou seja, as adjacências das imagens nas mídias em que comparece. Nesses espaços, o caráter hegemônico formado pelas fotografias ditas jornalísticas agencia uma distribuição diária de “realidade”, acessível e sempre “disponível”, como já havia percebido Benjamin no jornais e atualidades cinematográficas do início do século XX¹. Hoje, esta alimentação incessante de imagens “factuais” passam por nós com uma rapidez que não interrompemos e diante da qual diferenças são aplainadas. Na velocidade de sua circulação, a imagem jornalística se converte em clichê que, como colocou Deleuze, engendra um encobrimento na imagem:

“(…) nunca percebemos tudo na imagem, porque ela é feita para isto (para que nunca percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...). Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente nos esconder a mesma coisa, mas esconder alguma coisa na imagem.” (Deleuze, [1985] 2004, 32)

1 Refiro-me a este trecho do texto “A pequena história da fotografia” que vem em seguida da super-citada, mas ainda fértil definição de “aura”: “a diferença entre a cópia, a qual os jornais ilustrados e as atualidades cinematográficas deixam sempre à disposição e a imagem original é inequívoca. Unicidade e duração são tão intimamente entrelaçadas na segunda quanto são a efemeridade e reprodutibilidade na primeira. (...) a destruição da aura é a assinatura de uma percepção cuja sensibilidade para tudo o que é igual no mundo chegou a um ponto onde mesmo o singular, o único é despido de sua unicidade – por meio de sua reprodução.” (Benjamin, [1931] 2008, 286)

Tentarei demonstrar que a imagem poluída irrompe em meio à homogeneidade deste fluxo de modo a retardar nosso olhar, fazendo com que nos detenhamos diante dela justamente procurando encontrar algo atrás de sua ocultação. Evidentemente elas correm o risco (e provavelmente sucumbem a ele) de se tornarem, elas também, clichês. Mas, mesmo assim, acredito que na fricção que produzem com o seu entorno, elas são capazes de produzir diferença neste território aplainado. Também neste sentido, além da convivência conflituosa com as outras, essas imagens também estranham as informações textuais. Como se verá, a relação entre o texto e a imagem poluída é de um tipo diverso do caráter mais pacífico dessa mesma relação no âmbito das fotografias jornalísticas tradicionais.

Articulando-se a esta primeira desestabilização, que diz respeito às vizinhanças de sua aparição, a segunda instância afetada pela imagem poluída é a própria integridade do signo fotográfico no interior de cada imagem individual. Formulo esta poluição em termos de uma “invasão”: os signos digitais aparecem como corpos estranhos a aspectos estéticos da fotografia “comum”. O grão, a blocagem gerada por processos de compressão e descompressão, o enrijecimento dos contornos, a pixelização, enfim, as especificidades formais de sua falta de nitidez, se sobrepõem aos signos do clichê tradicional. Esta noção comum *do que é uma fotografia* foi erigida por uma pedagogia que nos ensinou a percebê-la como pura denotação. Apresentando-se como elementos estranhos, os signos digitais vêm minar justamente esta pretensão. Por dificultar o caráter denotativo da fotografia, a imagem poluída está investida de uma pedagogia e de uma retórica diferentes: ela nos ensina a pressentir a realidade, não por pretender uma exclusiva denotação mas por evidenciar sua conotação: traz à tona e deixa visível a *mediação* da qual a fotografia pretendia esquecer-se.

Resumindo, minha hipótese é a de que a imagem *polui* de duas formas complementares. Exteriormente, ela compromete a estabilidade visual garantida por um padrão repetitivo que alimenta a banalização de uma “imagem da realidade”. E, de um modo interior à própria imagem, ela o

faz contaminando o signo fotográfico com sinais digitais que percebemos como alheios a ele.

Mas a proposta desta investigação estaria incompleta se a atração e a sedução que acredito serem inerentes à imagem poluída – aquilo que nos detêm diante dela – fossem consideradas apenas na sua dimensão formal. Para entender como elas nos atraem e seduzem, é necessário introduzir a dimensão dos desejos escópicos que elas encarnam. Nesse sentido, é fundamental notar que suas características particulares não lhes garantem um valor semiótico fixo e único. Moduláveis, elas podem assumir a forma de desejos variados que, hoje, fazem parte do combustível midiático. Tais desejos são midiáticos por excelência pois são ativados pelo transporte, para o espaço público, de práticas antes tidas como “marginais”. Como apontou Peter Wiebel,

“O comportamento sádico e masoquista, os prazeres exibicionistas e voyeurísticos invadem o meio público e se movem em novas zonas cuja gestalt é ainda indeterminada. A morfologia do desejo aparece diariamente em novas formas. Um teatro de impulsos está escondido embaixo das máscaras dos rituais de controle (...). (Wiebel, 2002, 208)

Dentro do conjunto dessas “novas formas”, que aparecem diariamente no contexto sócio-cultural contemporâneo, as imagens poluídas surgem como canais importantes para uma investigação sobre a “gestalt ainda indeterminada” desses comportamentos e prazeres, agora, visíveis na mídia. Como método para articular as particularidades dessas imagens com a mobilização desses desejos, proponho distribuí-las, esquematicamente, sobre dois eixos: estímulos de prazer e estímulos de dor.

A seguir, procurarei ver como é que as instâncias extrínseca e intrínseca em que a imagem exerce sua *poluição* se entrelaçam para encarnar tanto desejos voyeurísticos como sádicos e masoquistas. E para concluir retomarei, detalhadamente, as considerações acima esboçadas a respeito da conexão da imagem poluída com uma *retórica* da evidência.

2.1 Voyeurismo , ficção, evidência

Não é exagero afirmar que, hoje, as imagens poluídas estão incluídas na pauta diária ou semanal dos tablóides e das revistas de celebridades atendendo à sua manifesta predileção por mostrar situações amorosas – beijos e abraços, “amassos” – em fotos nas quais pouco ou nada se distingue de seus protagonistas. Podendo, naturalmente, ter a autoria associada a amadores, elas são, em geral, produto de uma atividade especializada: a dos *paparazzi*. É certo que esses fotógrafos estão longe da espontaneidade dos indivíduos comuns que, com seus celulares, tem ocasionalmente a sorte de capturar flagrantes potencialmente interessantes à mídia. No entanto, aquilo que indica a marca registrada da foto amadora – suas condições precárias de produção – é mimetizado por aqueles profissionais ou por produções editoriais que “estragam” certas imagens para que pareçam ruidosas e sem nitidez.

Portanto, as imagens poluídas, intencionalmente ou não, são remetidas às condições especiais de sua produção, sua *procedência*. Enquanto não se questiona quem tirou ou que condições produziram a foto jornalística comum, no caso da imagem poluída esses fatores não podem ser ignorados porque estão presentes e atuantes *esteticamente*. A ausência aparente de qualquer pós-produção, sugere que elas teriam sido transpostas para o jornal diretamente do dispositivo do “repórter” amador.

Em todos os casos, o que atíça a curiosidade voyeurística é uma visibilidade incompleta, que remete à suposta dificuldade do fotógrafo na hora do click. Esta dificuldade é transposta para a página impressa e re-encontrada no olhar do leitor. A imagem poluída produz a sensação de que há sempre *algo atrás*, algo que não se distingue e que precisa de um esforço produtivo de quem a consome. Assim como o fotógrafo se esgueirou entre as árvores, pulou muros, ou como o amador que arriscou sua segurança ao ativar secretamente a câmera de seu celular, ao leitor também é franqueada, no nível estético, uma dificuldade semelhante: a dificuldade de ver o que há na imagem.

É este o impacto da capa da revista *Caras* (dez, 2004) que mostra um ator e uma atriz se beijando sem possibilidade de identificação imediata de quem são os dois vultos sob mar de ruídos digitais (fig. 1). A imagem é apenas uma “pista”. Por bloquear qualquer possibilidade de significação da cena sem o auxílio de um texto, ela, ao mesmo tempo em que mobiliza o desejo de “querer ver mais”, impede esse desejo de se realizar.



Fig. 1

É certo que, na imagem em questão, percebem-se dois paradigmas tradicionais da imagem voyeurística: a moldura da janela no canto superior esquerdo e a granulação. A moldura, que poderia ser facilmente eliminada pelo enquadramento, é deixada discretamente à vista e o grão espalha-se desinibidamente por todo o campo visual. Estes elementos gráficos adquirem um efeito semântico que impõe uma *distância* entre o espectador e a cena. Rosalind Krauss, discorrendo sobre o trabalho da artista americana Cindy Sherman, elucida como moldura e grão podem ser “lidos” semioticamente:

“Desde o início de seu projeto, em *Untitled Still #2* [fig. 2], ela [Sherman] estabelece o signo do intruso. (...) Um montante de porta à esquerda do quadro posiciona o ‘observador’ fora do quarto. Mas o que é bem mais significativo é que este observador é construído como um espectador escondido por meio do significante que se lê na granulação, uma difusão da imagem que constrói o significado /distância/, um corte do espaço psíquico do observador em relação àquele do observado.” (Krauss, [1993] 2006, 109-111)

Estabelecendo estes elementos visuais como significantes de distância, Krauss mostra que eles não podem ser tomados apenas como consequência formal da composição ou das propriedades materiais da fotografia:

“O impacto narrativo destas imagens tende a submergir os elementos através dos quais ele é construído, elementos como profundidade de campo, grão, luz, etc. os quais (...) são muito facilmente descartados como integrantes meramente ‘formais’, ao passo que eles funcionam como significantes cruciais ao efeito semântico. (*id. Ibid.*)

Portanto, à primeira vista, a fotografia de Sherman e a capa da revista compartilhariam os mesmos significantes que colocam o observador como voyeur ou “intruso”. Entretanto, se olharmos com mais atenção para as duas imagens ampliadas (fig. 3), percebemos a diferença estética entre a granulação fotográfica tradicional e a digital. Não cabe aqui esmiuçar as causas técnicas desta diferença, mas sim analisar em que medida o grão fotográfico se articula com a imagem, no modo mesmo como ele a constrói, de uma forma muito diversa do grão digital.

Na imagem de Sherman, o grão obedece ao desenho das sombras e luzes e se distribui homogeneamente em toda a área ficando mais aparente nas regiões escuras e quase invisível nas áreas claras. À maneira de um desenho de Seurat (fig. 4) , o grão *desenha* e aparece como unidade mínima a partir da qual o todo é constituído. Em compensação, na foto do beijo, o grão digital espalha-se erratically pela imagem não apresentando nenhuma relação nem com os valores de claro e escuro e nem com as massas cromáticas, incoerentemente manchando de vermelho a camisa escura do ator e de azul o seu rosto. Ao passo que o grão da foto fica mais ou menos visível dependendo da lógica interna do desenho da imagem, o



Fig. 2

grão digital aparece como *interferência aleatória*. Se o primeiro é lido como átomo, o segundo é emitido como ruído.



Fig. 3

Dá-se então uma duplicação da distância. Se o desejo de “ver mais” já está implicado na granulação da fotografia tradicional esse desejo, agora, é ativado *também* por uma opacidade que se evidencia através de certos signos que sentimos *não pertencer à fotografia*.

Quando a potência semiótica própria a elementos estéticos, como o grão digital, se articula, de forma complementar, com elementos de formatação editorial, na página da revista ou do jornal, o efeito de real é ainda mais ampliado, de uma forma paradoxal. Na imprensa, a combinação entre foto e texto, evidentemente, é sempre complementar. Mas a especificidade desta relação, no caso da imagem poluída, vem do fato de que esta, distanciando-se da fotografia tradicional, *resiste* ao sentido, tornando esta complementaridade mais complexa e problemática.

Examinar a análise que Barthes propôs, em 1961, da relação entre texto e fotografia na mídia jornalística possibilita clarear, por contraste, o modo específico como, nos dias de hoje, estes dois elementos estariam interagindo. Para Barthes a fotografia é um signo misto e paradoxal: tem um lado denotativo o “perfeito *analogon*” da realidade (Barthes, [1961] 1988, 17)) mas também é fortemente conotativa, integra uma cadeia de signos



Fig. 4

“estereotipados” (22)². A relação do texto com a imagem, na fotografia jornalística, reforça o seu caráter denotativo e tende a esconder o aspecto conotativo, em uma relação *parasitária*, onde o texto parece “duplicar” a denotação.

“(…) o texto constitui uma mensagem parasitária concebida para conotar a imagem, para ‘apressá-la’ com um ou mais significados de segunda ordem. Em outras palavras, e isso é uma importante inversão histórica, a imagem não mais *ilustra* as palavras; agora são as palavras que, estruturalmente, são parasitárias à imagem.” (24-25)

Referindo-se às formas tradicionais da ilustração, Barthes sugere que

“(…) anteriormente o texto alimenta a imagem, dando-lhe o fardo de uma cultura, uma moral, uma imaginação (...) A conotação é agora experimentada apenas como a natural ressonância da denotação fundamental constituída pela analogia fotográfica e somos portanto confrontados com um processo típico de naturalização do cultural.” (*id. Ibid.*)

O trecho deixa claro que, no contexto focalizado por Barthes, imagem e texto trabalham em equipe, ajudando-se mutuamente. Em qualquer dos dois momentos – “antes e depois” – que o autor usa para identificar uma “inversão histórica”, há uma complementação hierárquica: ou a imagem está submissa ao texto, apenas ilustrando-o, ou é o texto que é subalterno à denotação própria à fotografia³. Não é isso o que se nota na relação entre a imagem poluída e o discurso textual que a acompanha. O que ela interdita é justamente esta “natural ressonância” entre denotação e conotação. O texto não pode ser parasitário da imagem por uma razão: ao contrário da fotografia tradicional, não se pode afirmar confortavelmente que existe uma “denotação fundamental” na imagem poluída. O valor semântico de seus elementos estéticos é, como foi dito, entendido como não pertencente

2 No capítulo quatro irei explorar mais detalhadamente como estes elementos operativos se conectam com o efeito de real. Por hora, basta notar este caráter duplo.

3 É importante lembrar que quando Barthes fala da denotação na imagem, de modo algum, a compreende fora de contextos históricos: “é errado dizer que o homem moderno projeta na leitura de fotografias sentimentos e valores os quais são característicos ou ‘eternos’ (infra ou trans-históricos), a não ser que seja firmemente especificado que *significação* é sempre desenvolvida por uma dada sociedade e história.” (Barthes e Heath, 1988, 27)

ao registro fotográfico, ou melhor, como uma *interferência*. Estes elementos obstruem a absorção imediata da imagem enquanto um *analogon* da realidade. Sua potência semiótica é a de *significar distância* entre observador e a cena e também entre o digital e o fotográfico. Na imposição dessa segunda distância o que é minado é justamente aquele efeito de denotação que, segundo Barthes, seria inerente à fotografia.

O texto deixa de “acelerar” uma denotação que já existia antes na imagem: ele diz o que ela é e, sem ele, a imagem carece de explicação. A manchete da revista *Caras* (fig. 1) responde tanto pelo suplemento significativo, sem o qual não se distinguem os personagens, quanto por um tipo de tessitura que inscreve o flagrante da evidência numa teia ficcional. Primeiro a identificação dos personagens e da cena: “Reynaldo Giannechini e Carolina Ferraz fecham jantar íntimo aos beijos”. Em seguida, em corpo menor, a continuidade narrativa que também não encontra eco algum na imagem: “no dia seguinte, a atriz viaja ao exterior para se encontrar com seu namorado turco e desmente romance. Ele não se pronuncia.” (*Revista Caras*, 15.12.2006)

Por sua indecidibilidade essencial, a imagem poluída não pode receber do texto uma conotação silenciosa, secundária, “parasitária”. O texto pode dar um sentido à imagem, mas não o exaure; não pacifica sua demanda por desvelamento. Mesmo depois de “explicada” ela continua a impor sua distância. Por outro lado, sua inquieta iridescência também não a permite pacificamente “ilustrar o texto”, da forma como Barthes descreve a ilustração na era pré-fotográfica. Apesar da imagem poluída não mais denotar, seria incorreto inferir que há um retorno ao estatuto ilustrativo. Assim como na ilustração, a denotação estaria faltando nessa imagem tosca. Mas, diferentemente da primeira que jamais denotou, a *falta* que se sente na última, por sua óbvia descendência, é a de uma denotação *que foi perdida*: a da fotografia. Se a imagem poluída empresta ao texto sua realidade não é por parecer denotar a realidade mas justamente porque exhibe sua impossibilidade de fazê-lo. A imagem é precária, incerta, indiscernível, mas por isso mesmo, *parece* verdadeira.

A relação portanto não é parasitária nem por um lado nem pelo outro; não é de “ressonância natural” mas de um tipo especial de *dissonância produtiva e cíclica*: o texto precisa da imagem para certificá-lo como verdadeiro. A imagem precisa do texto para identificá-la, sem o que ela não lhe pode autenticar. Há uma equivalência. Resulta que nessa interdependência nem texto nem imagem podem ser completamente verdade nem completamente mentira. Conseqüentemente, a imagem poluída e o texto narrativo amplificam sua potência tanto de evidência como de ficção.

Não se está aqui inferindo, detectando e nem mesmo sugerindo a exata reação do consumidor desse material midiático no nível da *recepção*. O que se propõe é ver que no jogo de forças da retórica de verdade das imagens poluídas, evidência e ficção se imbricam como forças complementares. De modo semelhante aos programas da *reality tv* como o *big brother* e outros, hoje já apelidados de *reality soap* (realidade de telenovela)⁴, as imagens poluídas são utilizadas para a confecção de uma realidade dirigida, editada e filtrada por diversos roteiros. Nas revistas de celebridades os assuntos mais populares são tributários dos clichês típicos de um ciclo narrativo que constitui algumas das bases da telenovela: início de relacionamento, traição, rompimento, reconciliação, vingança. Mas, assim como no *big brother*, o *script* é apenas parcialmente assumido como tal.

Esta indecidibilidade entre evidência e ficção implica um tipo de voyeurismo que deve se alojar diante de duas sedução: o verniz novelesco do texto e os rudimentos realistas sugeridos pelos borrões da imagem poluída.

O vídeo da atriz Daniella Ciccarelli (fig.5) fazendo sexo na praia com seu namorado, que causou, em 2006, escândalo por seu caráter explícito, mostra, talvez mais obviamente, em que medida pode-se dizer que esse voyeurismo é de um tipo especial. Uma popular versão do vídeo circulada na internet inclui a inserção de intertítulos, ironicamente sugestivos, além de uma trilha sonora que lembra os fundos musicais de filmes pornográficos.

4 Cf. “Big brother, or, the triumph of the gaze over the eye” (Žižek, 2002, 225-226)



Fig. 5

O vídeo divide-se em duas partes: primeiro música e intertítulos envolvem as imagens do casal na areia, trocando carícias “aceitáveis”, ainda fora do registro pornográfico. Na segunda parte, quando Daniela e seu namorado vão para a água, onde o movimento dos corpos semi-ocultos denuncia o ato sexual, os intertítulos e a trilha sonora são descartados.

No início, os elementos narrativos não pretendem transformar as imagens em história. Eles funcionam como uma piada sobre o vídeo verídico, de forma que estamos conscientes de que a história real capturada pelo *paparazzo* não era inicialmente dirigida, mas foi editada “como se fosse” uma narrativa planejada. Dessa forma o apêndice ficcional, não podendo se juntar à imagem, mantém-se distanciado. O expediente dos intertítulos remete aos primórdios da forma narrativa cinematográfica. A primeira frase-título “Uma tarde de amor com Daniella Ciccarelli”, assim como as manchetes e legendas nas revistas sensacionalistas, exerce a função identificadora, associando-se à imagem pouco nítida à atriz. Já se intui, pela baixa qualidade da imagem, que, em princípio, não se trata de uma produção ensaiada com a qual ela teria compactuado. Afastada essa possibilidade, as frases que se seguem, usando a linguagem do cinema mudo apenas reafirmam que a ficção ou história dá-se à revelia da ciência dos personagens: “Abraça-me tonto”, “Aumenta a paixão”, “Em plena luz”, e assim por diante.

O voyeurismo, neste caso, é muito diverso da pulsão escópica que Cristian Metz associou à narrativa do cinema tradicional. Para Metz, a história ou ficção são responsáveis pelo tipo de voyeur específico produzido pela linguagem cinematográfica. É porque nos deixamos voluntariamente levar pelo fio narrativo que somos colocados numa posição muito particular em que há uma identificação do olhar do espectador com a câmera de modo que ele ocupa a posição de quem vê sem ser visto.

“O filme sabe que está sendo observado, e também, por outro lado, não sabe. (...) Porque, na verdade, aquele que sabe e aquele que não quer saber não estão completamente indistinguíveis (...). Aquele que sabe é o cinema, a *instituição* (...); aquele que não quer saber é o filme, o *texto* (na sua versão final): a história.” (Metz, 1981, 95)

Esta parte do filme “que não quer saber” se associa também à parte do espectador que esquece estar vendo um filme, para colocar-se na condição de um intruso ausente. Para que a ilusão funcione, o filme, escondendo sua origem discursiva (as intenções do autor, as ideologias subjacentes à

indústria cinematográfica, etc.) pretende ser um todo narrativo coerente “e o princípio mesmo de sua eficácia como discurso, é precisamente que ele oblitera todos os traços de enunciação e os mascara como estória.” (91) Se o filme finge que não sabe que está sendo visto, o observador é levado simultaneamente a fingir que não está vendo um filme. Na suspensão de sua descrença ele identifica-se com a câmera, portadora de um olhar onisciente e se experimenta como um sujeito ausente. Diz Metz:

“À medida em que abole todos os traços do sujeito da enunciação, o cinema tradicional é bem sucedido em dar ao espectador a impressão de que é ele próprio aquele sujeito, mas num estado de vazio e ausência, de pura entrega visual (...)”. (96)

Este “vazio” é o traço característico do voyeur cinematográfico e corresponde à alienação de sua condição:

“(...) temos uma situação na qual tudo deve ser separado, e na qual a dupla negação essencial à existência da estória é preservada a todo custo: aquilo que é visto não sabe que está sendo visto (se soubesse, isto necessariamente implicaria que ele era já em alguma medida, um sujeito), *e sua falta de ciência permite ao voyeur ser ele mesmo não ciente de que é um voyeur*” [grifo meu] (97)

À luz desta caracterização, percebe-se o quanto o vídeo com a atriz está distante da forma clássica narrativa. Aqui, o discurso não se oculta: a narrativa proposta pelos intertítulos e pela trilha sonora não pretende não ser notada em nome de uma ilusão. A cena filmada não *finge* não saber do olhar do público: de fato ela não sabe. Deste modo, os elementos narrativos, liberados da função de *disavowal* (ou suspensão de descrença) que Metz identificou no cinema, impõem uma distância à imagem. Essa distância, em que a ficção se assume como tal, não mais forma um todo coerente que deixa o espectador no confortável estado de “ausência”. Tida como apêndice do real, ela o faz lembrar o tempo todo de sua condição de voyeur. Não mais uma suspensão de descrença que o esvazia como sujeito, mas a necessária ciência de que está vendo um registro da realidade.

É claro que a análise de Metz não se refere ao cinema mudo, ele mesmo, pela inserção dos intertítulos, exigindo um *trabalho* por parte do espectador de reunir o sentido textual ao imagético. Mas justamente por que este elemento antecipa historicamente o *disavowal*, só plenamente possível depois do cinema falado, é que ele pode possibilitar, aqui, um elo entre a narrativa cinemática e a pseudo-ficção das manchetes editoriais.

A especificidade do voyeurismo consciente que este vídeo exhibe é, também, num nível menos explícito, aquele produzido pelas manchetes sensacionalistas das revistas e tablóides. O texto que identifica os personagens e contrabandeia as imagens – extraídas, à revelia, para uma narrativa herdeira dos clichês ficcionais das telenovelas – não faz senão reafirmar seu estranho efeito de real.

A narrativa não está harmonicamente sincronizada com a imagem. O texto diz: “É fulana”. A imagem resiste, mas sua resistência, paradoxalmente, alimenta a narrativa nos termos da telenovela e do cinema narrativo clássico. E, porque falta o que ver, a relação é também de fetiche. Esse duplo movimento produz um tipo específico de voyeurismo em que a imagem não pode fingir “esquecer-se” de seu exibicionismo e, portanto, o voyeur também é sempre lembrado de sua condição.

2.2 **Imagens dolorosas**

O outro eixo retórico pelo qual se distribuem as imagens poluídas compreende tragédias, mortes, assaltos, crimes, desastres, enfim, os acontecimentos associados à dor. A mesma distância que nas imagens de celebridades implicava o desejo do voyeur, serve, neste outro momento para mobilizar um olhar que oscila entre o sádico e o masoquista. Um olhar que se identifica ora com quem faz sofrer, ora com quem sofre. Em todos os casos, o que está em jogo é o espetáculo da dor que se torna sensível por meio da imagem. Como propôs Guy Debord, na sociedade do espetáculo, “(...) o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe

acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência.” (Debord, [1967] 1997, 36)

A imagem possibilita, assim, que um enforcamento por exemplo possa ser consumido como “festa” coletiva sem a necessidade da co-presença do público e do evento. A notícia da morte de Saddam Hussein correu o mundo acompanhada por um vídeo divulgado pela TV iraquiana e editado de diversas formas no jornal, na TV e na internet (fig. 6).

A edição oficial faz crer que a execução se deu de forma “respeitosa, em que os carrascos conversam educadamente com o ex-ditador” (*Jornal O Globo*, 31.12.2006). Coerentemente com esta atitude “civilizada”, a sequência é interrompida no momento exato da morte – que não é exibido – para ter continuidade na imagem de pouquíssima nitidez mostrando o líder morto no chão, enrolado em um pano. Numa das versões mostradas na TV americana, o âncora tranquiliza o espectador: “não vamos mostrar o momento da execução, apenas os momentos que precedem a morte.” (*CNN*, 30.12.2006) A cena é exibida sem a proverbial dramaticidade com que a mídia costuma tratar as tragédias. Tudo parece muito “objetivo”, o narrador meramente descrevendo uma cena. Esta “fria” edição não incita explicitamente a celebração da morte do tirano, e adota um ar “imparcial”. Mas uma simples comparação dessa cobertura com um outro vídeo – capturado por um celular e distribuído pela internet, em que se ouvem frases exaltadas, gritadas em árabe durante a execução – mostra com clareza a parcialidade da montagem oficial. O suposto tratamento distanciado não é, entretanto, despojado de emoção. As imagens editadas transmitem não uma fria objetividade mas a frieza de um suposto executor convencido de que está apenas pondo em andamento um castigo merecido. Há uma espécie de alívio e saciedade anexado às imagens que encontraria, mais tarde, a versão declarada nas palavras do então presidente dos Estados Unidos, George Bush, declarando, em nota oficial, que Saddam foi executado após um “julgamento justo” (*id. Ibid.*).



Fig. 6

O expediente do enforcamento em si, a execução “rápida”, está em acordo com a “sobriedade punitiva”, própria a uma moral penal cujas origens Foucault identificou no século XVIII, em *Vigiar e Punir*.

“Não mais aquelas combinações que eram levadas a espetáculo para matar os regicidas, ou aquela com que sonhava, no começo do século XVIII, o autor de *Hanging not punishment enough*, e que teria permitido arrebentar um condenado sobre roda, depois açoitá-lo até a perda dos sentidos, em seguida suspendê-lo com correntes, antes de deixá-lo morrer lentamente de fome. (...) A redução dessas ‘mil mortes’ à estrita execução capital define uma moral bem nova própria do ato de punir.” (Foucault, [1975] 1987, 15)

Uma moral que reduziria, ainda mais, a duração da cena da morte com o advento de outro dispositivo:

“A guilhotina utilizada a partir de março de 1792 é a mecânica adequada a tais princípios. A morte é então reduzida a um acontecimento visível, mas instantâneo. (...) Já não ocorrem as afrontas físicas; o carrasco só tem que se comportar como um *relojoeiro meticoloso*.” [grifo meu] (16)

Mas estaríamos enganados em compreender a “relojoaria” midiática como desprovida de sadismo. É certo que não se trata da mesma ânsia que no início do século XVII queria mostrar a um condenado “seu ventre aberto, as entranhas arrancadas às pressas, para que ele tivesse tempo de as ver com seus próprios olhos lançadas ao fogo (...)” (15) O sadismo encontra hoje formas mais sutis, mas de modo algum está ausente. A transcrição da narração televisiva antes mencionada mostra um sadismo entranhado, mesmo que discretamente, na própria engrenagem midiática:

“Saddam Husein foi levado à câmara ... por quatro membros das forças de segurança que eram os serviçais da execução, aparentemente houve um alguma discussão ... um deles dizendo a Saddam Hussein que ele havia arruinado o Iraque e ... Hussein ... defendendo seu passado... ele recusa o capuz que lhe está sendo oferecido ali à esquerda, está parcialmente escondido pelas palavras na base da tela ... vamos apenas assistir por um momento. Muito dramático” (CNN, 30.12.2006)

Emulando uma narração ao vivo, o locutor gagueja e dá pausas como se estivesse, incerto de suas palavras, falando de improviso. A discreta mudança do tempo verbal que começa com “foi levado” e “eram os serviços” para dar lugar a “recusa o capuz” e “vamos assistir por um momento” transforma o tempo passado do evento em uma falsa narração “ao vivo”. Esta sutil junção da incerteza da voz com as imagens sem som direto induz um olhar que se percebe testemunhando *ao vivo* a execução. Atualizando um evento do passado a imagem encena o acompanhamento da punição, trazendo embutido o prazer sádico intrínseco à espetacularização do castigo. Não basta saber que Saddam morreu, é preciso gozar da espessura temporal de sua morte. Aqui a “sobriedade punitiva” detectada por Foucault parece já contaminada por um desejo de acompanhar o sofrimento, não físico mas moral do condenado: seu caminhar até a forca, as trocas de palavras (ainda que sem som) entre ele e os carrascos, toda a movimentação dos que presenciam *in loco* o evento e o espocar dos flashes fotográficos. Mas, além dessa ilusão de presença, o fato mesmo da exposição das imagens consentida em TVs e jornais de todo o mundo pode sugerir que estamos deixando de ser aquela sociedade que se privava do espetáculo da punição usando expedientes como

“bloquear as ruas que davam acesso à prisão onde estava oculto o cadafalso e onde a execução se passava em segredo; processar as testemunhas que relatavam o ocorrido para que a execução deixasse de ser um espetáculo e permanecesse um estranho segredo entre a justiça e o condenado.” (op.cit., 18)

É claro que este cenário subsiste hoje. Autoridades iraquianas efetuaram três prisões de suspeitos da autoria do vídeo extra oficial, que mostrava o som direto, o momento exato do enforcamento e finalmente o “close sem vida do rosto de Saddam, com o pescoço virado a 90° e com os olhos

abertos”⁵. Essa última frase, extraída de um pequeno trecho jornalístico, que descreve perfeita e graficamente a imagem “proibida” desse vídeo amador, no jornal publicada acima do texto, (fig. 7) não deixa dúvidas que os espaços institucionais contam com uma aceitação do espetáculo do castigo e ainda expõem desinibidamente a imagem terrível do enforcado⁶.



Fig. 7

Esta imagem escura, em alto contraste e pouco nítida é ela mesma uma imagem asfixiada. Mas essa asfixia não a sentimos em nós. Amaciada pela cobertura da imprensa que a trata como “castigo justo”, ela remete à dor do criminoso, não à nossa. É uma imagem ferida mas um ferimento “justo” que está liberado para ser instituído e aproveitado. O olhar é o olhar

5 Isso não quer dizer que a imprensa está eticamente livre de expedientes de censura. Como notou Clément Chéroux, a respeito da cobertura da mídia dos acontecimentos de 11 de setembro em Nova York, algumas imagens são consideradas cruéis demais para serem publicadas. “Há mais imagens de feridos que de defenestrados. As fotografias de pedaços de corpos são em número muito pequeno. (...) Contrariamente ao que afirmam alguns, o 11 de setembro produziu certamente seu lote de imagens chocantes, mas seu número é inversamente proporcional à seu grau de dor.” (Chéroux, 2007, 134) É de se perguntar se não seria justamente a falta de nitidez, o amortecimento necessário para a aceitação das imagens chocantes.

6 Uma investigação aprofundada dos mecanismos e implicações desta aceitação pode dar a ver de um possível distanciamento de nossa cultura com relação àquele regime moral, em que, no momento da análise de Foucault, “a morte penal permanece, hoje ainda, uma cena que, com inteira justiça, é preciso proibir”. (*op.cit.*,18) Aqui, o propósito é examinar apenas sinais visuais que poderiam apontar para esta mudança.

do sádico que se sente legitimado institucionalmente para fruir a “satisfação” proporcionada pelo fazer sofrer, que, a despeito da moral penal de cada época, como falou Nietzsche, pertence à categoria do humano:

“Ver-sofrer faz bem, fazer-sofrer mais bem ainda – eis uma frase dura, mas um velho e sólido axioma, humano, demasiado humano, que talvez até os símios subscrevessem: conta-se que na invenção de crueldades bizarras eles já anunciam e como que ‘preludiam’ o homem. Sem crueldade não há festa: é o que ensina a mais antiga e mais longa história do homem – e no castigo também há muito de festivo!” (Nietzsche, [1887] 1988)

Essa festividade, esta ânsia por linchamento, presente, ainda que de forma sutil, no tratamento dado pela mídia a um ditador que cometeu crimes aos quais, no momento da cobertura, não se tem acesso visual (as vítimas de Hussein não aparecem ao lado de sua cabeça enforcada), ganha pleno fôlego e visibilidade quando a vítima aparece próxima ao algoz. “O que eles merecem?” (*Jornal do Brasil*, 9.2.2007), “Não vamos fazer nada?” (*Veja*, 14.2.2007). É esse o teor das manchetes que se referem aos “monstros” que, dirigindo um carro roubado, arrastaram por sete quilômetros o menino João Marcelo, acidentalmente preso à porta do carro (fev. 2007).



Fig. 8

As fotos dos bandidos, presos, não são menos enfáticas: agarrados pelas mãos dos policiais que lhes imobilizam o rosto e lhes pressionam as mandíbulas, os criminosos são apresentados como troféus de caça à lente do fotógrafo e aos olhos do leitor (fig. 8). Mas o olhar se transforma instantaneamente do ódio à compaixão, do linchador à vítima, num piscar de

olhos ou numa virada de página. Junto com todas as fotos que encarnam o ódio expresso nas manchetes, apenas uma é reservada à vítima. Mas, nas primeiras páginas, esta imagem poluída é sem dúvida a mais chocante. (fig. 9)

Trata-se de uma foto típica de família em que o menino aparece abraçado protegidamente por um adulto do qual só se vê parte do corpo. Embora seja possível a identificação dos traços do rosto, eles estão visivelmente deformados, pouco nítidos, os contornos exagerados, tornados toscos e embrutecidos. Esta deformação, este desenho *bruto*, assume um valor semiótico que vai além da implicação das imagens poluídas com a evidência. A brutalidade da imagem, aqui, associa-se à brutalidade do crime; a distância que a perda de nitidez impõe ao nosso olhar corresponde ao desamparo da criança, sozinha *longe de nós* como no momento de sua morte.



Fig. 9

Comparando-se esta imagem com a de outra criança morta (fig. 10), vítima dos ataques israelenses a palestinos da faixa de gaza (2008), nota-se que por mais triste que seja esta foto, ela não tem a potência dolorosa da imagem de João Marcelo. A imagem da menina palestina, ocupando toda a largura da página, a mostra, erguida acima da multidão, em pri-

meio plano, envolta em panos, olhos fechados e lábios abertos e sem cor. Certamente uma imagem chocante, certamente uma imagem de dor. Mas, porque o significado da morte está absolutamente desnudo, nada pode ser acrescentado ou interrogado, e a imagem parece portar um “sentido puro”.



Fig. 10

Por mais trágica e chocante, esta foto não escapa à banalização de todas as outras fotos jornalísticas que não fazem senão encarnar a pretensão denotativa que, como quer Barthes, é patrimônio da fotografia. A imagem assim, clara e evidente, é rapidamente descartada pelo olhar que a compreende *rápido demais*:

“A sociedade, parece, desconfia do sentido puro: Ela quer o sentido, mas ao mesmo tempo quer que este sentido seja envolto em ruído (...) o qual o tornará menos preciso. Portanto uma fotografia cujo sentido (...) é muito impressionante é rapidamente descartada (...)” (Barthes, [1980] 2000, 36)

É claro que não se está dizendo aqui que se possa “desconfiar” da veracidade da foto da menina morta mas sim apontando o imediatismo de seu consumo. Ao contrário, a imagem de João Marcelo nos dá exatamente aquele “ruído” e a imprecisão que a constitui uma imagem ante a qual se é *detido*. Mostrando o menino ainda vivo, no passado, em uma situação familiar, mas simultaneamente exibindo e ocultando, ela comunica a dor

de modo muito mais enfático porque se afirma como signo da distância e da falta. Porém, mais do que *significar* a dor, a imagem a *produz*.

Usando uma terminologia de Barthes (Barthes, [1980] 2000), gostaria de sugerir que a foto da menina palestina pertence ao campo do *studium* e a de João Marcelo à ordem do *punctum*. Faz-se necessária uma explicação cuidadosa desses conceitos, tanto porque Barthes não os define rapidamente, mas os constrói gradativamente – numa elaboração que se estende por várias páginas de *Camera Clara* – como, também, e mais fundamentalmente, para indicar a pertinência de sua menção aqui, inclusive pela afinidade temática dos exemplos com que o autor os formula.



Fig. 11

Folheando uma revista ilustrada, Barthes se depara com um conjunto de fotografias (fig. 11) jornalísticas dos conflitos na Nicarágua, na década de 1970. A maioria das fotos o remete a um *corpo de informação* que inclui “rebelião, Nicaragua, (...) soldados rotos, não uniformizados, ruas destruídas, cadáveres, sofrimento, o sol e os olhares pesados dos indianos (...)” (26) Este conjunto, para Barthes, não oferece nenhum interesse especial:

“milhares de fotografias consistem deste campo e nessas fotografias eu posso, é claro, ter um tipo de interesse geral (...), mas em relação a eles minha emoção requer um intermediário racional de uma cultura política e ética. O que sinto por essas fotografias advém de uma afecção *média*, quase de um *certo treinamento*. Eu não conhecia uma palavra francesa que pudesse dar conta deste tipo de interesse humano mas acredito que ela exista em latim:

ela é *studium*, [que significa] aplicação a uma coisa, gosto por alguém, um tipo de entusiasmado comprometimento, é claro, mas sem especial acuidade. (...) É pelo *studium* que estou interessado em tantas fotografias, seja porque as recebo como testemunhos políticos ou as aprecio como boas cenas históricas: porque é culturalmente (...) que eu participo das figuras, dos rostos, dos gestos, dos cenários das ações.” (*idem*) (grifo meu)

Mas o que fez com que Barthes ficasse intrigado nestas fotografias é que elas continham *pequenos detalhes* que pareciam pertencer a uma ordem diversa dessa codificação cultural que constitui o *studium*, habitado por “milhares” de outras imagens. Este elemento, a que ele deu o nome de *punctum*, surge como rompimento daquela codificação:

“O segundo elemento irá quebrar (ou pontuar) o *studium*. Desta vez não sou eu quem o procura (como eu invisto o campo do *studium* com minha consciência soberana). É este elemento que se projeta para fora da cena, atirando-se como uma flecha, e me perfura. Uma palavra latina existe para designar esta ferida, este furo, esta marca feita por um instrumento pontiagudo (...) Este segundo elemento que irá perturbar o *studium* chamarei portanto de *punctum*. O *punctum* de uma fotografia é aquele acidente que me perfura (mas também me fere, é pungente para mim).” (26-27)

Se fosse possível reduzir drasticamente os dois conceitos, diríamos que *studium* e *punctum* refletem, respectivamente, a banalidade de um repertório cultural constituído, transformado em “assunto” e elementos que involuntariamente ameaçam romper ou escapar a este repertório. A foto da menina morta aloja-se perfeitamente no registro do *studium*. Sua constituição inclui todo um conjunto de informações que é alimentado pela profusão de imagens da cobertura do evento nos dias seguidos em que está em pauta na mídia. No lugar de “rebelião, Nicaragua...” que instruíam o olhar “treinado” de Barthes, “massacre, Palestina, enterro público, bandeiras, escombros, revolta” estendem a dramaticidade da imagem para além de seu exemplo particular. Roubando as palavras de Barthes, “nessas imagens não há *punctum*: um certo choque (...) mas nenhuma perturbação; a fotografia pode ‘gritar’, não ferir.” (41)

No outro pólo, a foto de João Marcelo não grita, mas fere como poucas. Ela é única, por vezes a imagem central (fig. 12) e, em sua própria solidão pode ser vista como *punctum* em meio ao *studium* das outras referências visuais no jornal. Mas por outra via, em seu próprio interior, pequenos detalhes são, a meu ver, aqueles a que se pode creditar o ferimento que nos causa, como uma “flecha” e a dor que ele provoca.

Nesse ponto o conceito de Barthes precisa ser ajustado. O *punctum* para o autor é algum elemento figurativo pertencente à fotografia, o que fica claro nos exemplos dados no texto: duas freiras, um cinto usado baixo demais, uma substância na unha, um colarinho desproporcional, a bandagem num dedo infantil, um cocheiro.

O *punctum* que quero sugerir como interior na imagem de João Marcelo não é nenhum elemento figurativo da imagem mas um outro tipo de *detalhe*: os borrões e pixels que se projetam *em cima* da integridade do signo fotográfico. Esta transposição do conceito de *punctum* para designar elementos não fotográficos já foi utilizada por Hal Foster em *The return of the real*⁷, através dos trabalhos de Andy Warhol e Gerhard Richter (fig. 13), numa menção a elementos que são muito próximos aos que aqui descrevo:

“Em *Camera Clara*, Barthes está lidando apenas com fotografias, e, assim, ele localiza o *punctum* em detalhes de conteúdo (...) Este é raramente o caso (...) da operação geral do *punctum* em Warhol. Ela funciona menos através do conteúdo do que através da técnica (...) um *punctum* aparece, para mim,



Fig. 12

7 Drasticamente resumindo, a discussão crucial deste livro dá-se em torno da seguinte hipótese: Nas artes plásticas, o real como representação foi sendo gradativamente dispensado pela arte moderna, num processo de crescente abstração da pintura e do questionamento sobre sua especificidade, que resulta no minimalismo. Esse real, com a arte pop, retorna sob a forma de um *real traumático*. “A mudança na concepção – da realidade como efeito de representação para o real como coisa do trauma – pode ser definitivo na arte contemporânea, para não falar na teoria contemporânea, ficção e filme.” É nesse contexto que ele insere a obra de Warhol como ao mesmo tempo “um afastar-se da significação traumática e uma abertura a ela, uma defesa contra a afecção traumática e sua produção.” (Foster, 1996, 132) Trata-se de uma ampla, original e aprofundada discussão a qual poderia desviar o presente argumento se fosse considerada em todas as suas implicações. Quero reter, aqui, apenas essa idéia de que características técnicas podem intervir na potência estética da imagem de modo a implicar novas relações entre a imagem e o real que escapam à representação mas continuam a vigorar na visualidade contemporânea.

não da mulher caída na imagem de cima em *Ambulance Disaster* (1963) [fig. 14] mas do rasgo obscuro que apaga sua cabeça na imagem inferior. (...) assim como o *punctum* em Gerhard Richter está menos nos detalhes do que no onipresente desfocamento da imagem, em Warhol o *punctum* está, também, menos nos detalhes do que neste repetitivo ‘falhar’ da imagem.’”

“Estas falhas, como um desvio de registro ou uma lavagem na cor, servem como equivalentes visuais de nossos encontros perdidos com o real. ‘O que é repetido’, escreve Lacan. ‘é sempre algo que ocorre (...) *como por acaso*’. Assim também é com essas falhas: elas parecem acidentais, mas também parecem repetitivas, automáticas, e até tecnológicas. (...) (Foster, 1996, 136)



Fig. 13

Faço aqui um paralelo entre as “falhas” típicas da tecnologia da serigrafia com a pixelização, o grão e a falta de nitidez das imagens poluídas. Como Foster coloca, elementos *da técnica* também podem ser incluídos nos efeitos deflagradores do *punctum*. Este é o tipo que identifico na foto de João Marcelo: nenhum detalhe de conteúdo, apenas o esgarçar digital da imagem fotográfica. É a ligação desse *ferimento*, (associado, é claro, ao conteúdo trágico do evento) que provoca a dor e o desamparo que sentimos pelo menino e que, identificados com ele, sentimos em nossa própria pele. Não mais algum elemento dissonante *na* foto, porém uma dissonância entre duas imagens, a fotográfica e a digital que é capaz de, à seme-

lhança da falta de registro e das falhas de tinta nas serigrafias de Warhol, prover “equivalentes visuais de nossos encontros perdidos com o real”.



Fig. 14

2.3 A conotação da evidência

Como espero ter demonstrado, a volatilidade da imagem poluída responde a desejos escópicos diversos. Ela pode deflagrar ora o olhar voyeur, ora o olhar sádico, linchador, ora o olhar ferido, perfurado. Uma decorrência importante desta volatilidade é que estas imagens, ao menos atualmente, não chegam a constituir um *novo studium*, ou seja não são imagens que desaparecem na trivialidade de um grupo de signos constituídos. Os signos da poluição oscilam em sua conotação e estão sempre mudando de sentido, dependendo dos contextos que privilegiam sua aparição. Entretanto, mesmo não inferindo significados precisos, como no *studium* fotográfico composto por “palestina, escombros, tragédia”, etc., e apesar das notáveis variações semânticas, um elemento retórico permanece co-

mum: essas imagens estão sempre se oferecendo à leitura enquanto *evidência*, ou *verdade*.

Retomando as considerações esboçadas no início deste capítulo, gostaria, mais detalhadamente, de sugerir, como hipótese, dois motivos básicos para a cristalização dessa leitura. O primeiro é cultural, produto de um “consenso” que vai se formando de modo extrínseco à imagem na forma da repetição de uma *retórica* visual. O segundo, que se articula com o primeiro, como foi notado nos exemplos apresentados, dá-se no interior da própria imagem e depende de fatores estéticos que, se analisados cuidadosamente, revelam no nível perceptivo seu *efeito* de realidade.

A aparição freqüente e periódica das imagens poluídas na mídia responde por uma *pedagogia* na qual aqueles atributos acabam por compor um novo estoque de signos aos quais começamos a atribuir valores semânticos que são utilizados na assimilação de novas imagens do mesmo tipo. Nesse aspecto elas seguem a mesma lógica das fotografias tradicionais na mídia. Como observou Barthes,

“a fotografia jornalística não é apenas percebida, recebida, ela é *lida*, conectada mais ou menos conscientemente pelo público consumidor, a um estoque de signos tradicional (...)” (Barthes e Heath, 1988, 19)

A base para que se possa formar esse estoque de signos – aquilo que lhe dá condições de possibilidade –, no caso da fotografia, está sedimentada sobre um *acordo* implícito que lhe credita um estatuto de verdade. Este acordo é também o acordo que permite o funcionamento da linguagem em geral, e que determina os mecanismos de poder que, em cada época, distinguem o verdadeiro do falso. Sobretudo com Nietzsche e Foucault, entendemos aqui a “verdade” como produzida historicamente e aninhada na linguagem.

Em certas linhas muito conhecidas de “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”, lê-se: “a legislação da linguagem dá também as primeiras leis da verdade” – fixa-se na linguagem “o que doravante deve ser ‘verdade’”, isto é, busca-se forjar no seu âmbito “uma designação unifor-

memente válida e obrigatória das coisas” (Nietzsche, [1873] 1978, 46). Tais designações, no entanto, longe de terem sua gênese na “verdade pura e sem consequência”, longe de garantirem à linguagem “a expressão adequada de todas as realidades”, mobilizam em vez disso “delimitações arbitrárias” e “predileções unilaterais”, originando-se unicamente “das relações das coisas aos homens”, relações estas expressas com o auxílio “das mais audaciosas metáforas” (47). Toda palavra mantém com aquilo que designa uma relação arbitrária e metafórica, uma relação que é sempre *de segunda ordem*, dada sempre nos termos de um *como se fosse*, nunca nos termos de um *é*. Todo conceito supostamente literal que a palavra promete enganosamente alcançar é “ósseo e octogonal como um dado e tão fácil de deslocar quanto este”, não sendo senão “o *resíduo* de uma metáfora” (49). A verdade seria aqui, portanto, fruto de consensos lingüísticos voláteis, sem qualquer existência fora da linguagem – algo que “somente por esquecimento pode o homem chegar a supor que possui” em termos absolutos (47).

Na mesma direção, porém com outras ênfases, Foucault mostra que a distinção conceitual entre verdade e mentira é também indissociável do funcionamento do poder em cada sociedade. A verdade não é metafísica: é sempre objeto de batalhas sobre o que deve vigor, opera como um conjunto de normas sempre em formação e reformulação. Diz Foucault:

“A verdade é deste mundo (...) Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros (...) A ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e a apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem.” (Foucault, [1975] 1982, 13)

Caracterizada ao mesmo tempo como sistema e efeito de poder, a verdade é “produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos”. Entre tais aparelhos, destacam-se, claro, os meios de comunicação, nos quais a fotografia, na modernidade, desempenha um papel crucial como difusora e mantenedora do regime de verdade. Por sua condição de imagem reprodu-

tível, ela se afirma, na linguagem visual, como um valioso dispositivo a serviço da constituição dos consensos sobre o verdadeiro e o falso.

Herdeira de modelos de visão que se pretenderam universais, como a perspectiva e a câmera escura, a fotografia assumiu, na era de comunicação de massas, um novo papel: disseminar a união entre imagem e verdade, consolidando seu estatuto de prova irrefutável. Fazendo-nos esquecer toda uma pedagogia desenvolvida ao longo da história que construiu aquilo que hoje entendemos por “fotografia”⁸, estabeleceu, através da repetição de seu signo e sua associação à evidência, um acordo a respeito da *verdade* nos signos visuais. Hoje, depois da popularização das tecnologias da imagem digital, este acordo encontra-se no mínimo desvitalizado. Como escreve Thomas Levin,

“(...) se em épocas anteriores, fotografias podiam ser introduzidas como evidência não problemática em uma corte, na era pós-Photoshop nenhuma fotografia ousaria reivindicar desembaraçadamente tal status de evidência. (...) as conseqüências *retóricas* do reconhecimento, hoje, cada dia mais divulgado, da superfície fotográfica como texto, como um construto que é (se tanto) apenas ocasionalmente e de modo algum necessariamente envolvido na referência estritamente indiciária, não devem ser ignoradas.” (Levin, 2002, 583)

É precisamente no nível *retórico*, que as imagens poluídas vêm constituir uma nova referência à verdade e à realidade. Porque, evidentemente, seria bastante inadequado dizer que estas imagens vêm substituir plenamente o valor de evidência que desde o século XIX foi patrimônio do signo fotográfico; ou que a baixa qualidade pura e simplesmente as tornariam aceitas para uso legal. Apesar de que as imagens de câmeras de vigilância – que estão incluídas, aqui, no rol das imagens poluídas – são hoje, em muitos países, aceitas como prova pelas instituições jurídicas (o que levou Thomas Levin a sugerir a emergência de uma nova retórica do *indício temporal*), este não seria o argumento principal para a discussão aqui proposta. É a *migração* da retórica da prova que se torna relevante porque re-

8 No capítulo quatro voltarei a este ponto para desenvolver em maior detalhe alguns dos estratos históricos que constituíram o que entendemos como signo fotográfico.

flete um *movimento* pelo qual a verdade é re-fraseada na criação de novos signos.

Esse movimento está visível na retórica da imagem poluída. Se o estatuto de realidade da fotografia foi destronado pelas possibilidades de manipulação digital, por outro lado o próprio pixel, em sua versão ruidosa, viria encarnar um novo direcionamento, em que se associa o verdadeiro ao sujo. Essa associação que vai se formando de maneira mais ou menos consciente, pela repetitiva aparição deste tipo de imagem na mídia, se produz a partir de propriedades *estéticas* como o grão, o pixel, o alto contraste, os contornos enrijecidos, que passam a sugerir o signo do verdadeiro. Ainda no texto de Nietzsche, percebe-se o viés estético da própria constituição da linguagem e que, aqui, estou associando à linguagem visual.

“Mas me parece sobretudo que a percepção justa – que significaria a expressão adequada de um objeto num sujeito – é um absurdo pleno de contradições: pois, entre duas esferas absolutamente distintas como são o sujeito e o objeto, não há qualquer laço de causalidade, qualquer exatidão, qualquer expressão possíveis, mas, antes de mais nada, uma relação *estética*, quer dizer, no sentido que dou, uma transposição aproximativa, uma tradução balbuciante numa língua totalmente estranha.” (Nietzsche, [1873] 2001, 16)

A dimensão estética desta “tradução balbuciante” nos remete ao segundo aspecto da conexão entre a imagem poluída e a evidência. Se o primeiro advinha da dinâmica extrínseca pela qual vão se formando os consensos em torno do verdadeiro, há, sugiro, um outro fator que diz respeito ao próprio interior da imagem. Estabelecendo uma tensão entre o signo fotográfico e as informações, ou melhor, deformações digitais, a imagem está sempre incompleta, mostrando tanto o que se vê como também o próprio fato de que não se vê tudo. Essa gestalt inconclusa mostra que aquilo que a imagem poluída ameaça é a estabilidade de sua própria *forma*, à qual está sempre oferecendo uma *resistência*, numa espécie de “mau contato” entre o fotográfico e o digital.

De que modo uma imagem pode ao mesmo tempo construir e destruir a forma – mostrar *e* não mostrar? Esta é a pergunta central que perpassa diversos textos em que Rosalind Krauss, de forma bastante acurada, identifica um desvio na visualidade dominante do século XX, que ela identifica na tradição moderna da *unidade da forma*.

A lógica atribuída à pintura moderna quis priorizar a integridade formal destituindo a imagem de qualquer contaminação com o movimento e, conseqüentemente com a temporalidade, que foram considerados alheios à especificidade pictórica⁹. As palavras da expressão máxima da pintura moderna sintetizam esta idéia. Diz Picasso:

“Para mim, (...) o papel da pintura não é o de descrever o movimento, colocar a realidade em ação. Seu papel é (...) capturar o movimento. Para congelar a imagem tem-se que afastar o movimento. Se não, se está sempre atrasado. Apenas naquele preciso momento tem-se a realidade.” (Picasso *apud*. Krauss, 1993, 210)

Está clara a associação do movimento com a temporalidade. A visão que uma pintura modernista supõe é uma visão instantânea, de um “momento preciso”. Deste preceito, que quis dogmaticamente impor ao olhar uma imobilidade e de uma instantaneidade, Krauss extrai, surpreendentemente, a observação de que o modernismo afirmaria, através da pintura, uma visualidade que é ainda tributária da pirâmide visual com que Alberti lançou a teoria fundadora da perspectiva renascentista. No célebre esquema diagramático, ao ponto de fuga corresponde a suposição de um observador imóvel cujo olhar é reduzido a um *ponto* fixo, imóvel e unidimensional (Alberti e Mallé, [1435] 1950). Mas a rigidez espacial deste ponto, lembra Krauss, é acompanhada de uma imobilidade também temporal que pressupõe uma apreensão instantânea da imagem:

9 A esse respeito, ver dois textos canônicos da crítica de arte do século XX: *Rumo a um mais novo Laoocoonte*, de Clement Greenberg ([1940] 1997), e *Art and objecthood*, de Michael Fried ([1967] 1998).

“Se nos diagramas perspectivais do historiador da arte, o olho é sempre figurado aberto e fixo, olhando para o túnel da pirâmide, é porque se trata de um olho que vê com tamanha rapidez, que não há necessidade de piscar. Ele vê num átimo que precede o piscar. E esse átimo, esta infinita brevidade ou imediatismo do olhar, é o análogo da própria condição *all-at-once* [tudo de uma vez só] da pintura, da verdade ontológica da pintura como pura simultaneidade.” (*op. cit.* Krauss, 1993, 213)

Porque a pintura modernista quer expulsar de sua superfície qualquer referência temporal exterior, promovendo a instantaneidade do olhar (“aquele momento preciso”, como falou Picasso) e também despindo-se de qualquer ameaça de referência ao movimento que deve apenas ser “capturado”, essa concepção, para Krauss, representa o momento máximo da lógica do diagrama de Alberti.

“Se a Renascença tinha diagramado a centralidade desse ponto de vista, foi o modernismo que insistiu nele, entendeu-o, sublinhou-o, fez com que a questão desse instante indivisível do olhar servisse como o princípio fundamental na doutrina da verdade estética. O modernismo tornaria absoluto este ‘agora’ para insistir que a pintura existe dentro do presente indivisível (...)” (*id. ibid.*)

Teria sido também em nome da radicalização deste “agora” que o modernismo se afastara da narrativa inerente à pintura figurativa e adotara a planaridade da tela virgem como forma de manter uma sincronicidade das formas que expressava também o conceito de “boa forma” dos estudos da Gestalt.

“Ao recusar as ondas sucessivas da recessão espacial que autorizava a pintura figurativa, a planaridade da superfície declarava que a condição essencial da experiência visual é a simultaneidade, que cada parte do campo visual é sincrônica às outras (...) a ‘ordem’ assegurada por essa montagem de formas, (...) em sua coesão instantânea e sentida como tal, emprega o gênero de clareza totalitária que os psicólogos da *Gestalt* nomearam ‘Pregnância’ ou ‘boa forma’. Eles entendiam por isto não apenas que aquele que percebe, capta de um só golpe a totalidade de uma forma, mas que, uma vez percebida, esta pregnância persiste em uma experiência continuamente renovada do imediato (...) E esta será a ambição da pintura modernista, (...) a de expor

as leis desta coerência visual elaborada sincronicamente.” (Bois, Krauss *et al.*, 1996, 26-27)

Este presente sincrônico e indivisível, é, portanto, responsável pela subjugação da pintura à coesão desta *forma*, que, “apreendida de um só golpe” livra-se da espessura temporal. Tal contextualização da relação entre pintura, temporalidade e movimento no âmbito do modernismo, serve para que a autora possa detectar com precisão um elemento desestabilizador dessa forma dominante. A esse elemento Krauss dá o nome de “batimento” (*beat*); a inclusão no campo visual de um *pulsar*, uma alternância que resgataria para a imagem uma temporalidade para além do instantâneo. Mas não se trata de uma representação do movimento e do tempo e sim da *produção*, no nível mesmo da percepção, de uma intermitência. Krauss localiza na obra de alguns artistas a presença deste batimento como fruto de uma inquietação quanto à homogeneidade modernista. Obras de Max Ernst, Marcel Duchamp e Alberto Giacometti, são analisadas de modo a revelar a “disrupção emocionalmente perturbadora [dessa] batida.” (Krauss, 1993, 216)

Uma gravura de Max Ernst (fig. 15) mostra uma mulher numa espécie de transe hipnótico ou sonho dentro de um zootropo¹⁰. O desenho impresso internamente mostra imagens estáticas de uma gaivota representada fragmentadamente, à maneira das cronofotografias de Muybridge, em várias posições do abrir e fechar de suas asas. Seria esta referência na gravura de Ernst ao *flickering* (o pulsar intermitente, entrevisto pelas frestas do zootropo) que para Krauss revela o interesse do artista pela vibração de uma temporalidade muito diversa da instantaneidade da “boa forma”:

“O batimento do zootropo, ganhando velocidade, o batimento das asas da gaivota, dentro de um espaço imaginário, o batimento de todos aqueles dispositivos através dos quais o real parece irromper em vida a partir de cacos do inorgânico e mortiço instantâneo, e a forma particular de prazer conectada àquele ritmo, tudo isso tornou-se um recurso para uma prática



Fig. 15

10 O zootropo era um popular dispositivo de entretenimento no século XIX. Imagens impressas no interior de um tambor que, ao girar, dava a ilusão de movimento.

artística desinclinada a obedecer a lei modernista da imobilidade na pintura.” (224-225)

Portanto, mais do que uma mera curiosidade pelo dispositivo, mais do que a sua referência figurativa a serviço da vontade surrealista de dissolver a fronteira entre o real e o imaginário, o que estava em jogo era uma vontade de admitir no olhar o prazer propiciado por todos aqueles batimentos e conseqüentemente, reconhecer-lhe uma espessura temporal que havia sido ignorada na opção modernista por uma cisão que apartava *forma e tempo*.

O exemplo de Duchamp vem acrescentar que este prazer, além de ligado ao batimento estaria também associado a um permanente movimento de construção e destruição da *forma*. Os rotores (fig. 16) são discos pintados em variadas composições de círculos concêntricos, com instruções para serem colocados numa vitrola comum. O fenômeno ótico produzido por estes discos quando postos em rotação é a produção de uma ilusão tridimensional que alterna sugestões de concavidades e convexidades. Mas não podemos nunca determinar ao certo quando uma sugestão se transforma em outra. A forma está sempre *em formação*. Não se trata, no movimento dos rotores, de mostrar uma “metamorfose” – a transformação de uma forma em outra. Seu vaivém obstrui justamente a consolidação da “boa forma”, aquela que é apreendida de uma vez e que renova a instantaneidade desta apreensão indefinidamente na repetição dos instantes presentes.

Poderia haver uma contra-argumentação a esta oposição, presente na elaboração de Krauss, que coloca de um lado uma imagem estática, a pintura, e de outro, em movimento, os rotores: poder-se-ia supor que a pintura jamais conseguiria, por ser estática, dar a ver o *batimento* propiciado pela imagem em movimento. Mas, imaginando que à imagem estática corresponderia um observador também paralisado no tempo, estaríamos ainda presos àquela concepção do olhar que desconhece sua espessura temporal. A autora é clara quando afirma que o alvo desses “híbridos

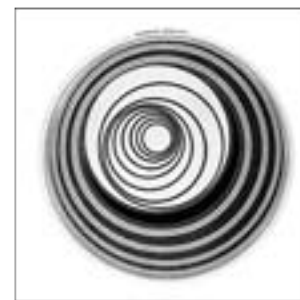


Fig. 16

que tem tanto de filme quanto de quadro” era a pintura modernista, cujo “fim confesso era a maestria formal e a organização do caos, a revelação das leis da forma sob a desordem da realidade perdida” (Bois, Krauss *et al.*, 1996, 126). Não se trata, portanto, de uma nova forma de arte que viria substituir uma outra obsoleta, mas sim a batalha travada entre duas concepções do olhar. Um que é regido por leis formais garantidas pela idéia de um presente instantâneo e outro que admite a temporalidade inerente à pulsação e ao batimento tanto *na* obra quanto *no* observador. Um que enaltece a “boa forma” e outro que a violenta com a “má forma”: “A pulsação, constituída de extinção e de repetição, é a forma mesma desta ‘má forma’. É a violência que ataca a forma e é a forma da violência.” (Bois, Krauss *et al.*, 1996, 156)

Este é o ponto oportuno para o retorno à imagem poluída. Há também uma violência nessa imagem que não é apenas aquela que se identifica com alguns de seus temas; as execuções, tragédias e mortes. Ela também está presente, com a mesma potência, nas imagens voyeurísticas. Essa violência diz respeito justamente a esse ataque à “boa forma” que poderíamos, seguindo Rosalind Krauss, atribuir a um olhar que também resiste à sua absorção imediata.

No nível formal, o exemplo do beijo dos artistas mostrava como o grão digital impunha distância e que promovia um atraso no consumo imediato da imagem. Na imagem do menino arrastado há um outro elemento, também especificamente digital que gostaria agora de detalhar. Trata-se do efeito *sharpen* (em inglês, “dar nitidez”) em que os contornos principais são exagerados na fronteira entre duas massas de cor diferentes: o algoritmo deste filtro escurece a área mais escura e clareia a área mais clara ao longo da linha que divide as duas. Quando este filtro é aplicado a imagens com resolução adequada à publicação, ele não é notado e de fato aumenta a nitidez dos contornos. Mas quando a resolução é insuficiente, ele origina traços espessos e enrijecidos, como se nota nas linhas escuras do braço e rosto do menino (fig. 17). Em scanners e em câmeras de vídeo e fotografia digitais este algoritmo já se encontra muitas vezes embutido no próprio

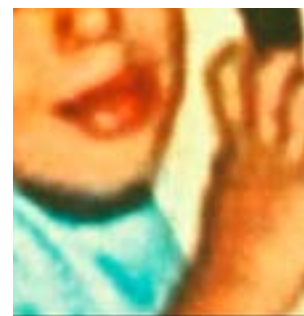


Fig. 17

dispositivo, sem consciência do usuário, e outras vezes é incluído no menu de opções das configurações, além do que esta “melhoria” pode ser aplicada também em situações de pós-produção pelo uso de filtros similares no Photoshop, o que parece ter sido o caso na referida foto, já que ela não é provavelmente uma imagem originalmente digital.

Se nessa foto o efeito *sharpen* não se mostra completamente evidente, numa outra, publicada no jornal *O Globo*, em 2 de abril de 2009, sua presença é ostensiva (fig. 18). Reproduzida no jornal a partir de um vídeo produzido por câmeras escondidas num cárcere no Zimbábue, esta imagem mostra dois internos subnutridos – costelas em primeiro plano – em evidente iminência da própria morte. Mas, diferentemente de tantas outras fotos similares de subnutridos, já conhecidos clichês na mídia, as costelas do rapaz sem camisa estão particularmente “pioradas” (e não melhoradas) pelo efeito do *sharpen*, que confere um aumento de contraste nas listras claras e escuras que exageram a esquelética caixa torácica.



Fig. 18



Uma comparação entre esta imagem e outras, similares em forma e contexto, mas em épocas distintas, dá a ver não apenas de que forma o pixel engendra novos signos alheios às técnicas fotográficas mas, também, e talvez com maior relevância, uma reversão histórica.

Georges-Didi Huberman, em *Images malgré tout* (2003) estuda a importância crucial da imagem enquanto testemunho das atrocidades dos campos de concentração. Em fotos secretamente produzidas por integrantes do *Sondeekomando*, são mostradas, com muito pouca nitidez, a incineração de corpos e a marcha de prisioneiros judeus prestes a entrar na câmara de gás. Separadas por sete décadas, estas imagens e a foto dos prisioneiros do Zimbábue, comparadas, revelam, em primeiro lugar, uma inquestionável diferença formal e, em segundo, uma semiótica também muito diversa. As melhorias da falta de nitidez digital distanciam-se substancialmente daquelas tradicionalmente aplicadas na fotografia.



Fig. 19

Didi-Huberman mostra os esforços editoriais, segundo ele até bem intencionados, para tornar a imagem mais impactante e mais visível (fig. 19). Esforçando-se para dar uma forma mais legível à definição dos vultos diluídos e difusos da foto no estado original, o contraste foi aumentado e certas áreas visivelmente re-desenhadas, como seios, antes disformes, murchos, depois inflados e suspensos. Não resta dúvida que este esforço almeja a forma legível instantaneamente, livre de ruídos ou ambigüida-

des. O corpo, a face, os seios são enfatizados para restaurar a forma da mulher. O autor lamenta esta manipulação que, em nome da legibilidade, soterra sob a “boa forma” aquilo que os borrões originais continham de valor fenomenológico.

(...) seria preciso que os originais fossem tornados *apresentáveis*. Não se hesitou, para fazer isso, em transformá-los completamente. (...) os corpos e os rostos das duas mulheres no primeiro plano foram retocados (...) até mesmo os seios levantados... Esse tráfico aberrante (...) revela uma vontade louca de *dar rosto* àquilo que na própria imagem não é mais que movimento, perturbação, acontecimento. (...) suprimia-se delas a fenomenologia, tudo o que fazia delas um *evento* (um processo, um trabalho, um corpo a corpo). (50)

Na imagem dos prisioneiros do Zimbábue, há um retorno desta sugestão fenomenológica por um viés curiosamente oposto. O propósito do algoritmo é evidentemente o mesmo dos esforços do retocador em 1944: trazer a nitidez da forma, garantir a “boa forma”. Mas, uma vez embutido no dispositivo e associado à resolução insuficiente, ele acaba por produzir o efeito oposto – a “má forma” – aquela que resiste ao olhar imediato. Não pertencendo nem à figura e nem ao fundo, este contorno embrutecido – linha bicolor escura e clara, que escava na imagem os magros braços e costelas – parece ganhar uma existência quase autônoma. Ele ameaça descolar-se da forma e evidencia-se como membrana que compartilha o dentro e o fora, o fundo e a figura, em sua própria espessura. Não mais a diluição das brumas cinzentas, que para Didi-Huberman garantiam para a imagem um estatuto fenomenológico. Se o contorno enrijecido sugere, também, tal estatuto, ele o faz amplificando o contraste a níveis que ultrapassam e danificam a integridade da forma. Aquilo que foi perdido no retoque das imagens analisadas por Huberman era uma imprecisão característica da fotografia, quando produzida em condições de pouco controle técnico: focalização imperfeita, tremor das mãos do fotógrafo, movimento do objeto fotografado etc. Em nome da restauração da forma, esses “defeitos” deviam ser sanados e – para *apressar* a leitura – a integridade original fotográfica precisava ser sacrificada.

A fotografia, agora, é também violentada, mas essa violência não produz uma forma *mais legível*, como na ânsia do retocador (que talvez quisesse recuperar o “instantâneo”) e *menos fenomenológica* como na análise de Didi-Huberman. Ao contrário, é justo por violentar a fotografia com um algoritmo que, desvirtuado de sua função primeira – *sharpen* – traz de volta a sensação de imprecisão na pulsação entre a forma e a não forma. Desta vez o que interfere, o que violenta a fotografia é precisamente aquilo que traz a força retórica da evidência, liberando a sugestão fenomenológica para uma visualidade que *não necessita mais* de uma imagem “apresentável”, para que esta possa ser lida e entendida. Aqui, a reversão histórica sugerida: se em 1944 a imagem precisava ser melhorada para mostrar a forma, mas com isso enfraquecia-se como evidência, hoje, inversamente, é a piora produzida involuntariamente pelo dispositivo que dá à imagem uma sugestão fenomenológica, não mais apagada *a posteriori* mas engendrada na imagem na própria hora de sua confecção, perpetuando na obstrução parcial do fotográfico a *retórica da evidência*.

É este pseudo-encobrimento que responde pelo esforço que a imagem poluída nos solicita. Ela retém sempre algo que não está sendo visto, algo a que não se tem acesso. Mas o que ela esconde não é a “má forma” de um original pouco nítido e sim a “boa forma” de uma fotografia ideal. Este é o batimento da imagem poluída. Se ela pulsa, se ela não completa a “boa forma” é porque obstrui a fotografia com os ruídos e particularidades formais do signo digital. Desse modo, sua absorção também implica um *atraso* imposto pelo trabalho produtivo que ela impõe ao observador e que o detém.

Mas de que forma este “mau contato” ou pulsação, que implica uma temporalidade diferente do instantâneo, seria também co-responsável por sua associação com a evidência? Esta ligação se dá justamente na colisão da temporalidade desse pulsar com aquela temporalidade já instituída tanto culturalmente como pelas próprias condições semiologicamente particulares ao indício fotográfico que levou Roland Barthes a definir a essência da fotografia como “aquilo que foi” (Barthes, [1980] 2000, 76-77).

Seja no flagrante do beijo entre celebridades ou na *prova* de morte do ex-ditador, a imagem poluída não apaga o “isto foi” da fotografia. Se, como foi antes demonstrado, a imagem polida bloqueia – com todo o verniz icônico via Photoshop – a pergunta “quando foi que isto aconteceu?”, a imagem poluída, pelo contrário, faz questão de afirmar: “isto foi”, mas não por reforçar o estatuto indicial da fotografia e sim por bloqueá-lo parcialmente, falhadamente, ritmicamente, evidenciando a sua falta. O batimento que nos faz querer ver a fotografia *atrás* de seu bloqueio nos remete ao mesmo tempo ao paradoxo fotográfico da *presença de uma ausência*. Mas trata-se de uma ausência duplicada, re-codificada pela poluição digital. Pressentimos sua falta pelo “tecido” que lhe é sobreposto. Ele, torna-se, enfim, fetichizado. *Sua ausência acaba por funcionar como a própria ausência da realidade*. Dessa forma, erodindo apenas parte do valor desta moeda, a imagem poluída a re-potencializa e pode assim *conotar* e não mais *denotar* a evidência.

Nos capítulos precedentes, a divisão rígida e polarizada entre dois grupos de imagens prestou-se ao exame específico de alguns modos como eles dão voz, através de sua aparição na mídia, a frequências retóricas diversas. Este exame, elegendo como objeto de análise as instâncias em que o signo digital se faz notar, levou à identificação de duas associações: as imagens polidas com o artifício e as imagens poluídas com a evidência. Em cada caso procurei demonstrar como estas duas associações se articulam com o signo fotográfico, ele mesmo, aqui, tomado em sua qualidade modelar, empregado como um “calibrador teórico”¹ a partir do qual tornam-se visíveis as operações estéticas em jogo nas duas correspondências estipuladas. Mas, evidentemente, nem os dois grupos principais e nem as imagens ditas puramente “fotográficas” são veiculados na mídia obedecendo estas hipotéticas fronteiras temáticas, conceituais e estéticas. Torna-se, portanto, fundamental explorar de que forma se dá a inserção mista desses dois grupos no cotidiano midiático e em que medida os signos estabelecem, entre si, um jogo semântico que reforça o poder retórico de cada um. A potência visual de um e de outro conta com o auxílio da incessante e mútua interrupção de seus fluxos nos espaços visuais. É através do choque de suas propriedades estéticas que eles são capazes de mobilizar e captar nossa atenção.

1 Rosalind Krauss propõe uma abordagem do signo fotográfico como objeto teórico a partir do qual se pode pensar outros campos da produção de artista. No capítulo quatro irei desenvolver mais detalhadamente esta proposta crítica. Cf. (Krauss, [1990] 2002)

Ao contrário de uma polarização binária, penso que aquilo que, neste cenário, mais convida à reflexão é justamente o desafio de se compreender em que medida esses dois pólos, aparentemente tão díspares, formam um sistema. Em poucas palavras: não se vê um sem o referencial do outro. É porque estamos sendo treinados a distingui-los que somos melhor capturados pelo poder de cada um que, em vez de diminuir, aumenta à medida que eles se misturam e se complementam de diversas formas.

Irei, em seguida, desenvolver a análise deste misto segundo três aspectos. Primeiramente procurarei demonstrar como o espaço urbano contemporâneo promove a mistura de dois tipos de olhar, um olhar frio vindo das imagens em outdoors e *displays* e um olhar penetrante pressentido na onipresença das câmeras de vigilância. Em seguida, a relação de co-dependência entre as imagens posadas da celebridade e as imagens flagradas pelo anônimo servirão para discutir as migrações entre o espaço público e o privado. Finalmente, abordarei a edição editorial e a montagem televisiva para explorar em que medida a evidência e o artifício obedeceriam, hoje, menos a uma lógica binária entre “é” ou “não é verdade” do que a um esquema gradativo, onde uma imagem pode ser “mais” ou “menos verdadeira”.

3.1 Olhar bloqueador, olhar desvelador

Walter Benjamin, evocando a obra do poeta e escritor alemão Paul Scheebart², faz uma curiosa apologia do vidro na arquitetura.

“[Scheebart] atribui a maior importância à tarefa de hospedar sua “gente”, e os co-cidadãos, modelados à sua imagem, em acomodações adequadas à sua condição social, em casas de vidro, ajustáveis e móveis, tais como as construídas, no meio tempo, por Loos e Le Corbusier. Não é por acaso que

2 Scheebart teve importante influência não apenas sobre os arquitetos modernos, como também sobre o próprio pensamento de Benjamin. Publicado em 1914, seu livro de pequenos ensaios *Glasarchitektur* vislumbrava um mundo de edifícios feitos apenas de vidro que “deixa entrar a luz do sol, da lua e das estrelas não apenas através das janelas mas através de toda e qualquer parede feita inteiramente de vidro”. (Scheebart, 1914)

o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. (...) O vidro é em geral inimigo do mistério. E também o inimigo da propriedade.” (Benjamin, [1933] 1996, 117)

Esta passagem, extraída de “Experiência e pobreza”, revela o entusiasmo com que Benjamin acolhe os ideais utópicos da arquitetura moderna e suas conexões políticas, quando eles erigem novos espaços despojados dos excessos decorativos típicos do gosto de uma classe dominante burguesa, repudiado pelos modernistas. Tais excessos – “bibelôs, franjas de poltrona, cortinas duplas” – são, para Benjamin, indicativos do apego desta classe à propriedade porque denunciam a ansiedade de demarcação do seu território através das posses, dos bens de consumo de que se é *dono* e que deixam vestígios comprobatórios do status de seu proprietário. O modernismo, que na arquitetura condenava todo e qualquer ornamento³, quis elaborar espaços que, despojados desses excessos, finalmente possibilitariam a liberdade de uma vida desapegada dos bens materiais: “(...) surge uma existência que se basta a si mesma, (...) do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha (...)” ([1933] 1996, 119), diz Benjamin.

Como se sabe, as utopias modernas submergiram na cultura pós-moderna e, hoje, é corrente admitir-se que os objetos e edificações modernistas substituíram perfeitamente, no âmbito do apego à propriedade, os objetos e ornamentos arquitetônicos dos “espaços de pelúcia” do salão burguês do século XIX. Entretanto, essas superfícies lisas – essa redução da forma à essência – que ganharam o estatuto do *chic* são agora atacadas pela necessidade capitalista de uma desenfreada busca por espaços em que a imagem publicitária possa “adesivar” seus reclames.

A articulação da informação propagandística com a arquitetura re-instaura o *horror vacui* das formas arquitetônicas e espaços internos do século XIX. O espaço urbano é, hoje, em sua claustrofobia, a versão contemporânea do atulhamento ornamental de que Benjamin queria se ver li-

3 Cf. “Ornament and crime” de Adolf Loos ([1908] 1998)

berto pela superfície lisa do vidro na virada do século passado. Este atulhamento não é produto da mente de arquitetos criativos e nem de museus e galerias bem-intencionados: vem da necessidade desordenada que a publicidade tem de aproveitar toda e qualquer superfície que possa interceptar o percurso do olhar. Mesmo espaços institucionais – sacralizados monumentos modernos, como a esplanada dos ministérios em Brasília – têm sua “nudez” coberta por imagens propagandísticas governamentais, num ataque violento aos preceitos do despojamento moderno (fig. 1). Hoje, a



Fig. 1

preservação da transparência é uma difícil missão: a imagem, em movimento ou estática, precisa das superfícies arquitetônicas para informar, vender, comunicar. Não há mais a superfície lisa “onde nada se fixa”, que poderia trazer a liberdade de uma vida despojada, aberta ao novo.

No espaço urbano contemporâneo, os percursos da imagem, os locais onde ela se insere, estão destinados a interceptar nossos próprios percursos, exigindo um adestramento cognitivo. Deste modo, este espaço intensifica e dá continuidade a processos de produção de subjetividade sustentados por uma atenção descontínua e fragmentada, a qual, como mostrou Jonathan Crary, satisfaz, desde o final do século XIX, a uma demanda capitalista:

“Parte da lógica cultural do capitalismo requer que aceitemos como natural trocar nossa atenção rapidamente de uma coisa para a outra. O capital, como troca e circulação aceleradas, necessariamente produziu este tipo de adaptabilidade perceptual humana e tornou-se um regime de recíproca atenção e distração. (...) Através de modos de produção cambiantes, a atenção conti-

nuou a ser (...) uma acomodação do sujeito à mudança e à novidade – desde que o consumo da novidade esteja subsumido dentro de formas repetitivas.” (Crary, 1999, 33)

A própria forma como as imagens se revezam e se substituem nas paredes da arquitetura urbana contemporânea garante um espaço constantemente reformulado. Em constante atualização, as imagens viabilizam na arquitetura a manutenção da *novidade*, que dá prosseguimento a um regime cognitivo caracterizado pela habilidade de adaptação. Portanto, a repaginação urbana promovida pela simbiose entre imagem e arquitetura está em harmonia com a lógica de troca e circulação aceleradas fundamentais à própria manutenção do poder capitalista.

A imagem polida não é apenas mais uma freqüentadora, entre outras, desses espaços. Com sua blindagem ela reafirma de forma particular as implicações da aceleração no consumo das imagens. Sua homogeneidade, sua pele livre de manchas e rugas se abre ao olhar rápido que desliza, sem interrupção, sobre sua superfície sem ruídos. No acelerado e descontínuo regime da atenção, ela não pode deixar dúvidas, nada por entender, nada por desvendar. Aplicada na arquitetura, sua blindagem ganha uma nova dimensão. Estampada em gigantes ampliações ela deve manter o controle sobre todo o interior de seu campo visual de modo a ser consumida instantaneamente pelo regime de atenção contemporâneo.

Mas, associado a essa blindagem, há um outro poder, ligado a um padrão repetitivo que se nota nessa imagem, e que interessa aqui focalizar: trata-se da onipresença do *rosto* no espaço urbano (fig.2). Para Deleuze, o rosto é a um tempo resultado e perpetrador de dois agenciamentos sincrônicos: significância e subjetivação (Deleuze e Guatarri, [1980] 1995). O significante é aquilo que nos permite “ler” um rosto. São os traços, os sinais que conseguimos associar aos mais diversos estados de espírito. Mas estes traços também são indissociáveis da suposição de um *sujeito* que se aloja atrás deles; um sujeito que é constituído *ao mesmo tempo* em que a significância se oferece à leitura. Ao significante como superfície de lei-

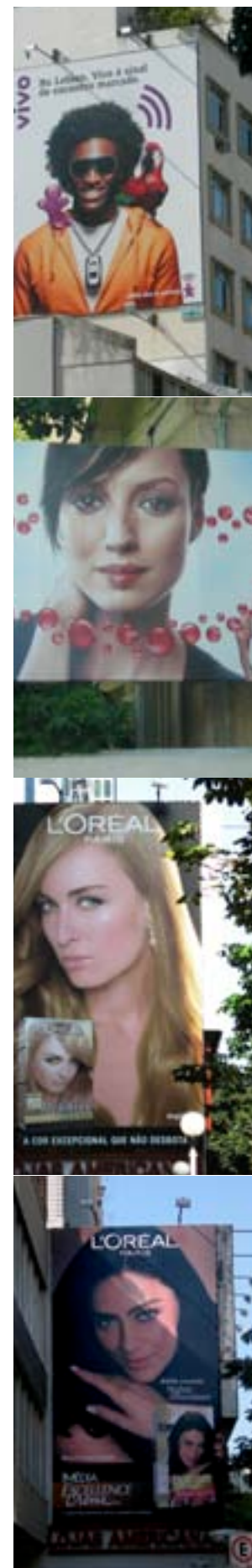


Fig. 2

tura e ao sujeito como profundidade oculta atrás dessa superfície Deleuze dá, respectivamente, os nomes “muro branco” e “buraco negro”.

Este sistema “muro branco-buraco negro” ou “máquina abstrata de rostidade” se manifesta, antes mesmo do rosto, em uma operação semiótica mais essencial, própria ao capitalismo, que tem necessidade de reduzir qualquer semiótica ao par sujeito e significante. Esta necessidade estaria implicada em um lento processo histórico de dominação e conformação das culturas primitivas a uma tal redução⁴. Para Deleuze o rosto é *político*; não está presente em todas as culturas. As sociedades primitivas não tiveram necessidade de um rosto. Em seus rituais, danças e cerimônias, a semiótica passa pelo corpo e não pelo rosto. O rosto, desligado do corpo, é uma necessidade da cultura dos “homens brancos”. Se Deleuze “data” o conceito de *rostidade* no ano zero, é evidentemente numa alusão ao santo sudário, expressão máxima do rosto como imagem, o rosto desprendido do corpo, o “retrato”. Para conquistar as outras culturas, a cultura que se baseia na rostidade rejeita outras semióticas que não se encaixem no par binário subjetivação / significância.

Mesmo no interior da cultura ocidental capitalista, toda vez que o rosto mostra algo que possa ameaçar ou minar a coesão desses dois vetores (significação e subjetivação), a máquina se encarrega de extraditá-lo como desvio e apressa-se em *rostificá-lo* novamente.

“Um certo rosto de professora é percorrido por tiques e se cobre de uma ansiedade que faz com que chegue ao ponto de “não dá mais!”. (...) Tal rosto não é nem o de um homem nem o de uma mulher. (...) A cada instante, a máquina rejeita rostos não-conformes ou com ares suspeitos. (...) será necessário produzir sucessivamente desvios padrão de desviação para tudo aquilo que escapa às correlações biunívocas. A professora ficou louca (...) Ah, não é um homem nem uma mulher, é um travesti. (...) De qualquer modo, você foi reconhecido, a máquina abstrata inscreveu você no conjunto de seu quadriculado. (...) Se o rosto é o Cristo, quer dizer o Homem branco médio qualquer, as primeiras desvios, os primeiros desvios padrão são raciais:

4 “É toda uma história. Produziu-se em datas bastante diversas, um desmoronamento generalizado de todas as semióticas primitivas, polívocas, heterogêneas, jogando com substâncias e formas de expressão bastante diversas, em proveito de uma semiótica da significância e de subjetivação.” (Deleuze e Guatarri, [1980] 1995, 48)

o homem amarelo, o homem negro (...) Eles também (...) devem ser cristianizados, isto é, rostificados.” (44-45)

Este é o caráter despótico e autoritário, não apenas do rosto, mas da semiótica que o produz. É assim que ele pode desencadear os mais variados poderes, “o poder maternal que passa pelo rosto durante o próprio aleitamento, (...) o poder político que passa pelo rosto do chefe, bandeirinhas, ícones e fotos (...); o poder do cinema que passa pelo rosto da estrela e o close, o poder da televisão...” (42)



Fig. 3

Considerando-se este sistema como agenciamento do poder, que une subjetivação e significante, haveria uma modalidade particular ao rosto da imagem polida? A resposta talvez esteja no desdobramento da pergunta: De quem são estes rostos? Que subjetividade se esconde atrás de seus buracos negros? Não é o rosto do político transformado em ícone nos cartazes. Nem tampouco o rosto maternal. E, apesar de parecer, também não é o rosto da estrela. Se tivéssemos que eleger uma subjetividade, uma

produção de sujeito para esses rostos em que atrizes e modelos aparecem limpos e aperfeiçoados de tantas maneiras, poderíamos perguntar se esses rostos não estariam também limpos de um sujeito específico. O rosto da modelo seria *um rosto modelo*.

No século XIX, o antropólogo, matemático e estatístico inglês Francis Galton desenvolveu um método visual para extrair os traços característicos de tipos como o judeu, o criminoso, o tuberculoso, entre outros (fig. 3). Submetendo a sessões fotográficas integrantes dos diversos grupos que almejava tipificar, ele sobrepunha sobre uma única chapa fotográfica a imagem dos vários elementos do grupo. Na imagem resultante, os traços típicos eram reforçados e as particularidades de cada indivíduo apareciam indistintas, como borrões fora de foco⁵. Numa operação que é quase um retrato fiel do conceito de rostidade, os traços, ao mesmo tempo em que diagramam linhas típicas, produzem sujeitos.

Se observarmos uma coleção de traços faciais extraídos das imagens polidas, como sobrancelhas oblíquas, narizes afilados e queixos triangulares (fig. 4), estes traços poderiam bem funcionar, em sua insistência repetitiva, como uma versão contemporânea midiática das fotografias de Galton. Há também, correntemente, a produção de uma matriz tipológica. Mas no método do antropólogo, tratava-se de *descobrir* tipos específicos, eles próprios tidos como desvios de ideais eugênicos (judeu, criminoso, doente). Se, neste caso, a matriz era formada pela coleta de dados empíricos, no padrão Photoshop, a técnica antecipa o rosto como forma de *determinar* e não mais de descobrir o tipo. As possibilidades de manipulação digital da fotografia permitem que um nariz seja encolhido, uma sobrancelha levantada, uma testa diminuída, etc. O padrão, então, vai se impondo e se sobrepondo às características individuais que eventualmente não estejam com ele de acordo. A técnica promete o acesso a uma conformação aos padrões até mesmo a elementos “desviantes”, como a cor da pele da cantora Beyoncé clareada digitalmente (fig.5). Na imagem polida, o desvio não é procurado, ele é superado.

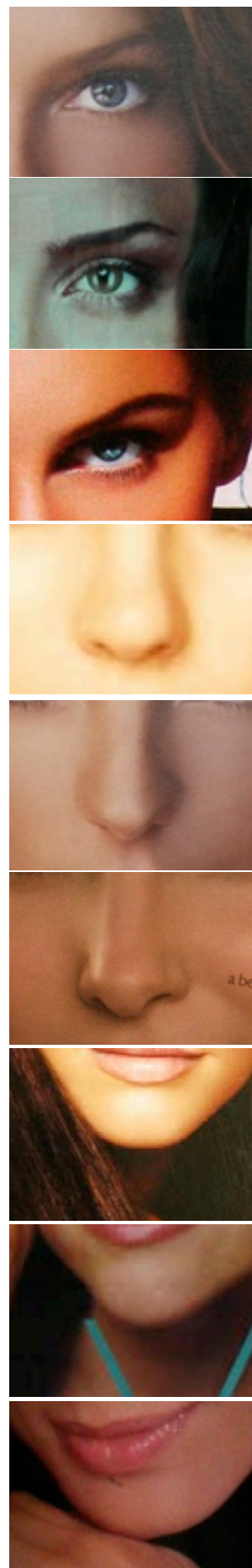


Fig. 4

5 Cf. *Police pictures* (Phillips, Haworth-Booth *et al.*, 1997, 55)

Os processos, hoje comuns, de composição do rosto revelam o próprio processo de rostificar; o rosto já compreendido como um constructo. Mas como em sua versatilidade ele não se prende a traços reais empíricos, como era o caso nas imagens de Galton, a subjetividade, aqui, reduz-se ao mínimo. Não mais um rosto que individua e subjetifica, mas o rosto voltado mais para o significante. O sujeito não pertence a outra tipologia senão a de um sujeito padrão. Não é nenhum tipo particular: apenas o tipo ideal.

O agenciamento de poder dessas imagens está precisamente aí: diante do padrão, todos (incluindo as modelos) são desvio, donos de um rosto sempre defeituoso. A promessa implícita dos produtos associados à imagem polida – cremes, *shampoos*, tinturas, etc. – é a de que podemos, por meio de seu consumo, alcançar esta *subjetividade modelo*.

A máquina de rostidade, assim que um desvio é detectado (a professora tem tiques), apressa-se em equipá-lo com um novo rosto, uma nova subjetivação (está louca) que dê sentido àquele significante. Seguindo esta lógica, a imagem polida também nos oferece a possibilidade de escapar ao desvio. Para substituir nossos traços imperfeitos, nos promete um rosto ideal. Mas este rosto, como nas imagens de Galton, é um rosto sem qualidades particulares e menos subjetificado. O rosto modelo é *pura máscara*. Não sendo esta máscara algo que se põe sobre a cara, mas o próprio rosto que bloqueia a subjetivação (não é rosto de ninguém), perguntaria se ela não operaria em um registro diverso da máscara – tal como a concebe Deleuze.

Ele argumenta que se nas sociedades primitivas a máscara não se dissociava do corpo e expressava junto com ele o devir-animal posto em prática ritualisticamente, “agora, a máscara assegura a instituição, o realce do rosto, a rostificação da cabeça e do corpo: a máscara é então o rosto em si mesmo, a abstração ou a operação do rosto” (*op. cit.* 49-50). Como entender esta idéia? Porque que Deleuze afirma que a máscara revela a rostidade em seu estado mais abstrato, “a pura operação do rosto”? É que a subjetivação não está *no* muro branco, mas atrás dele. Uma pessoa usando

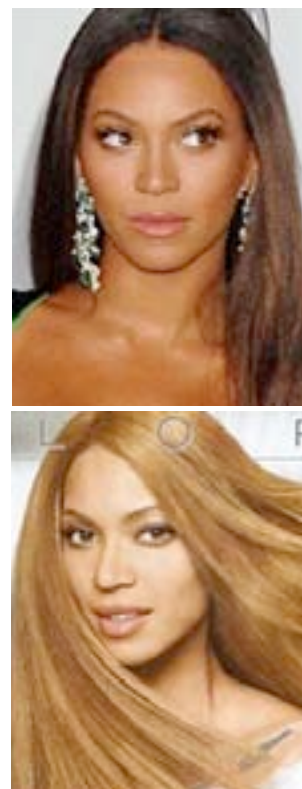


Fig. 5

uma máscara mostraria com precisão o processo: uma “casca” de significante, ao mesmo tempo em que possibilita ler o rosto, também *esconde* um sujeito que olha através de seus buracos. Talvez não se possa dizer o mesmo da máscara da imagem polida. Nada, vindo de dentro ou de fora, passa através deste rosto impessoal.

Nem mesmo as próprias celebridades se reconhecem nessa imagem. Uma atriz, após admitir comprar fotos de paparazzi para que não venham a público, declara: “Não gosto de aparecer como eu sou”⁶. O rosto nas imagens polidas, implicaria então este “não sou eu” que não é senão um esvaziamento de subjetividade. Não seria este, talvez, o desejo que a imagem polida quer provocar? O de que possamos atingir esse ideal de pura significância, como numa pintura de Warhol, que, para Barthes significa que nada significa (Barthes, 1977)?

Mas se não vemos nada atrás desse rosto ideal, ele entretanto nos enxerga do alto dos prédios e *outdoors* e não há possibilidade de evitar o seu “olhar”. No curta-metragem *Film* (1963), Beckett mostra um personagem que foge desesperadamente de diversos olhares que o perseguem. Andando apressadamente pela calçada ele se escora em um muro tentando escapar ao olhar da câmera. Chega, finalmente ao prédio onde mora, e sobe pelas escadas, cobrindo o rosto, até entrar em seu apartamento. Entre quatro paredes, vê-se rodeado de objetos e alguns animais. Querendo neutralizar a todo custo qualquer coisa que pudesse se assemelhar a um olhar ele empenha-se em cobrir todos os objetos e expulsa do cômodo os animais. Em certo momento, aterroriza-se com uma pintura pendurada na parede, que figura exatamente um rosto (que Deleuze entende significativamente como a “imagem do bom Deus” (Deleuze, [1993] 2006)). O personagem se tranquiliza ao cobrir, com um pano, a imagem na parede, assim como faz com todas as outras ameaças.

Talvez o olhar com que a imagem polida nos olha seja tão invasivo e onipresente quanto este que assombra o personagem da fábula de Beckett. Talvez quiséssemos cobri-lo, mas somos totalmente impotentes contra este

6 Deborah Secco em entrevista na rede GNT. (*Irritando Fernanda Young*, 2006)

olhar que, em ampliações gigantescas, nos interpela e intima a nossa atenção. Entretanto, a despeito de sua inevitável onipresença, este olhar não se precipita sobre nós da mesma forma persecutória e atemorizante do filme. Na verdade, nos acena com a promessa consoladora de um rosto novo.

De que tipo seria este olhar que nos olha? Onde estaria a sua potência? Diz-se de um rosto (ou de um sujeito) que ele tem um “olhar impene-trável”. No olhar da imagem polida, a ausência de subjetividade é poten-cializada. O rosto tem um olhar congelado, não desprovido de expressão, mas expressando justamente expressões ambíguas. É um olhar hipnótico, esvaziado, não a ponto de nos deixar intranquilos, mas, pelo contrário, seu vazio quer nos pacificar pela promessa de que podemos, mediante o uso do produto anunciado, atingir tal estado de perfeição. Mas porque este estado é também necessariamente um estado ausente, o que a ima-gem termina por quere *vender* é a própria ausência. Em outras palavras, ao nos lançar seu olhar congelado, o rosto polido afirma que o valor é o de sua própria blindagem, que, em consonância com o “rosto ideal” não é o olhar de ninguém, mas de uma proteção. Nosso olhar, por conseguinte, está sempre, “ricocheteando” na superfície lisa da imagem. É importante que assim seja, dada sua própria finalidade comercial. Se, como foi dito, o que a imagem polida vende é o próprio *artifício*, deve-se remover ao má-ximo qualquer “ruído subjetivo” que possa retardar sua rápida apreensão e consumo.

Uma imagem cinematográfica mostra quase didaticamente a potência desta retórica visual. O rosto do super-homem, de perfil, quase estático, como nos jogos em que o alvo humano deve ficar imóvel perante o atira-dor de facas, desafia uma bala de revólver que, ao chocar-se com seu olho, perde toda a força, caindo humildemente no chão. (fig. 6) É este o super olhar que vem do rosto na imagem polida. Como o olho do herói, este olhar *bloqueia*, nada deixa passar, porque, longe da transparência vítrea e das profundezas do “buraco negro”, ele é emitido não de dentro ou por trás, mas *direto do muro*, inserido numa cultura onde a subjetivação não é a da individuação mas a do *modelo*.



Fig. 6

Tal é a sua sedução: quanto menos nos apegarmos à nossa própria subjetividade, mais nos aproximaremos do ideal. Este olhar de certa forma nos acalma com sua promessa de vazio, chegando perto de realizar um dos célebres projetos de Warhol, que, em 1967, antecipava esta subjetividade vazia: “se você quiser saber tudo sobre Andy Warhol, apenas olhe para a superfície das minhas pinturas e filmes e de mim mesmo e ali estou eu. Não há nada atrás.” (Berg, Mar. 1967, 3)

Mas no filme de Beckett há, também, um outro olhar até mais invasivo que o das imagens: o olhar da câmera que o persegue. Ela faz várias tentativas – que ele evita – de olhá-lo de frente, para finalmente conseguí-lo, quando o personagem fecha os olhos e morre. Se o olhar do quadro na parede podia ser coberto por um pano, é porque estava definitivamente no exterior, de modo que o personagem ainda podia aproveitar sua opacidade

para neutralizá-lo. A câmera, ao contrário, o atemorizava com uma onisciência capaz de atravessá-lo eliminando qualquer possibilidade de refúgio: um olhar, enfim, *transparente*.

O que o filme de certa forma revela, e mesmo profetiza, é este outro olhar que hoje, no espaço urbano, também vem do alto, tanto quanto aquele do rosto nos outdoors: o das câmeras de vigilância de cuja presença ubíqua hoje temos consciência. O olhar opaco da imagem polida nos tornava desviantes de um modelo ideal, mas oferecia-se como amparo na promessa de que poderíamos adquiri-lo para nós e escondermo-nos completamente na pura significância. Este outro olhar da vigilância, ao contrário, é o da transparência total, penetra tanto nas bagagens radiografadas nas esteiras dos aeroportos quanto está presente ao ar livre. Se o princípio panóptico da sociedade disciplinar pressupunha o confinamento, hoje a vigilância nos acompanha pelas estradas ou ruas das cidades⁷. No olhar do controle, não se é vigiado após o crime que levou ao confinamento: onisciente, ele torna a todos criminosos em potencial. Portanto, se a imagem polida detém um olhar em que está implícita a promessa de ingresso em mundo modelo, ou seja, a promessa de uma subjetivação modelar, no olhar da vigilância há a ameaça da captura do desvio.

Seremos identificados, rostificados como desviantes, ainda que, na imagem poluída, nosso rosto não apareça⁸. O padre na verdade é um cleptomaniaco, um soldado a serviço da ajuda a vítimas de enchentes, torna-se pilhante, um policial é agora um espancador. O olhar vigilante ameaça o tempo todo nos subjetivar como desviantes num sentido diferente do olhar polido que nos oferecia a si mesmo como alternativa de correção.

Este olhar reforça a subjetivação em nome da transparência, da visibilidade total. Por outro lado, o olhar opaco da imagem polida intensifica a significância porque bloqueia o nosso olhar e promove uma despersonalização.

7 Cf, “Post-scriptum sobre a sociedade do controle” (Deleuze, [1990] 2004)

8 Segundo Deleuze, a semiótica da rostidade se estende por todas as partes do corpo: “a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o posa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável.” (*Op.cit.*, 35)

zação do sujeito. A imagem polida é afeita ao muro, estaria mais próxima de uma significância pura e a imagem poluída seria mais “buraco negro”, do lado da subjetivação. A convivência das duas, no espaço urbano, segundo o sistema de *rostidade*, é uma das formas como os dois tipos começam a se embaralhar e operar complementarmente.



Fig. 7

Descendo das alturas ao rés do chão, o olhar opaco e o olhar penetrante se dão a ver juntos e operando em complementaridade, por exemplo no exterior da banca de jornal, onde são penduradas lado a lado (fig. 7). É quando a vigilância mostra seu produto, em vizinhança com a imagem polida, ou seja, quando a latência de sua ameaça toma a forma (ou não forma) da imagem poluída podemos começar a ver, no registro estético, a dependência dos dois processos de rostificação. Tom Holert associou as imagens de baixa qualidade como “formas radicais de uma imagética “autêntica” [que] abre buracos negros no fluxo visual da cultura de massa; toda uma linha de imagens traumáticas, deterioradas (...)” (Holert, 2002, 573) Começamos a ver, portanto, que as duas imagens se articulam na formação de *um só rosto*.

3.2 Anônimo *readymade* célebre

A alternância entre imagens polidas e poluídas nos espaços de visibilidade articula-se, de início, com a mistura entre as esferas pública e privada, às quais, respectivamente, elas se afiliam. Mas a palavra mistura não seria completamente adequada. Tanto quanto a palavra “híbrido”, no momento mesmo em que se pronuncia “mistura”, já se faz, obviamente, referência a um ou mais elementos distintos. Quando se propõe a “mistura das esferas”, acaba-se por afirmar a identidade das duas, pois a possibilidade desta identificação é essencial para que se veja o misto. Fala-se em “apagamento de fronteiras” entre o público e o privado, assim como se conclui, apressadamente, que, em nossa época, ficção e real tornam-se “literalmente indistinguíveis”, (Zizek, 2002, 226) mas minimiza-se, assim, a importância da perseverança dos termos opostos. As fronteiras podem estar apagadas ou desfocadas mas as categorias, tomadas em suas concepções ideais precisam, ainda hoje, manter-se definidas. Não é necessário, porém, que se utilize outra palavra. Pretende-se compreender a mistura como um processo, um trânsito, portanto conferindo uma dimensão dinâmica e temporal ao que ela quer designar.

A complementaridade entre as imagens polidas e poluídas é capaz de mostrar o caráter transitório, investido de temporalidade da mistura entre o privado e público, pelo fato de que suas respectivas retóricas visuais – artifício e evidência – dependem, como irei sugerir, da permeabilidade entre os dois espaços. Desta forma, proponho uma análise de alguns momentos desta contaminação entre o público e privado, focalizando a oposição entre a celebridade e o indivíduo anônimo. Ao examinar situações onde ora o célebre aparece como anônimo e ora o anônimo é alçado ao estatuto do célebre, procurarei mostrar a forma provisória e contingencial destas situações as quais se articulam formando um sistema.

A imagem da celebridade, dada a convivência midiática entre sua versão oficial e os diversos flagrantes da vida íntima, se mostra privilegiada como ponto de partida. A princípio, a imagem polida é a porta-voz por ex-

celência da celebridade, e a imagem poluída evidencia a instância anônima em que a celebridade ganha o estatuto da pessoa comum. Tal associação entre os dois tipos de imagem a dois processos de subjetivação tem como fundo comum a questão da autoria. Esta não deve ser confundida com o total controle que uma única pessoa possa exercer sobre a imagem, mas sim entendida como uma fala coletiva em que diversos vetores e forças entram em jogo. Sendo assim, na análise a seguir, se verá como a autoria da imagem troca de mãos entre a celebridade e o indivíduo comum, se articulando com pressões e determinações da engrenagem midiática quanto ao acesso à visibilidade pública.

Ainda no domínio estritamente fotográfico, a relação da pessoa fotografada com a marca que ela vai deixar no produto final traz à tona a participação do sujeito célebre na produção do signo. Modelos profissionais têm um bom nível de controle sobre o modo como seu corpo e expressão facial aparecerão quando se consumir sua conversão em imagem. Sabem que ângulo as favorece, aprenderam expressões faciais da moda, têm, enfim, uma certa consciência da imagem *antes* da imagem.

Salman Rushdie, num ensaio sobre a morte da princesa Diana, lembra que na língua inglesa o ato fotográfico chama-se *shot* e a sessão de fotografia, *shooting*, articulando este sentido com o acidente automobilístico que vitimou Diana, após ser perseguida pelas ruas de Paris pelos *paparazzi*. É possível, como fez Rushdie, enxergar metaforicamente nesse “assassinato” a morte daquele momento da vida real, momento em que a pessoa célebre é convertida em signo pela fotografia. Mas esta “morte” é bem vinda por esse sujeito quando ele exerce algum controle sobre sua produção. Rushdie mostra como Diana tinha uma grande habilidade em “elaborar” a foto⁹ intencionalmente emitindo signos des-

9 “Uma das razões pelas quais [a morte da princesa Diana] é tão triste é por parecer tão sem sentido. (...) A princesa Diana se tornou habilidosa em construir imagens dela própria que ela queria que as pessoas vissem. Me lembro de um editor de um jornal inglês me dizendo como ela compôs a famosa foto na qual ela está sentada sozinha e triste, em frente ao maior monumento ao amor, Taj Mahal. Ela sabia, disse ele, exatamente como o público ‘leria’ esta fotografia. A imagem atrairia para ela sentimentos de solidariedade e faria as pessoas verem o Príncipe Charles com ainda menos consideração do que antes”. (Rushdie, 2002: 109-110)

tinados a causar um determinado efeito sobre o público. Nesse caso a autoria é tanto da máquina e do fotógrafo quanto do sujeito fotografado: “a princesa Diana não era dada a palavras como ‘semiótica’, mas era capaz de ‘semiotizar’ a si mesma. Com crescente confiança, ela deu a nós sinais através dos quais nós viríamos a conhecê-la como ela gostaria de ser vista”. (Rushdie, 2003, 111)

Em fuga, Diana é um exemplo do desconforto que as celebridades, em geral, expressam quanto aos flagrantos dos paparazzi, evidentemente receando os danos que podem causar a esta imagem pensada e cuidadosamente construída. Mas nessa ânsia pelo controle da própria imagem, a celebridade termina por reduzir drasticamente suas expressões faciais, repetindo em situações as mais variadas uma pose padrão que possa dar unidade à sua imagem pública, de cuja autoria resiste em abrir mão.

A repetição da pose, do sorriso, da direção do olhar e ângulo do rosto, no conjunto de imagens que integra o “álbum oficial” da celebridade, vai produzindo esta imagem única, icônica, como se observa quando fotos da princesa Diana, tiradas em momentos diversos são reunidas (fig. 8). Podemos imaginar que um mosaico vai se instalando, a partir desta frequência, formando o *ícone* Diana.



Fig. 8

Como em certas pinturas de Andy Warhol (fig. 9), esta conversão da pessoa em imagem implica, como já foi dito, um enfraquecimento da subjetividade e um esvaziamento de sentido. Este esvanecimento, naturalmente, não apaga completamente o sujeito; se assim o fizesse, a imagem atingiria uma completa a-significância, como desejava Warhol, em seus retra-



Fig. 9

tos de celebridades como Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor. Em *POPism: the Warhol's 60's*, o artista associa sua atração pela repetição à perda total de significação:

“Não quero que [as coisas] sejam essencialmente as mesmas – quero que sejam exatamente as mesmas. Porque quanto mais você olha para a mesma e exata coisa, mais o sentido desaparece, e melhor e mais vazio você se sente”. (Warhol e Hackett, 1980, 50)

Em outro momento ele diria que gostaria de ter pintado apenas latas de sopa Campbell e replicá-las à medida de suas necessidades financeiras: “eu fiz um erro (...) se ao menos eu tivesse me contentado com a sopa Campbell (...) Fazer uma quando precisar de dinheiro é realmente uma boa idéia, apenas a mesma pintura, repetidamente (...)” (Buskirk e Nixon, 1996, 42)

Que Warhol *quisesse* que as coisas fossem essencialmente as mesmas não quer dizer que ele o tenha conseguido. Como na célebre frase “quero ser uma máquina”, a enunciação do *querer* revela a incompletude de um projeto. *Querer a repetição, o mesmo e a automação*: apenas um movimento, um desejo; talvez, um “devir vazio”. Analogamente, há sempre resíduos de sujeito na imagem da celebridade. Se a repetição da expressão facial da princesa em diversos exemplos certamente não faz com que as imagens sejam “exatamente as mesmas”, esta repetição mostra apenas este querer, este *movimento* de abolir os traços de uma interioridade.

Um outro aspecto importante desta repetição também aproxima as imagens de Diana das pinturas de Warhol: a repetição pode enfraquecer a subjetividade mas não pode ameaçar a identidade. Como analisou Barthes,

“(…) se a *popart* despersonaliza, ela não torna anônimo: nada é mais identificável que Marilyn, uma cadeira elétrica, um telegrama, ou um vestido, do modo como são vistos pela *popart*; eles são de fato *nada além daquilo*: imediatamente e exaustivamente identificável, portanto nos ensinando que identidade não é a pessoa (...)” (Barthes, 1977, 371)

Nas repetições da foto da princesa, a possibilidade de identificação não poderia mesmo ser posta em risco porque aquilo que ela habilmente *vende* é, estritamente, a sua própria imagem como signo commodificado. Por isso precisa das particularidades que a tornaram ícone e das quais é co-autora (o meio perfil, o olhar vazio, o sorriso estático, etc.).

Este processo adquire uma nova tonalidade quando a celebridade se associa à venda de um produto. É aqui que a imagem polida finalmente extrapola a própria co-autoria da celebridade em relação à imagem. Quando a primeira passa efetivamente a vender o artifício, a segunda, conecta sua iconização com a artificialidade do produto (como no anúncio de esmalte de unhas com Juliana Paes no capítulo um). Ao enfraquecimento do sujeito que, mesmo despersonalizado, ainda guardava os traços típicos de sua aparência, soma-se um decréscimo de identidade ditado por demandas gráficas estritamente comerciais.

Vindo ao encontro da padronização da pose, a padronização do tratamento gráfico, dos retoques e “consertos”, mostrando o gosto pelo “homogêneo”, vai tornando a celebridade não apenas igual a si mesma, mas cada vez mais conformada ao padrão. É o que revela a disposição warholiana de produtos de tintura de cabelo nas estantes de uma farmácia. (fig. 10)



Fig. 10

Neste mosaico, uma celebridade, Ivete Sangalo, não passa de mais um bloco. Inserida entre modelos “genéricas” que não possuem a unicidade da fama individual, a imagem da cantora esvai-se na multiplicidade dentro da qual, é apenas mais uma peça na composição, como se fosse “mais um rosto na multidão”. Talvez pressentindo esta ameaça de banalização e “anonimato”, os criadores de outdoors e anúncios em geral, quando se utilizam de rostos famosos, sintam necessidade de incluir o nome da celebridade de forma visível na imagem. (fig. 11).

A imagem polida, portanto, ela mesma, já ameaça a celebridade com o anonimato quando a submete a um modelo exterior que banaliza sua persona. A articulação do rosto super-retocado com os elementos gráficos (logotipos, cores, informações textuais) o nivelam com outros que se submetem ao mesmo molde.

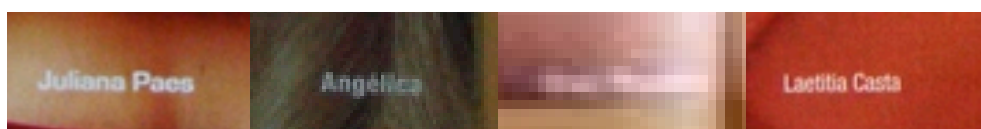


Fig. 11

Se a co-autoria é usada pela celebridade para constituir uma “forma” única, a grade gráfica, a limpeza da imagem e sua repetição na disposição do estande comercial, diminuem a potência daquela co-autoria. A celebridade torna-se menos “imediatamente e exaustivamente identificável”. As Marylins de Warhol eram uma só mulher que, repetida, mas diferenciada pelas falhas e erros de registro da serigrafia, mostrava o movimento da celebridade que, como Diana, *quer* se tornar ícone. No display da farmácia, várias mulheres vão, também, formando *uma só*, mas pela conformação a uma fôrma modelar. Chega-se, portanto, a duas maneiras de “sumir”: primeiro as poses emitidas pela celebridade, elas mesmas, já padronizadas antes da imagem, a despersonalizam. Depois a identidade gráfica através de padrões externos começa a apagar também a possibilidade de sua rápida identificação.

Precisamente estas duas instâncias são atingidas pela sujeira da imagem poluída. Ela destitui a um tempo a pose planejada e a identidade. No primeiro caso o sujeito célebre, antes engessado em sua pose típica, agora é visto desarmado, circulando anonimamente pelo espaço público. O olhar voyeur é ativado: “O que ela está fazendo? Em que lugar está? Quem está com ela?” São todas perguntas que não se faz à imagem polida. Desta curiosidade, um sujeito começa a ser pressentido, há um movimento de restauração da “pessoa”. No segundo caso, a imagem poluída pergunta: “É mesmo ela? Será verdade?” De modo paradoxal, ao erradicar qualquer possibilidade de identificação visual, a imagem poluída solicita, também, uma restauração da “figura”.

No nível estritamente formal, isto ocorre porque ela mobiliza um esforço produtivo do observador numa espécie de “*pattern matching*”, em que se procura encontrar aqui e ali traços que, mesmo remotamente, possam se encaixar na matriz icônica formada pelas repetições da imagem oficial. Bastam alguns exemplos visuais para demonstrar este esforço perceptivo

(fig. 12). Comparando-se fotos oficiais de Madonna, Daniela Ciccarelli e da própria Diana com imagens de flagrantes das mesmas pessoas, percebe-se de que forma a imagem polida informa e garante a produção de sentido da imagem poluída, reforçando o seu poder de atração. Mas há também uma relação de suplemento pelo outro lado: é mesmo porque *há* essa *imagem poluída* no elenco de imagens da celebridade que a artificialidade de todas as outras ganha um novo verniz, porque esta imagem suja *dá garantias* de que há uma pessoa viva e ativa por trás de toda a imobilidade polida¹⁰. Há, portanto, no nível estético uma reciprocidade de interesses, uma imagem alimentando a outra naquilo que cada uma tem de particular.

É evidente que este jogo formal entre evidência e artifício está atrelado a uma simbiose também com relação à produção das subjetividades do célebre e do anônimo, num movimento análogo àquele que ocorre entre as imagens. O sujeito célebre passa a oscilar entre uma visibilidade exacerbada, onde sua identidade está prestes a colapsar, ameaçada pelo fantasma do anonimato, e uma visibilidade precária que, por solicitar um esforço de restauração, acaba apontando para a vaga promessa de um sujeito. Mas se a celebridade experimenta (não sem proveito) a condição do anônimo, este também é alçado a um instante célebre. O declínio de uma subjetividade implica a ascensão de uma outra, pois o sujeito anônimo está necessariamente associado à imagem que produz. É apenas porque a imagem poluída indica a co-presença no espaço público entre a celebridade e um indivíduo com meios de produção aquém dos equipamentos profissionais, que essa imagem pode sustentar sua retórica de veracidade. Ao mesmo tempo em que a celebridade (esfera pública) valida sua existência pela imagem do amador (esfera privada), este, também, num duplo movimento, passa a

10 Não é novidade que as celebridades necessitem de que sua vida íntima venha a público. Como analisou Gumbrecht, a indústria cinematográfica “compreendeu que para manufaturar estrelas verdadeiras, é necessário manufaturar suas vidas privadas como parte de sua *persona* pública.” (Gumbrecht, 1997, 209). Mas é importante hoje frisar que essa co-dependência dá-se a ver *esteticamente* na imagem. É nesse nível que elas exercem seu mútuo poder de sedução.

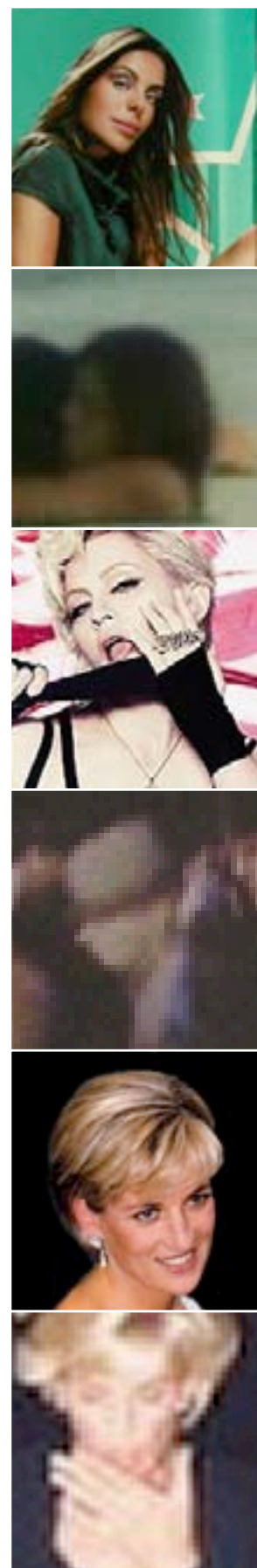


Fig. 12

ter acesso a um instante célebre por meio da figura do “autor”. O anônimo não apenas destitui da personagem célebre a autoria: ele a rouba para si, experimentando o poder de ser *dono da imagem do outro*, substituindo momentaneamente a celebridade e seus colaboradores (fotógrafo, editor, retocador...) no controle da sua produção.

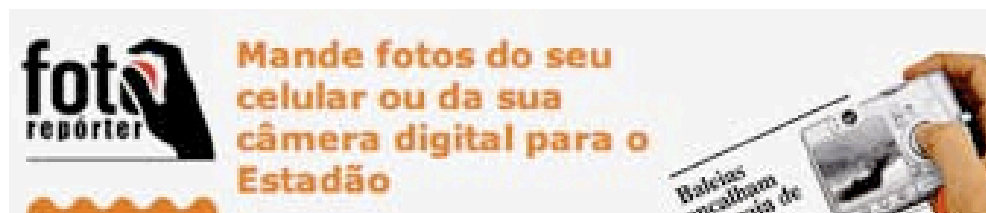


Fig. 13

Este movimento do anônimo em direção ao célebre se impõe como forma de subjetivação necessariamente provisória e inconclusa. Já se nota, desde os dispositivos de incentivo à produção da imagem amadora, que a esfera pública não irá acolhê-la em caráter definitivo. O convite tentador do reclame do Jornal *Estado de São Paulo* (fig. 13) mostra de forma explícita o cuidado em se preservar a *origem*, (autoria) da imagem:

“Se você tem um celular com máquina fotográfica embutida, ou vive com uma câmera digital a tiracolo, abra os olhos e fique esperto. A partir de agora suas fotos podem ser publicadas no Estadão, no Jornal da Tarde, no portal (...) ou vendidas pela Agencia Estado para jornais e revistas de todo o planeta. E você pode até ganhar por isso, como se fosse um repórter fotográfico profissional. (...) Depois de tirar uma foto com seu celular, basta enviar uma mensagem (...)” (Foto repórter, 2009)

Difundida em “jornais e revistas de todo o planeta”, adquirida pelo jornal como se tivesse sido produzida por “um profissional” e enviada por uma mensagem via celular, esta imagem tem sua visibilidade aceita e desejada¹¹. O anúncio no jornal pede por uma subjetividade “esperta”,

11 Certamente, antes da imagem digital, imagens amadoras freqüentaram páginas de jornal, como no caso da imagem de vídeo do espancamento de Rodney King, em 1992. É claro, também, que os veículos de comunicação sempre estiveram abertos a essas imagens de flagrantes, e nem se está, aqui, afirmando que os jornais anseiam por fotos de baixa qualidade e que não as trocaria por opções mais nítidas. O que se deseja focalizar é de que forma o efeito estético, uma vez aceito institucionalmente, vai produzindo, através da profusão dessas imagens na mídia, uma associação de suas propriedades estéticas com uma autoria que indica esfera privada.

ou seja, plenamente consciente da seqüência produtiva estabelecida pelo dispositivo quase protético do celular, pelas possibilidades de transmissão rápida da imagem e pela promessa implícita de “fama instantânea”. Se a imagem poluída tem seu status aumentado, idem para seu autor. Enquanto não se questiona quem tirou ou que condições produziram a foto jornalística comum, a mídia faz questão de nomear o anônimo; faz parte do trato¹².

Mas mesmo que a autoria não fosse citada, é mais relevante aqui ressaltar que a “assinatura” do anônimo já está presente e atuante esteticamente nas imagens e é por isso que ela não passa despercebida, razão também de sua valoração. A ausência aparente de qualquer pós-produção opera, no nível perceptivo, a sugestão de que, transposta para o jornal diretamente do dispositivo do “repórter” amador, a imagem tem o gosto da “notícia fresca”. Por mais que os veículos institucionais de comunicação solicitem e estimulem a produção amadora, esta carrega em si aquela estranheza peculiar que as destaca da profusão de fotografias no jornal. Elas são “como se fossem” profissionais, mas por isso mesmo precisam não sê-lo. O banal só se torna extraordinário se for extraordinário *enquanto* banal, como um *readymade*, um mictório (fig. 14), por exemplo, que, jamais deixando de ser o objeto corriqueiro de uso cotidiano, também nunca se converte plenamente em objeto de arte. Desta forma, a esfera pública, na figura de suas instituições oficiais (museu/jornal) contamina-se com o banal *pela mera presença* em seus domínios de avatares da vida privada (mictório/imagem poluída).

Obviamente, as imagens poluídas não estão no mesmo registro semiótico e formal que o mictório de Duchamp. Os *readymades* são objetos tridimensionais que se despem de sua funcionalidade original para assumir sua posição problemática como obra de arte. A imagem não é um



Fig. 14

12 “Todos os textos, imagens, vídeos e áudios publicados serão assinados”, diz o regulamento do jornal *O Globo* (Eu repórter). Antes desconhecidos, Chase Damiano e Jamal Albarghouti, estudantes que gravaram em seu celular imagens do massacre na escola Virginia Tech são facilmente encontrados na internet por terem tido seus nomes repetidamente citados em coberturas jornalísticas como a da rede CNN.

objeto e nem tem funcionalidade no sentido de objeto de uso. Pode, então, parecer um desvio da presente reflexão a referência a um exemplo, à primeira vista, tão distante das especificidades da imagem midiática. Mas, tanto a questão fotográfica quanto a questão autoral são centrais na obra de Duchamp e de modo especial no *readymade*. O artista comparou o “encontrar” do *readymade* com a apreensão do “instantâneo” fotográfico, o que levou Rosalind Kraus a dedicar-lhe especial atenção em seu livro sobre fotografia (Krauss, [1990] 2002, 90). Quanto à autoria, é evidente a assinatura do autor é parte fundamental da operação que transforma o banal em obra de arte e sem ela, esta obra simplesmente não existiria.

Pretendo, nesta comparação, usar o *readymade* no que concerne sua operação essencial¹³. O que Duchamp promoveu, de forma profética, em 1917, foi – além do ataque à fronteira entre “arte” e “não arte” – o aparecimento de um objeto que evidencia em si mesmo, perpetuamente, o caráter não definitivo do misto das esferas pública e privada. O que está em jogo no *readymade* é uma miscigenação dessas esferas que se dá de uma forma muito particular: os *readymades* (assim como as imagens poluídas) condensam as duas esferas de modo a evidenciá-las em seu próprio emergir como signo. O que ele implica é o próprio momento em que o banal se torna um signo que subsume em sua presença deslocada a mistura do oficial com o extra-oficial, de modo que os dois territórios se superpõem, mas permanecem em trânsito no objeto. O *readymade* provoca uma tensão entre a trivialidade de seu passado, enquanto objeto proveniente de uma classe de produtos idênticos, e o estatuto privilegiado que recebe do espaço institucional de visibilidade onde se encontra. Na análise de Rosalind Krauss:

13 Tomado desta forma, o ato de Duchamp, tanto por seu pioneirismo histórico quando pelo acesso que permite à compreensão de um modo particular como o público e o privado, em nossa época, *viram assunto*, encerra de forma essencial o cerne da operação sógnica das imagens aqui em questão. Resgatar algumas de suas inesgotáveis implicações pode esclarecer em que medida as imagens poluídas portam em si, necessariamente, signos que implicam seu *deslocamento* entre o público e o privado.

“No plano da realização, *Fountain* provém de uma classe de objetos manufaturados em que cada um é réplica do outro, e todos são espécimes dessa classe, ou tipo, chamado “mictório”. (...) ao produzir *Fountain*, e evocando a estratégia do *readymade*, Duchamp converteu o mictório de seu estatuto de representante de uma classe a uma condição de quiddidade que é exclusivamente aquela desse objeto aqui. Desde então, ele não é mais o significante através do qual uma classe se exprime mas uma declaração de unicidade que depende do eixo físico de uma relação, a relação entre esse objeto preciso e sua base, que é, em última instância, a relação entre esse objeto e seu espaço de exposição.” (*id. Ibid.*)

A *unicidade* do banal depende portanto do entorno para o qual o objeto foi transplantado – a instituição – que o destaca, ao menos parcialmente, do grupo de objetos que ele representa, entre os quais ele não é mais que um igual aos outros. Os elementos que viabilizavam a operação do *readymade* são – gostaria de sugerir – os mesmos que hoje põem em funcionamento as “máquinas de verdade” da mídia, a saber: o necessário reconhecimento dos pólos do banal e do extraordinário (associado ao não institucional e ao institucional), a sinalização da promessa da conversão de um no outro e, finalmente, a afirmação dessa impossibilidade. Para ser *readymade*, o mictório nunca se transforma em arte no sentido que tradicionalmente vinculava o objeto artístico à fruição estética. Para atingir a retórica de “vida real” pela qual a mídia se interessa, a imagem poluída não se desvincula de sua procedência: o autor anônimo. Na imagem poluída não é a presença da celebridade que a faz extraordinária, mas justamente sua ausência que é, em parte, compensada pelo interesse por seu autor.

No que diz respeito à precipitação do sujeito comum nos espaços privilegiados da esfera pública, a produção de subjetividade, engendrada pelos vastos domínios midiáticos, expande-se muito além da demanda jornalística por imagens amadoras. Antes mesmo desta demanda, um avanço maior sobre o privado convoca o anônimo a ser autor de si *como imagem*. É o que ocorre nos inúmeros programas da *reality TV* e *talkshows*. Nesse caso, a despeito de uma retórica forjada a convencer de que se trata apenas da exposição da “vida real”, o que na verdade se projeta é

um sujeito já consciente da teatralidade com que o próprio papel deve ser encenado e que já reconhece os padrões que interessam à mídia. Como notou Ursula Frohne,

“A transformação dos contextos de nossas vidas em cenários encenados levanta a questão da extensão na qual os papéis teatrais de auto-apresentação crescentemente toma o lugar dos perfis sociais, transformando “sujeitos” em “figuras” que primariamente se conformam à demanda perceptual da atenção da mídia. (Frohne, 2002, 256)

Essas “figuras” são sempre mistas: seja a família que expõe teatralmente suas mazelas íntimas num *talkshow*, seja o participante do *Big Brother* que está “brincando de ser célebre”, trata-se de uma subjetividade sempre a meio caminho, como na operação do *readymade*, entre as esferas pública e privada. A dona de casa está no espaço das celebridades mas não é interessante que se torne uma delas. Os integrantes do *Big Brother*, durante o período contingencial de seu confinamento, não podem desfrutar plenamente do status das demais celebridades¹⁴. Não podem, como estas, forjar uma imagem estável e homogênea. Ser autor da própria imagem, para o anônimo, não é cristalizar uma subjetividade fria, ao esconder-se sob um sorriso warholiano, como fazia Diana, mas projetá-la em lágrimas e “emoções fortes”.

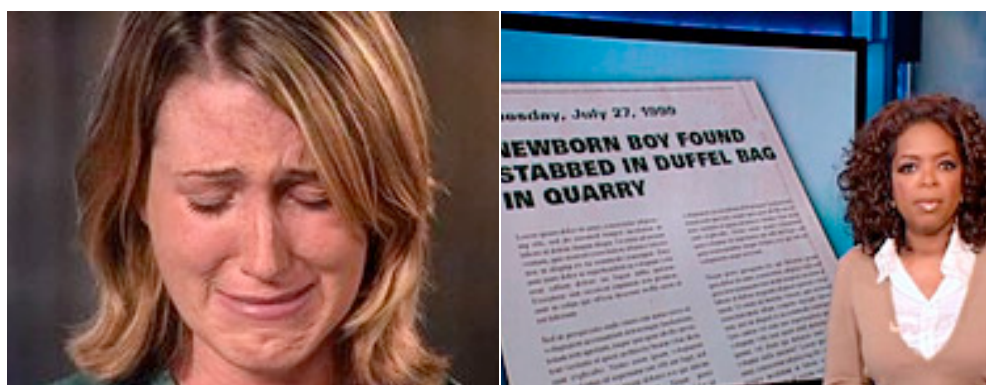


Fig. 15

14 Se um deles permanece famoso posteriormente, esta é a exceção e não a regra em que a maioria, continuando no estado de sub-celebridade, é fadada às presenças vip em festas de debutantes. Os proveitos que o anônimo tira da confecção da imagem de si não se equiparam ao valor comercial da potência icônica da celebridade nas capas de revista, nos anúncios de produtos de beleza e nas novelas de TV.

Os dispositivos reservados a estas pseudo-celebridades incluem necessariamente o flagrante. De *Oprah* ao *Superpop*, espera-se do anônimo acessos de emoção, brigas ao vivo entre casais, bate-bocas públicos à beira do descontrole (fig. 15). No Big Brother procura-se confiscar conversas secretas, filmam-se casais em baixo de lençóis com câmeras noturnas, procura-se aquele seio que é logo rapidamente encoberto. São celebridades também porque, como elas, são “flagrados” em sua intimidade, expostos porém, voluntariamente num “estúdio de captura”. Aqui tudo se inverte: quem posa é o indivíduo comum (esfera privada) e quem captura o “flagrante” são os dispositivos oficiais (esfera pública).

Chegamos, assim, a dois tipos de autoria. Nas fotos flagradas por amadores, trata-se da autoria da imagem *do outro*: é roubada da celebridade. Na produção do anônimo da imagem *de si*, ele conta com toda a parafernália midiática que o conforma a padrões determinados – estúdio, iluminação, regras, mas também emoções. Vê-se como a autoria flutua em fluxos de re-territorialização. Ora o anônimo é autor porque captura a imagem, ora produz-se como imagem que será capturada pelos dispositivos oficiais.

Nesse segundo caso o sujeito comum já mostra a sua cara, mas como a autoria da imagem de si é editada, dirigida, manipulada de diversas formas, esta autoria não aparece de modo tão intenso quanto em momentos em que são franqueados ao anônimo também os meios de produção.

Quando o indivíduo comum, além de autor e ator se torna também editor e diretor, ele reúne, em uma só, as duas faces da celebridade: aquela em que ela posa e aquela em que é flagrada. Esta síntese encontra a via de expressão privilegiada nos novos dispositivos de visibilidade do ciberespaço. *Webcams*, *fotologs*, *blogs*, os espaços do *orkut*, *facebook*, *flickr*, etc. são espaços públicos onde o anônimo pode exercer tanto o desejo de querer ser imagem quanto aquele de controlar os meios de sua captura. No caso de *webcams* como a notória “Jenny’s Room” (fig. 16), em que a adolescente colocou-se em permanente vigilância, o sujeito comum quer ser alvo de flagrante, não por outro anônimo ou por um programa de TV, mas

por ele mesmo. Nos blogs, fotologs e em diários visuais, o anônimo, ao selecionar, ordenar e editar as imagens, adquire um controle maior da confecção de sua identidade.



Fig. 16

Considerando-se que a autoria está sempre presente, a vida íntima não é meramente surpreendida em flagrante. Os novos auto-retratos, apesar de aparecerem sob a rubrica da revelação do íntimo, na verdade não fazem senão constituir a identidade já no próprio ato de aparecer. Jenny só ganha identidade midiática quando aparece como anônima. A celebridade tinha sua identidade ameaçada, chegando quase ao anonimato porque encaminhava-se (como no estande da farmácia) para um modelo genérico. O rosto célebre do anônimo não corre este perigo porque nesse caso só se ganha identidade midiática quando se aparece como “mais um”.

No cenário contemporâneo delineado pelas novas tecnologias de comunicação, as migrações do privado ao público, mostram um processo de identificação que deixa de enfatizar uma interioridade e uma profundidade, adquirindo um caráter projetivo. Como Fernanda Bruno propõe,

“É importante notar que não se trata tanto da exteriorização de uma interioridade constituída, por natureza recôndita, que passa a se expor, mas de uma subjetividade que se constitui prioritariamente na própria exterioridade, no ato mesmo de se projetar e de se fazer visível a outrem. (...) apostamos na emergência de uma outra modalidade de subjetividade que se configura

segundo uma outra topologia, onde a interioridade ou a profundidade, ainda que permaneçam presentes, deixam de ser o foco de investimento, cuidado, controle, assim como deixam de ser a morada mesma da verdade ou desejo do sujeito.” (Bruno, 2006, 64)

Não seria essa subjetividade, na qual interioridade e profundidade “deixam de ser a morada do sujeito”, uma parente muito próxima daquela subjetividade da celebridade que, como foi mostrado, apaga sua profundidade em nome da imagem? A exterioridade do anônimo e a exterioridade do célebre não pertenceriam a um mesmo processo de rostidade no qual a significância passa a ser privilegiada em detrimento da subjetivação? Por outro lado, o flagrante não desempenha também um papel fundamental na construção deste rosto? Não estaria, afinal, o anônimo *mimetizando*, não esta ou aquela celebridade (como os inúmeros e fora de moda imitadores de Elvis Presley e Michael Jackson), mas sim diversas instâncias do processo mesmo pelo qual a celebridade se torna imagem tanto no que diz respeito à confecção de sua imagem quanto na dependência que esta tem do flagrante?

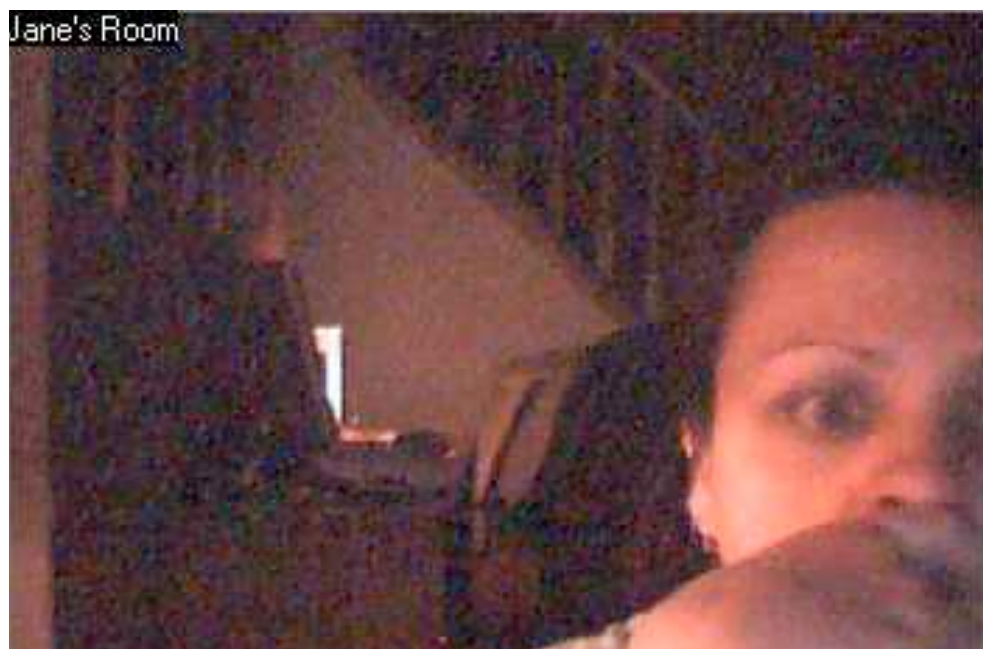


Fig. 17

Uma coisa parece certa: seguindo a lógica do *readymade*, o anônimo mimetiza, mas não conclui a conversão em celebridade. Mesmo com as milhões de visitas que hoje um indivíduo anônimo pode receber em um

site, há um aspecto que oferece outra chave para entendermos que este processo é deixado inconcluso. Trata-se da marca da imagem poluída, presente na imagem “bloqueada” e pixelada (fig. 17), das interrupções e assincronia entre som e imagem com falhas periódicas, enfim da sujeira digital que, no estado atual da tecnologia, ainda consegue conotar a evidência, como vimos, pela distância estabelecida com relação à fluidez fotográfica.

Apesar da pretensão de pura exterioridade, uma *promessa* de interioridade se insinua, à revelia do sujeito anônimo, nas falhas e ruídos da superfície da imagem poluída. Esta produção de si como imagem ainda se encontra, esteticamente, muito longe da qualidade das imagens nas quais personagens como a princesa Diana conseguem fazer coincidir na superfície lisa da imagem a sua identidade blindada. Na verdade, as primeiras estão, por suas características formais, num registro em que o anônimo não atinge a super visibilidade. Sua identidade permanece parcialmente ofuscada. Neste caso, por mais que ela seja exteriorizada, a pedagogia que nos ensinou a ver a imagem poluída como evidência, traz *também* para ele a assinatura estética do “flagrado”.

Quando o anônimo não está mais dividido entre aquele que flagra ou faz a pose, mas – autor de tudo – unifica estes dois momentos, o auto-retrato no cyberspaço aproxima-se de realizar o que seria, talvez, o sonho de toda celebridade: controlar tanto a pose quanto o *paparazzo*. E justamente porque evidencia a inconclusividade deste sonho, porque não pode torná-lo real que o anônimo *readymade* célebre nos mostra, com a imagem poluída, este projeto como um devir.

3.3 Graus de realidade, graus de artifício

Quando comparamos as imagens polidas e poluídas, “montando” mentalmente um *filme*, já sentimos o choque que essas imagens midiáticas promovem entre a evidência e o artifício. A montagem involuntária, prefigurada nesta colagem de imagens, de certo modo aleatória que fazemos ao passarmos pelos prédios e bancas de jornal do espaço urbano, torna-se fi-

nalmente dispensável, quando as duas imagens materialmente se aproximam uma da outra. Apenas um exemplo basta para mostrar como a dispersão visual do espaço urbano é condensada nas decisões de uma produção editorial.

A notícia do casamento de Gisele Bündchen com o jogador de futebol americano Tom Brady ganhou forma, nas páginas impressas da mídia, na imagem bastante desfocada da noiva sob a granulação ruidosa tipicamente



Fig. 18

digital. No interior da revista *Isto é – Gente*, a sequência de duas páginas duplas mostra primeiro um anúncio de shampoo em que a modelo aparece deitada abraçada a um travesseiro, sorrindo, seu rosto circundado pelos cabelos exuberantemente cacheados (fig. 18). Vira-se a página e Gisele está novamente sorrindo vestida de noiva atrás de um portão gradeado (fig. 19). O choque entre a primeira e a segunda imagem produz diversas reverberações. O sorriso posado não chega a ser artificial, na verdade parece até bastante natural, comprovando a habilidade da modelo em fazer crer que a perfeição de suas formas não vai além de seus dons genéticos e seu talento como objeto fotografável. Mas na segunda imagem, o sorriso, mal perceptível na imagem poluída é um sorriso que diz tanto mais de Gisele quanto mais a esconde. Por mais que o sorriso na imagem anterior expresse naturalidade, ele é instantaneamente empurrado para a artificiali-

dade mediante sua comparação com o segundo. O mesmo ocorre com a intimidade tranqüila e caseira do seu corpo entre lençóis e fronhas. Vestida de noiva na segunda imagem (uma roupa destinada a aparecer) ela está muito mais na intimidade de si mesma do que antes nua coberta pelos lençóis. A segunda imagem é Gisele *atrás*, inclusive das grades que – tanto como o elemento da moldura da janela mencionado anteriormente, associado ao grão – são os signos endereçados ao olhar voyeur. A primeira



Fig. 19

imagem, é Gisele à frente, o rosto esticado sobre a superfície, nenhum desejo em jogo, apenas promessa de saciedade. Toda essa dinâmica de inversões, em que uma imagem aumenta sua artificialidade a partir da outra que, por sua vez, torna-se muito mais real do que a primeira, resume o sistema de trocas e a inclinação da imagem polida ao significante e da poluída à subjetivação, tal como foi acima apresentado.

O rosto de Gisele não se forma exclusivamente nem por uma nem por outra imagem, mas no misto que resulta da visibilidade que ambas, hoje, desfrutam no espaço midiático. Unidas sequencialmente por uma escolha editorial, as imagens poluída e polida não mais exigem um esforço de montagem que as reuniria de pontos diversos e distantes em nosso arsenal

de signos. O choque estético produzido pela proximidade das duas mostra de forma clara que sua complementaridade é necessária para que delas se forme um único *rostos*. Entretanto, esta edição funciona apenas como dois ápices, dois *stills* de uma narrativa visual que, na verdade, apresenta inúmeras nuances.

Na escrita deste texto, foi necessário, muitas vezes, radicalizar a caracterização dos pólos opostos para que ficassem claras as particularidades de cada um. Mas procurei, também, dissolver a cisão binária empregando expressões calibradas pela variação de intensidades: enfraquecimento da subjetividade, decréscimo de identidade, oscilação, vaga promessa de sujeito, ascensão de um sujeito anônimo, incompletude, trânsito, etc.

Esta variação textual não quis mais que emparelhar-se com uma notável gradação visual. Percebe-se que entre as imagens polidas, apesar de toda a padronização, a intensidade do artifício é variável em poses mais ou menos naturais, rostos mais ou menos retocados, grafismos mais ou menos presentes. (fig. 20) De forma análoga, a imagem poluída pode esconder mais ou menos as pessoas fotografadas, ser mais ou menos granulada, mais ou menos pixelada, mais ou menos desfocada. (fig. 21)

Fig. 20

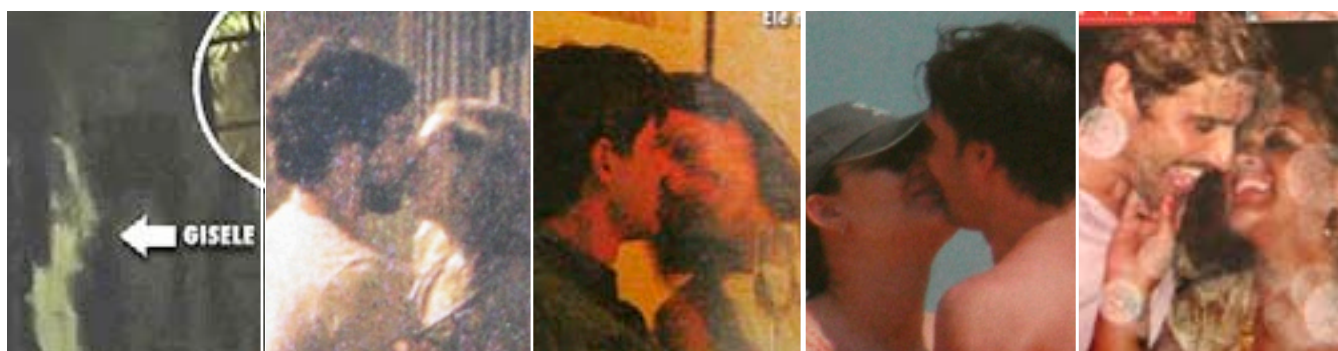


Fig. 21

Se um virar de página sintetiza o choque entre as duas imagens de forma agudamente polarizada em que a evidência se opõe radicalmente ao artifício, a edição da imagem em movimento permite a compreensão de como esses pólos estão atualmente obedecendo a uma lógica que se afasta do binarismo.

É justamente com o álibi de alertar para o fato de que estamos hoje nuançando as noções do que é artificial e do que é verdadeiro que um anúncio mostra, em pretensa denúncia, todas as etapas da conversão de um no outro. O filme comercial da *Dove* (fig. 22) exhibe o processo de transformação de um rosto feminino “natural” em “artificial” em que técnicas tradicionais de maquiagem dão lugar a retoques digitais. O anúncio expõe a beleza normativa photoshopada para alinhar a marca Dove com algo que agora é reconhecidamente vendável: a “beleza natural”. Ao mostrar os estágios do natural ao artificial como numa aceleração de um longo plano seqüência o comercial da *Dove* recupera, retoricamente, a defesa que Bazin fazia da veracidade do plano não cortado.¹⁵ Como resultado, o comercial promove uma dupla suspensão de descrença (*disavowal*). Assim como esquecemos que estamos assistindo a uma peça ficcional, também somos levados a desconsiderar o objetivo essencial da indústria de cosméticos que é vender o artifício. Nesta peça torna-se clara a consciência por parte da indústria de que a retórica do artifício hoje necessita de uma contrapartida: o “verdadeiro”. O artifício é apresentado como inimigo mas funciona também como uma espécie de autocrítica pela qual a indústria tenta se apoderar da condição “não editada” do anônimo. De qualquer modo, trata-se, aqui, de apresentar as gradações da imagem rumo ao artifício para apresentá-lo como clímax de um processo de alienação. “Não admira que nossa percepção de beleza está distorcida”, diz a frase final. O slogan deixa claro que o artificial é o próprio tema ou assunto do anúncio.

O ganho semiótico e retórico da gradação entre o artifício e a evidência também se mostra quando o assunto é esta última, como na cobertura da morte de Saddam Hussein editada pela CNN. Rumo a um clímax opos-



Fig. 22

15 Cf. *What Is Cinema?* (Bazin e Gray, 1967)

to, a sequência, desta vez editada, mostra alternadamente uma considerável variedade de texturas visuais (fig. 23). No início da matéria, a imagem polida aparece já nas vinhetas de apresentação, nos efeitos gráficos sofisticados de um design elegante e profissional. Depois surge a repórter, impecavelmente maquiada, imersa em um cenário que mistura equipamentos reais com fotos e imagens ilustrativas aplicadas via *chroma-key*. Em seguida as imagens se alternam entre uma entrevista dada pelo juiz que acompanhou o caso e imagens de vídeo de Saddam dirigindo-se à força. Nesta sequência, as imagens da entrevista não tem a limpeza das imagens do estúdio, mas são, por sua vez, mais “limpas” do que as que mostram o ditador e seus carrascos. A sequência é interrompida, omitindo-se o momento do enforcamento para finalmente surgir aquela que é a imagem de menor qualidade em toda a série: a do ex-líder morto no chão (fig. 24), onde mal se distingue seu rosto. Em *off*, o narrador a descreve: “*prova da morte (...) de um tirano outrora todo-poderoso*” (CNN, 30.12.2006). Em meio às imagens exibidas antes e depois dela, a de Saddam morto no chão, com seus pouquíssimos detalhes consegue produzir um potentíssimo efeito de real justamente por estar associada a um momento de máxima veracidade, anunciada como “prova de morte”.



Fig. 24



Fig. 23

No anúncio da *Dove*, a imagem super limpa responde por uma “percepção distorcida”, e na reportagem da CNN, a imagem suja é a “prova da morte”, indicando que hoje o limpo está para o artifício assim como o sujo para a evidência. Mas, *entre* artifício e evidência, um outro sinal se interpõe tanto num como no outro exemplo: o signo fotográfico. Na sequência do enforcamento, o juiz aponta significativamente para fotografias na parede que o mostram junto com o acusado em uma sala de justiça. Essas fotos poderiam servir como uma legenda visual para a própria imagem do juiz ora entrevistado, no sentido em que as duas estão afiliadas ao registro fotográfico, nem polido pela iluminação e recursos gráficos do estúdio e nem poluído pelo celular que gravou as imagens do enforcamento. No anúncio da *Dove* a imagem final que serve como paradigma do artifício é apresentada como “distorção”. Mas distorção em relação a que? Qual é, no interior mesmo desta encenação, a condição de possibilidade para que o anúncio possa fazer tal afirmação? Certamente, a distorção só pode ser medida em relação à primeira imagem, na qual o estado “virgem” é considerado como pertencente a uma suposta pureza atribuída ao signo fotográfico. Quem está distorcida, portanto, não é a beleza natural, mas sim sua fotografia.

No comercial da *Dove*, a ausência da imagem poluída é significativa. Ela não poderia aparecer pois também não seria “natural”. Se quiséssemos imaginar etapas anteriores à cena inicial que mostra a modelo sem maquiagem, bem poderíamos colocar uma imagem poluída *antes* do início do filme. Ela não corresponde à “verdade natural”, mas a uma verdade hiperbólica. É mais real que o “natural fotográfico”. Se a última imagem na sequência do anúncio é declarada como “distorcida”, a distorção também se aplica à precariedade da imagem do líder morto. Mas enquanto a distorção da primeira é associada ao artifício, no segundo caso é a distorção que responde pela retórica da evidência.

Podemos portanto ver nos dois exemplos a fotografia aparecendo como uma espécie de “ponto zero” a partir do qual os dois movimentos são graduados ora “melhorando”, ora “piorando”. A possibilidade de a verdade

e a mentira se estabelecerem como gradações a partir deste ponto, e de podermos ver no pixel o agenciador desses dois movimentos opostos, levanta a questão de como a relação da imagem com a verdade e a mentira está, em nossa época, ao mesmo tempo sustentada por e distanciada de um tempo em que a imagem como evidência era patrimônio da fotografia. Se, como afirmaram Nietzsche e Foucault, cada época tem seu próprio regime de verdade baseado no acordo entre o que é verdadeiro *ou* não, a contemporaneidade parece, nas propriedades de sua visualidade trazidas à tona pelas gradações entre a imagem polida e a poluída, equilibrar evidência e artifício sobre a fratura deste “ou”.

No capítulo anterior quis demonstrar que os diálogos estabelecidos na mídia entre as imagens polidas e poluídas revelam uma complementaridade entre as retóricas visuais da evidência e do artifício. Analisei casos em que estas retóricas trazem benefícios uma à outra através dos diversos entrecruzamentos de seus fluxos na mídia. Propus que evidência e artifício são exibidos numa gradação onde se posicionam, em trânsito, os conceitos de verdadeiro ou falso, medidos pela maior ou menor proximidade que os dois tipos de imagem exibem esteticamente com relação ao que chamamos de “fotográfico”. Cabe agora refletir sobre o que qualifica este “grau zero”; explorar a natureza dos “pactos” que determinam o que uma fotografia é para nós. É importante enfatizar que não se trata aqui da busca de uma definição absoluta e inquestionável do que seja a fotografia. Definições históricas cristalizadas, empenhadas em garantir a especificidade dos meios¹, tendem a fazer escapar nuances e contradições. Com o intuito de evitar uma abordagem reducionista, o que se segue é uma tentativa de superpor alguns aspectos históricos, entendidos como “estratos”, como diria Deleuze², que se depositam historicamente sobre o signo fotográfico, os quais considero indispensáveis às questões aqui apresentadas.

1 Ver, por exemplo a, já clássica, interpretação de Clement Greenberg sobre a pintura moderna. (Greenberg, [1960] 1997)

2 A noção é recorrente na obra do filósofo. Cf., por exemplo “A geologia da moral” (Deleuze, [1982] 2004)

Um traço essencial da fotografia é encontrado na taxonomia da semiótica de Charles Sanders Peirce, onde ela é classificada como signo icônico e indicial³. A fotografia é icônica porque apresenta uma semelhança formal com o referente, mas é também, fundamentalmente, indicial, por ser um signo resultante de uma operação fisicamente forçada que estabelece uma relação de causalidade com o referente. (Peirce, 1982)

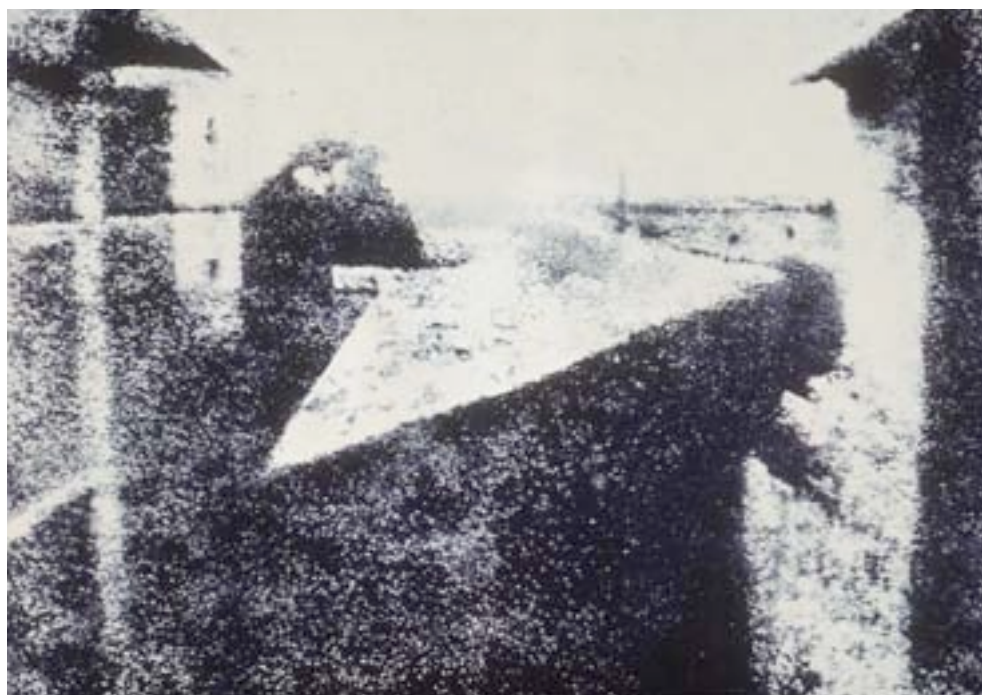


Fig. 1

Sendo o indício, tal como é proposto por Peirce, de fato, uma qualidade básica comum a todas as fotografias, esta conceituação, por si só, de modo algum exaure a noção que o senso comum tem do signo fotográfico. Nada mais longe daquilo que hoje entendemos por fotografia do que a primeira imagem registrada em um câmara escura sobre uma chapa metálica, em 1827 por Nicéphore Niépce⁴ (fig.1). Para Roland Barthes, “O primeiro homem que viu a primeira fotografia (se excetuamos, seu autor, Niépce)

3 Num breve resumo, esta classificação divide os signos em três grandes grupos: os ícones, os índices e os símbolos. Os ícones seriam tipos de signo que representam seu objeto principalmente por similaridade. Um desenho que um artista faz de uma escultura é um ícone, um pictograma de porta de banheiro, também. Um índice ou indício corresponde a um signo que tem uma relação *causal* com seu objeto. Por exemplo um buraco na parede feito por um tiro é um indício de que houve o tiro. Por fim, o símbolo é um signo que só se define através de uma regra, não guardando nem uma relação de semelhança e nem de tipo causal com seu referente. Sob essa perspectiva, as palavras em geral são símbolos.

4 Cf. *A world history of photography* (Rosenblum, 2007, 194)

deverá ter pensado se tratar de uma pintura: mesmo enquadramento, mesma perspectiva.” (Barthes, [1980] 2000, 30) E para Hubert Damisch esta mesma imagem também se assemelha a uma imagem pictórica. A precária imagem de Niépce, “frágil e ameaçada, tão próxima em sua organização, sua textura granular e seu aspecto emergente, a certos Seurats”, (Damisch, 1980b) foi, de fato, obtida por procedimentos próprios ao indício, mas, a princípio, é dificilmente reconhecível como uma fotografia. Em comparação a um desenho de Seurat (fig.2), vê-se o quanto a imagem de Niépce

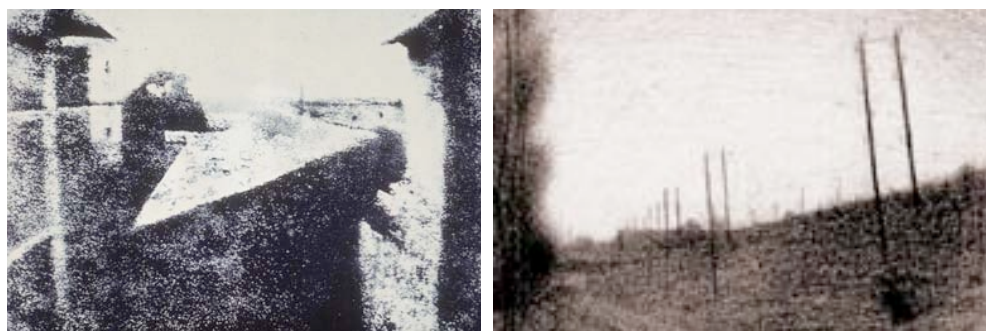


Fig. 2

está mais propícia a ser lida como um desenho do que como uma foto.

Damisch nos lembra de nossa relutância em entender o signo fotográfico fora das convenções históricas que consolidaram sua tipologia, aludindo a imagens indiciais obtidas sem o auxílio da câmera, das quais poderíamos exemplificar nas *rayografias* de Man Ray (fig.3).

“Sabemos de impressões obtidas a partir da exposição direta do filme a uma fonte de luz. (...) A relutância que se sente (...) em descrever tais imagens como fotografias é uma indicação reveladora da dificuldade de refletir fenomenologicamente (...) sobre um objeto *cultural*, sobre uma essência que é historicamente constituída.” (287-288)

Para compreender algumas das dimensões históricas que *constituem esta essência*, proponho primeiro um recuo histórico que possa iluminar como a fotografia se articula com reformulações radicais do olhar e da visualidade na notória “ruptura” entre as concepções clássica e moderna da visão. Em seguida, irei abordar o signo indicial posicionando seu estatuto semiológico dentro de uma abordagem histórica mais abrangente, em que ele se confunde com a própria dimensão narrativa da linguagem. Para lo-



Fig. 3

calizar e qualificar o estatuto do signo fotográfico na contemporaneidade, apresentarei obras de artistas em atividade que abordam diretamente este problema. Finalmente proponho submeter o conceito de efeito de real de Roland Barthes às retóricas de evidência e artifício aqui apresentadas para sugerir uma distância entre a modernidade e a cena atual.

4.1 Forma simbólica e olhar descentrado

Inicialmente deve-se considerar que o signo fotográfico tanto se aproxima quanto se afasta de uma imagem anterior – a da câmera escura – que mesmo carregada de convenções, consolidou, ao longo da história, o estatuto de uma imagem formada “espontaneamente”. Segundo Damisch,

“a aventura da fotografia começa com as primeiras tentativas do homem em reter aquela imagem que ele sabia, há tempos, fazer (...). Esta longa familiaridade com uma imagem assim produzida, e a aparência completamente objetiva (...) do processo de gravação, explica como a representação fotográfica geralmente apareceu como auto-evidente, e porque se ignora seu caráter altamente elaborado e arbitrário.” (289)

Sabe-se que o mecanismo da câmera escura é conhecido desde o século V antes de Cristo⁵: a luz, passando por um orifício, projeta uma imagem invertida na superfície oposta a ele num ambiente fechado e escuro. Mas é na associação da lógica desse dispositivo à racionalização da imagem como produto de um espaço sistematizado que se nota como estas antigas concepções da visualidade informam a fotografia mesmo nos dias de hoje.

“(...) a imagem que os primeiros fotógrafos almejavam capturar, e a própria *imagem latente* que eles foram capazes de revelar e desenvolver não eram, de modo algum, naturalmente dadas; os princípios da construção da câmera fotográfica – e da câmera escura antes dela – estavam ligados a uma noção convencional de espaço e objetividade cujo desenvolvimento precedeu a invenção da fotografia, e à qual a grande maioria dos fotógrafos apenas se adaptaram.” (*id. Ibid.*)

5 Cf. *O espaço em perspectiva*. (Fragoso, 2005)

Esta convenção de espaço e objetividade é, evidentemente, produzida pelos códigos da perspectiva renascentista. A perspectiva sistematiza e transforma a imagem como um constructo que se torna emblemático na figura da pirâmide visual de Alberti ([1435] 1950). Nesta abstração (fig.4), imagina-se um ponto de vista central a partir do qual são traçadas linhas retas em direção aos objetos e pontos do campo visual. Interceptando estas linhas, coloca-se um plano imaginário posicionado vertical e perpendicularmente ao plano horizontal que se estende à altura do olho.

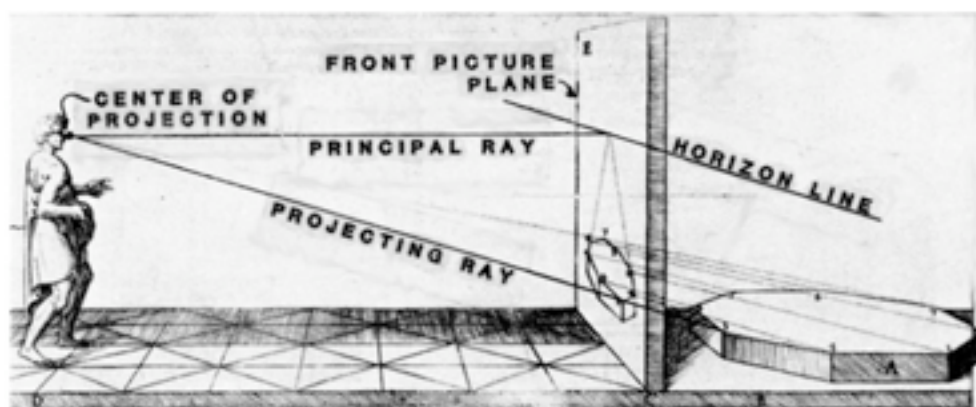


Fig. 4

Este plano imaginário foi concebido por Alberti à semelhança de uma “janela” que, abrindo-se ao espaço, organiza sua representação. Enquanto no dispositivo da câmera escura a imagem é projetada por um ponto luminoso na parede oposta a ele, pressupondo um observador instalado entre os dois, a imagem perspectivada substitui este ponto pelo olho do observador. Tal sistematização obedece a regras geométricas implicadas numa articulação entre o observador e o espaço em que se atribui ao primeiro um ponto de vista monocular e ao segundo uma homogeneidade que se reduz, na imagem, a um sistema único de medição e diagramação. Segundo Erwin Panofsky, em seu seminal ensaio *Perspectiva como forma simbólica*,

“(...) o Renascimento foi bem sucedido em matematicamente racionalizar por completo a imagem do espaço [tornando possível] construir uma estrutura espacial não ambígua e consistente da extensão infinita, onde corpos e intervalos do espaço vazio entre eles foram unificados de uma maneira regular (...)” (Panofsky, [1924-25] 1997, 64-65)

No desenvolvimento de seu argumento central, Panofsky analisa detalhadamente períodos históricos, desde a antiguidade clássica até a Idade Média, mostrando que em cada época a imagem revelava concepções espaciais e representações ditadas por prioridades diversas daquelas que com o Renascimento procuraram exprimir uma noção de espaço infinito e homogêneo e unificado muito diversa, por exemplo, da concepção finita aristotélica (65-66). A estratégia de comparar a concepção do espaço renascentista com outras que a antecederam cronologicamente, permite a Panofsky argumentar que a invenção da perspectiva está associada a uma determinada visão de mundo que se afirma como uma forma simbólica e não como *a* forma correta e inquestionável de representá-lo.

Além das circunstâncias conceituais históricas da perspectiva, Panofsky também detecta o seu caráter arbitrário e elaborado nas deliberações que ignoram certas condições perceptivas: a perspectiva esquece “que não vemos com um único e fixo olho mas com dois olhos constantemente em movimento (...)”, não leva em conta “a enorme diferença entre a ‘imagem visual’ psicologicamente condicionada (...) e a ‘imagem retiniana’ mecanicamente condicionada, e, principalmente, desconsidera que, ainda num nível pré-psicológico, essa imagem é formada pela ‘projeção numa superfície que não é plana mas côncava’.” (31)

Como consequência desta última exclusão, linhas que são desenhadas retilinearmente na imagem perspectivada não corresponderiam à percepção do olho, na qual estas linhas seriam na verdade percebidas como curvas. “Isto foi endossado”, sublinha Panofsky, “por ninguém menos que Kepler”, que admitiu inicialmente não ter percebido esta distorção. “E, de fato”, prossegue o autor,

“se mesmo hoje apenas poucos de nós percebem estas curvaturas, isto certamente é devido, em parte, à nossa habituação (...) à construção linear perspectivada: uma construção que é, ela mesma, compreensível apenas por um (...) sentido de espaço ou, se preferir, sentido de mundo bastante específico,” (34).

O interessante para Panofsky é o fato de Kepler, um cientista, ter reconhecido que não percebera tal curvatura por ter tido o olhar treinado pelas as “inquestionáveis” leis da perspectiva. A construção da representação perspectivada portanto produzia pedagogicamente um observador equipado para ver o mundo segundo sua “forma simbólica” assimilando-a como “natural”. E é fundamentalmente *pela imagem* que esta pedagogia se exerce:

“podemos falar de uma visão do mundo inteiramente ‘perspectivada’ quando a imagem inteira foi conformada (...) a uma ‘janela’, e quando somos levados a crer que estamos olhando através desta janela para o espaço. A superfície material sobre a qual as figuras ou objetos individuais são desenhados ou pintados ou gravados, é portanto negada e reinterpretada como mero ‘plano de imagem’” (27).

Que “ninguém menos” que Kepler tenha admitido a influência dessa pedagogia apenas confirma o sucesso da perspectiva, ao traduzir uma experiência subjetiva psico-fisiológica em espaço matemático, naturalizar um sistema representativo: “a impressão visual subjetiva foi de fato racionalizada a tal ponto que esta mesma impressão poderia ela própria tornar-se a fundação para um mundo ‘infinito’ e experiencial.” (66)

A fotografia herda e perpetua esta pedagogia que consegue convencer que toda a elaboração é mera conseqüência mimética de uma visão “natural”. Faz parte de um sistema “simbólico” que consolidou, ao longo do tempo, a dominância de seus elementos constituintes: ponto de fuga, plano de projeção, espaço contínuo e homogêneo, visão monocular e a ilusão de uma janela através da qual se olha o mundo.

Na época atual estes códigos continuam vigorando ativamente na organização do campo visual com uma pregnância que não se limita ao consumo das imagens fotográficas. Desde a metáfora mais elementar das interfaces gráficas nos computadores pessoais – *windows* – passando pela organização visual dos *games* e pelas representações de tridimensionalidade nos programas de animação por computador (câmera, ângulo, iluminação, coordenadas x, y, z), vê-se que a visualidade contemporânea continua for-

temente impregnada pela janela de Alberti. Isto a despeito de toda a revolução da pintura moderna. Segundo Damisch,

“Sempre suspeitei muito deste mito através do qual se falou que a arte moderna corresponde ao fim da perspectiva científica, pois nenhum período esteve tão imerso na perspectiva, ou mais dependente do modelo da perspectiva do que o nosso: fotografia, computadores e assim por diante. (...). Que teríamos saído deste sistema é uma ficção.” (Damisch, 1980a, 13)

Implícita nesta declaração está a rejeição a explicações sobre a visualidade que pretenderam seccionar a história entre evoluções e rupturas centradas na questão da representação, como, por exemplo, nas teorias de Clement Greenberg, ou Pierre Francastel. Em tais abordagens percebe-se a dificuldade em explicar como é que depois da “revolução” modernista o sistema “realista” da perspectiva continua a viger. A “ruptura” promovida pela pintura moderna só é entendida por esta concepção histórica caso – privilégio de poucos – ela seja confinada a uma posição marginal, na qual a “experimentação” vanguardista está sempre resistindo, cultural ou ideologicamente, a um “realismo” mundano meramente servil a novos agenciamentos tecnológicos⁶.

Em *Techniques of the observer* Jonathan Crary atribui a este “confuso e bifurcado modelo da visão” o fato de que estas abordagens, ao centrar o foco sobre os problemas exclusivos à questão da representação, ignoram as produções de subjetividade implicadas nas alterações dos regimes da visualidade. Pressupõe-se que os efeitos do “novo” se precipitariam sobre um observador que permaneceria sempre o mesmo, e cujo próprio estatuto histórico não é investigado (Crary, 1992).

Privilegiando, ao contrário, mudanças na produção de subjetividade, Crary propõe uma explicação histórica que não contempla a cisão entre uma alta cultura revolucionária e um observador comum. Se hoje ainda estamos imersos na lógica visual do olhar perspectivado renascentista, isso não se deve a um suposto “atraso” popular com relação à revolução visual que teria sido deslanchada pela pintura moderna. Antes, tanto

6 Cf., por exemplo, “Avand-Garde e Kitsch” de Clement Greenberg ([1939] 1997).

este olhar “realista” como toda a autonomia do campo pictórico no século XX estariam, para Crary, reunidos e sobrepostos na figura de um observador que sofre profundas reformulações no início (e não no final), do século XIX.

Ao nomear seu objeto de pesquisa, Crary faz a distinção entre a palavra *observador* e *espectador*, escolhendo a primeira. Um observador é “alguém que *observa* regras, códigos, regulamentos e práticas” (6). São as condições e forças que passam a agir sobre este observador que o autor quis abordar, pesquisando as diferenças entre modelos dominantes que encontrariam expressão em dispositivos tecnológicos como a câmera escura e o estereoscópio.

A função fundamental da câmera escura era a de “separar o ato de ver do corpo físico do observador, descorporificando a visão” (39). Apesar de notáveis diferenças entre elas, tanto a perspectiva renascentista quanto a câmera escura estão em sintonia quanto à normatividade deste modelo no qual o problema de como explicar a visão não recai na exploração dos fenômenos da percepção sobre o aparelho perceptivo de um observador e sim, como também afirmava Panofsky, de leis imutáveis e universais.

É este o modelo rompido a partir do início do século XIX, quando se nota um crescente interesse pelo estudo da percepção humana no que tange aos aspectos psicológicos e físicos. Crary coloca que em 1840 o processo mesmo da percepção já havia alcançado o lugar privilegiado nos estudos sobre a visão, “este mesmo processo que o funcionamento da câmera escura mantinha invisível”⁷ (138).

Assim como o dispositivo da câmera escura refletia nos séculos XVII e XVIII um modelo dominante onde havia uma separação clara entre o mundo e o sujeito, entre o exterior e o interior, pressupondo um observador imóvel (vértice da pirâmide), a visão agora passava a ser entendida a

7 Uma das várias manifestações desse novo interesse, o trabalho do fisiologista alemão Johannes Müller serve como exemplo de “um dos mais influentes modos como um observador era visto no século XIX”. Crary aponta que a “visão é redefinida como uma capacidade de ser afetado por sensações que não têm nenhuma necessária relação com um referente.” (p. 91)

partir de fenômenos quantificáveis, mensuráveis e variáveis no *corpo* de um observador. Como observou também Panofsky, o sistema perspectivo “objetificava o subjetivo”, *matematizando* os esquemas psico-fisiológicos. Estes mesmos esquemas deixavam então de ser tomados como universais e passavam a ser entendidos como contingentes às variações de um sujeito que foi, para Crary, ao mesmo tempo produto e agente da modernidade no século XIX.

Quando a visão deixa de ser um modelo alheio às variações de um observador empírico para, ao contrário, ser concebida através do estudo de sua fisiologia e psicologia, as atenções voltam-se para agenciamentos de poder e controle sobre este observador, numa proliferação de “técnicas para impor a atenção visual, racionalizar a sensação e administrar a percepção” (24). No bojo dessas técnicas, novos dispositivos óticos destinados ao entretenimento produzem uma experiência entre imagem e observador radicalmente diversa daquela pressuposta pela pirâmide de Alberti. No dispositivo que Crary elege como o expoente exemplar deste novo regime, o estereoscópio, o observador não é mais um ponto único situado distanciadamente da imagem. Respeitando e incluindo a visão binocular como parte integrante e fundamental de seu funcionamento, o estereoscópio demanda um observador a ele acoplado, que não mais observa um campo unificado dado *a priori*, mas precisa empreender um *esforço* para constituir a pseudo-tridimensionalidade de um espaço fragmentado em planos.

O sujeito ideal e abstrato que o modelo da câmera escura estabilizara durante dois séculos, e o “mundo real” unificado do espaço perspectivista não era mais um mundo “útil ou valioso” (149) pois tornara-se incompatível com as novas condições de experiência que começavam a se impor com o hiper-estímulo visual nos espaços urbanos⁸. O que a visão estereoscópica sinaliza é ao mesmo tempo este novo espaço desunificado e um observador preparado para consumi-lo. Os novos estímulos que se precipitaram sobre o este por meio de “uma vasta proliferação de signos e imagens indiferentes e conversíveis.” (*id. ibid.*) promoveram uma “reformulação do

8 Cf. (Singer, [1995] 2004)

campo visual, não em uma tabula rasa em que ordenadas representações podiam ser organizadas, mas em uma superfície de inscrição⁹ na qual uma promíscua gama de efeitos poderiam ser produzidos” (*id ibid.*).

Na engrenagem desta circulação de mercadorias e signos, posta em movimento com o capitalismo industrial, a fotografia desempenha um papel central como agenciadora da “reformulação de um inteiro território no qual signos e imagens, cada um deles efetivamente afastado de um referente, circulam e proliferam.” (13) Este lugar privilegiado está, certamente, ligado à radical diferença que a fotografia estabelece tanto com relação ao paradigma da câmera escura quanto com a fixidez da imagem renascentista, a saber, sua *veloz* reprodutibilidade. Nesta velocidade está a real novidade da fotografia. A reprodução sempre existiu, lembra Benjamin, primeiro através da xilogravura, em seguida pelas técnicas da gravura em metal e finalmente pela litografia, antes que estes processos manuais fossem definitivamente substituídos pela reprodução fotográfica:

“Pela primeira vez a fotografia liberou a mão das tarefas artísticas mais importantes no processo da reprodução de imagens – tarefas agora delegadas apenas ao olho. E uma vez que o olho percebe mais velozmente do que a mão pode desenhar, o processo de reprodução pictórica foi enormemente acelerado (...)” (Benjamin, [1935-1936] 2008, 102)

É na aceleração da circulação dos signos visuais, e não simplesmente na reprodução serial de obras de arte, que se pode ver o impacto que a fotografia exerceu na economia capitalista. Como resumiu Michael Jennings: “(...) A habilidade da fotografia em representar *commodities*, e de (...) disseminar tais representações, garantiu que seriam colocados em circulação certos bens que, até então, haviam sido mais ou menos excluídos” (Jennings, 2008, 267). Aqui encontramos a estreita relação da fotografia com o dinheiro. Ela entra no sistema de trocas, pretendendo, como ele, *desaparecer* como “mero símbolo (...) sancionado pelo chamado consenso universal do gênero humano (Crary, 1992, 13)”. Este aspecto é fundamen-

9 Para uma abordagem desta mesma questão, porém, examinada na arte do século XX, ver *Other Criteria*, de Leo Steinberg (1972).

tal na afirmação da suposta “transparência fotográfica”. Como mostrou Crary, a fotografia se afirma como a própria “moeda do real”, distribuída e trocada *como se fosse* o próprio real, reproduzindo os mecanismos de troca do próprio dinheiro:

“Para se entender o ‘efeito fotografia’ no século XIX, é necessário vê-la como um componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca (...) A fotografia e o dinheiro tornam-se formas homólogas de poder social(...). São sistemas igualmente totalizantes para ligar e unificar todos os sujeitos dentro de uma rede global de valor e desejo.(...) Ambos são formas mágicas que estabelecem um novo conjunto de relações abstratas entre indivíduos e coisas e *impõem estas relações como o real.*” [grifo meu]” (*id. ibid.*)

Desta forma, o signo fotográfico contém pelo menos duas “transparências”: ele herda da perspectiva um código que se pretende auto-evidente no nível da percepção, mas sobrepõe a este, o código da troca, por meio do qual, com sua velocidade reprodutiva, ela certifica o real e torna-se um combustível precioso no acesso e disseminação dos bens de consumo. Ela também nasce num contexto que já prepara um observador cognitivamente capaz de consumir esta velocidade e as vastas quantidades de informação por ela possibilitadas. Estes seriam alguns traços históricos essenciais para a compreensão daquilo que hoje chamamos “fotografia”. Entretanto, há um outro aspecto, também histórico, fundamental para a presente discussão.

4.2 **Indício, narrativa, história**

Dentro do “retrato” do que seria para nós o signo fotográfico, penso que precisamos retornar à sua outra propriedade, aparentemente, descartada de início: sua condição de signo indicial. Situar a fotografia no contexto das convulsões dos sistemas de visualidade em que ela dialoga com a perspectiva, o observador da câmera escura e com suas implicações no sistema de trocas, mostra o quanto este signo é elaborado e o quanto ele está distante de uma imagem formada “espontaneamente”. Sua definição como indício

correria o risco de contrariar este aspecto fundamental, uma vez que insinuaria uma concepção reducionista.

Abordagens teóricas do fotográfico são invariavelmente atacadas quando procuram, por meio de sua categorização semiótica, alcançar uma conceituação que pretenda definir *exclusivamente* a especificidade da fotografia como meio. Com o intuito de “desmascarar” a farsa do suposto reduativismo dessa orientação teórica, outras abordagens esforçam-se por dismantelar o caráter generalizante das primeiras¹⁰. De fato, certa produção teórica em torno deste problema apressa-se em saudar a fotografia, como o fez Bazin, como “uma descoberta que satisfaz, de uma vez por todas e *em sua própria essência*, nossa obsessão com o realismo” (Bazin, [1967] 1980, 240) (grifo meu).

Penso, entretanto, que a categoria do indício, se liberada de seu fardo exclusivista, abre um caminho fértil para a fotografia, se o tomamos como *um dos componentes* de sua constituição. Em vez de decretá-la como pura elaboração da técnica, ou, segundo o conceito de Noël Burch, pensá-la como o “modo institucional de representação” de uma época (Burch e Brewster, 1990, 2) prefiro considerar que, em parte, a relação causal que Peirce estabeleceu para definir o indício desempenha um papel tão fundamental na constituição *cultural* do signo fotográfico quanto todos os aspectos históricos até aqui já abordados. Autores como Roland Barthes, Rosalind Krauss e Carlo Ginzburg voltam-se para o indício, cada qual à sua maneira, em articulações que possibilitam uma via para tal aproximação.

O percurso que Barthes trilha em *Câmera Clara* ([1980] 2000), está, a meu ver, apenas aparentemente disposto em termos de uma visão totalizadora. O formato metodológico da escrita – reflexão acumulativa que se

10 Arlindo Machado, por exemplo, considera “a definição clássica de fotografia como índice uma aberração teórica”. Sua argumentação basicamente é a de que sendo a fotografia produto de uma intencionalidade que depende de um aparato técnico, “um número extraordinariamente elevado de mediações técnicas”, ela deveria ser classificada, na taxonomia peirceana, como símbolo e não índice. Se por um lado o argumento funciona para contra-atacar a redução da fotografia à sua propriedade indicial, por outro, a meu ver, ele corre o risco de impor uma nova totalização. Não cabe aqui estender a discussão em torno desta polêmica, uma vez que justamente pretende-se escapar à necessidade de uma definição absoluta. (Machado, 2001)

apresenta passo a passo – não implica, contudo, uma “hipótese” a ser provada. Mais do que cunhar definitivamente uma definição, quando Barthes põe-se em busca do que seria a essência da fotografia, ele o faz, principalmente, motivado por suas próprias inquietações existenciais: “Sou a referência de toda fotografia, e é isto o que gera o meu espanto em colocar-me a questão fundamental: porque é que eu estou vivo *aqui e agora?*” (84). Colocando-se como único ponto de referência para sua reflexão, Barthes recusa qualquer reducionismo que explique o fenômeno da fotografia em categorizações delimitadas.

“(…) fui em frente, não ousando reduzir as inúmeras fotografias do mundo mais do que conceder algumas das minhas à Fotografia: resumindo, me vi num impasse, e por assim dizer ‘cientificamente sozinho e desarmado’. (...) dentre muitos discursos, sociológicos, semiológicos e psicanalíticos (...) eu testemunhava a única coisa certa que havia em mim (...) uma desesperada resistência a qualquer sistema redutivo.” (7)

Portanto, é fundamental compreender que a análise de Barthes partirá sempre da busca de um sentido na sua própria experiência. No curso desta investigação, entretanto, ele termina por enriquecer nossa concepção do signo fotográfico com valiosas, inspiradas e complexas reflexões. Na presente pesquisa – para se entender a *temporalidade* peculiar das imagens que formam o seu *corpus* principal – um conceito, talvez o mais crucial em *Câmera Clara*, apresenta-se como fundamental.

A fotografia diz sempre “isto foi”.

Na base deste conceito, o indício, tal como o concebeu Peirce, está inequivocamente implicado, através da *necessária* relação causal entre o referente e o signo indicial:

“o Referente da Fotografia não é o mesmo que o referente de outros sistemas de representação. Eu chamo ‘referente fotográfico’ não a coisa real à qual uma imagem ou signo se refere *opcionalmente* mas à coisa real que esteve colocada ante à lente *necessariamente*, sem o que não haveria Fotografia.” (76)

Portanto a essência da fotografia, para Barthes não é da ordem da representação, ou analogia, mas fundamentalmente de uma temporalidade:

“não posso nunca negar *que a coisa esteve lá*”, ele afirma, “e uma vez que esta limitação existe apenas na Fotografia, precisamos considerá-la, (...) como a própria essência, o *noeme* da Fotografia. O que vejo intencionado em uma fotografia não é nem Arte nem Comunicação, é sua Referência, a qual é a ordem fundadora da fotografia.(...) O nome do *noeme* da Fotografia será portanto: ‘Isto foi’”. (76-77)

Daí um dos aspectos da fotografia como evidência: é por estar sempre mostrando que em determinado momento um referente esteve diante do dispositivo de captura fotográfica que ela “atesta incondicionalmente” que aquele momento existiu. Além disso, toda fotografia certifica, também, a própria *existência*, no passado, daquele referente. O “isto foi” equivale ao “isto existiu”. É, entretanto, importante enfatizar que Barthes está falando de uma evidência que só se dá no momento fenomenológico que une o observador e a fotografia que ele observa, ativado pela sensação de que, mesmo em um milionésimo de segundo, o referente está, querendo ou não, captado em uma “pose” que não é mais que nossa projeção retroativa do momento presente:

“ (...) A pose não é, aqui, a atitude do alvo ou mesmo a técnica do *Operador*, mas o termo de uma ‘intenção’ de leitura: olhando uma fotografia eu inevitavelmente incluo em meu escrutínio o pensamento daquele instante, breve que seja, no qual uma coisa real tornou-se imóvel em frente do olho. (...) Na fotografia alguma coisa ‘posou’ em frente ao pequeno buraco e permaneceu ali para sempre (esta é a minha sensação).” (78)

É no isolamento ou abstração dessa experiência em que a evidência se dá como uma *intencionalidade do observador*. A “prova” portanto não diz respeito à cientificidade do procedimento, mas no momento da leitura da imagem, aquilo que ela provoca como associação direta entre a presente imobilidade da fotografia e o momento em que a pose foi imobilizada, numa afirmação de que “o passado é tão certo quanto o presente.” E esta associação só é possível através do transporte de um tipo de “marca”

particular – o indício – sem a qual não haveria possibilidade para tal afirmação: “Eu havia identificado verdade e realidade em uma única emoção, na qual eu coloquei a natureza – o gênio – da Fotografia, uma vez que nenhum retrato pintado, supondo que me parecesse “verdadeiro”, poderia me compelir a acreditar que o referente realmente existira.” (77).

A fotografia tomada como indício possibilitará, também, a Rosalind Krauss um caminho teórico diverso de estritas contextualizações históricas, sociológicas ou estéticas. Em uma linha semelhante à traçada por Barthes, Krauss propõe que a fotografia poderia ser considerada, mais que um objeto de estudo ou de definição, um *objeto teórico*. Na verdade pode-se mesmo inferir que o modo particular como Barthes aborda o tema inspira e informa as teses da autora¹¹. Krauss começa a definir sua proposta conceitual, enfatizando exatamente que Barthes não está interessado em definir os contornos da fotografia como forma discursiva, mas sim, ao procurar sua essência, estabelecer uma base a partir da qual poderá examinar outros temas em sua obra, como a publicidade, os códigos da conotação, a morte ou a publicidade:

“Barthes dá as costas para todas as leis que autorizariam um nível de generalização suficiente para organizá-la [a fotografia] em objeto de discurso (...) Para ele, a fotografia se constitui de fato bruto no seu estatuto de prova, testemunha muda sobre a qual ‘não há mais nada a acrescentar’. É neste exato momento, quando o que lhe dá valor de prova torna-se essencial, que a fotografia muda de condição e se transforma em objeto *teórico*, ou seja, uma espécie de crivo ou filtro através do qual podem-se organizar os dados de um outro campo, situado em segundo plano” (Krauss, [1990] 2002, 14)

O que Krauss propõe em todos os ensaios do livro de onde a passagem acima foi extraída – *O Fotográfico* – é uma espécie de “uso” das condições semiológicas específicas ao signo indicial como intermediário “para se pensar as obras de arte em termos de sua função de signos” (15). É assim,

11 “Barthes definitivamente não está motivado pela fotografia como tema mas por sua capacidade de deflagrar a partir das relações estritamente emocionais que estabelece uma abstração teórica: “Como *Espectador* eu estava interessado na Fotografia apenas por razões “sentimentais”; eu queria explorá-la não como uma questão (um tema) mas como uma ferida: Eu vejo, eu sinto, e a partir daí eu percebo, eu observo e eu penso.” (Krauss, [1990] 2002, 21)

por exemplo que ela vê, no trabalho de Marcel Duchamp, o signo indicial operando de forma fundamental para a reformulação da experiência estética proposta pelo artista¹². Como já foi explorado no capítulo três, o curto-circuito semiótico deflagrado pelo *readymade* depende do fato de que ele funciona – em sua transposição do espaço privado ao público – como um procedimento “fotográfico”. Considerado pelo próprio Duchamp como “instantâneo” (Duchamp, Sanouillet *et al.*, 1976), a presença do *readymade* no espaço expositivo do Museu, indissociável de sua origem como representante de objetos de uma classe, engendra aquela simultaneidade entre presente e passado que Barthes viu na evidência fotográfica. Este exemplo mostra de que maneira o signo fotográfico pode servir de *calibrador teórico* para abordar e criticar outros domínios, no caso de Duchamp, o questionamento da pintura “retiniana”. A fotografia, pensada “da única maneira que ela aceita ser pensada”, para Krauss, “através do viés de uma teoria dos *distanciamentos*” (*op. cit.* 17) possibilita um “centro” a partir do qual se pode estabelecer relações mais ou menos próximas com outros contextos da experiência visual. Na presente reflexão, ao final do capítulo três, a definição de um “ponto zero” a partir do qual as imagens polidas e poluídas expressariam, em diferentes graus, as retóricas da evidência e do artifício não teve outro fundamento senão este *fotográfico* entendido enquanto “calibrador teórico”.

Mas há, ainda, outra importante dimensão propiciada pela relação da fotografia com o signo indicial. Trata-se da *urgência narrativa* imediatamente disparada pela associação necessariamente causal do signo com seu referente. Se há uma essência na fotografia, (“isto foi”) esta essência indica apenas uma contingência; reduz-se à certeza de um acontecimento no passado e nada além. Diz Barthes:

“A fotografia nunca mente: ou melhor, ela pode mentir quanto ao significado da coisa, sendo por natureza *tendenciosa*, nunca quanto à sua existência. Impotente com relação a idéias gerais (à ficção), sua força é entretanto

12 Na contramão das leituras, como a de Octávio Paz ([1968] 2004), que classificam a obra de Duchamp como estritamente conceitual, Krauss dedica vários textos a analisar a erotização e a carnalidade presentes em suas obras, portanto guardando uma dimensão estética fundamental. A este respeito, ver “Duchamp, o sensível, a indiscernibilidade” (Martins, 2006)

superior a tudo o que a mente humana pode ou poderá ter concebido para nos assegurar da realidade – mas também esta realidade não é nunca nada além de uma contingência (“só isso, nada mais”).” (op. cit., 87)

Se reduzimos a tal ponto, como propõe Barthes, a fotografia à contingência temporal, tudo o que se passa além desta, em termos de significação, torna-se elaboração narrativa: “é *possível* que Ernest, um colegial fotografado em 1931 por Kerész, ainda esteja vivo hoje (mas onde? Como? Que novela!)” (op. cit., 84).

Rosalind Krauss vê também este aspecto de fabulação como elemento crucial para o funcionamento das obras de Marcel Duchamp, como “A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo” (fig.5). Caso não pudesse ser considerada como uma “grande fotografia” e não se afastasse da iconicidade da pintura, ou seja, se não fosse composta predominantemente por signos indiciais¹³, esta obra perderia “seu caráter indecifrável, seu estatuto de enigma” (op. cit., 15). Declarado “definitivamente inacabado” em 1923, este trabalho esperou até 1934 para que a *Caixa Verde*, uma reunião de fac-símiles de notas explicativas, trouxesse alguma luz ao enigma. Entretanto, em vez de desvendá-lo, essas notas colocam o trabalho em uma circulação labiríntica de significados, que provocando a interpretações múltiplas, não encerram, mas expandem o aspecto “inacabado” da obra. Tal é a relação do indício fotográfico com a narrativa: “fato bruto”, ela está sempre engendrando reformulações fabulativas.

Sustentado sobre este mecanismo inesgotável, o curta-metragem *Ulysse* (1983) de Agnès Varda mostra as tensões entre o “documento” fotográfico e as possibilidades especulativas da narração. A partir de uma fotografia,



Fig. 5

13 Em sua análise da “Noiva” Krauss identifica várias instâncias nas quais a presença do processo fotográfico torna-se evidente. As três formas retangulares na parte superior do trabalho, apelidadas de “válvulas de correntes de ar”, se originam de fotografias: o artista pendurou recortes de gaze na janela aberta de seu ateliê e os fotografou num momento em que ondulavam pela ação do vento. Depois Duchamp transpôs as fotos para o Grande Vidro. As “peneiras” (sete cones na parte inferior do trabalho, reservada aos “celibatários”) são registros de poeira assentada sobre o vidro no chão do ateliê durante um período de tempo, fotografadas por Man Ray e finalmente impressas no Grande Vidro. Estes, entre outros exemplos conectam o caráter narrativo do trabalho de Duchamp à propriedade indicial da fotografia. Abordei este ponto mais detalhadamente em “Duchamp, o sensível, a indiscernibilidade” (Martins, 2006)

tirada pela artista em 1954, em que se vê um homem nu, uma cabra morta e um menino, dispostos como vértices de um triângulo sobre a areia de uma praia (fig. 6), o filme se desenrola numa laboriosa investigação, por meio de diversas entrevistas em que Varda apresenta a imagem a pessoas



Fig. 6

que pudessem rememorar a cena, na busca de uma possível reconstituição. Confrontando a memória com a perenidade do indício fotográfico, o filme evidencia uma inquietação diante de seu mutismo, que como disse Benjamin, “intranqüiliza o observador”, fazendo-o sentir-se “desafiado a achar uma forma particular” de abordar a fotografia (*op. cit.*, 27). Em *Pequena história da fotografia* (Benjamin, [1931] 2008), Benjamin aborda diretamente esta demanda nas diferenças entre o retrato pintado e o fotografado. Se, em uma família, depois de passadas várias gerações, o retrato em pintura de um de seus membros, faz decair o interesse pelo retratado (preservando-se, porém, o valor “artístico”), numa fotografia,

“(…) surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão [fig.7] 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 ali viveu, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’”. (93)

Assim, a fotografia, no momento mesmo em que afirma “isto foi”, já suscita um esforço de caráter narrativo. Ela não é mais que uma *pista* que mobiliza uma vontade “interpretativa” sobre o signo indicial.

Mas, apesar do caráter fenomenológico deste esforço de decifração, este não é, como poderia parecer, a-histórico ou trans-histórico. Carlo Ginzburg, em seu célebre texto “Pistas: raízes de um paradigma indiciário” (Ginzburg, [1979] 1999), nos dá um meio de situar o indício e sua conexão com a linguagem em um amplo escopo histórico.

Inicialmente, o historiador mostra como o paradigma indiciário, ao final do século XIX, – após um longo período de latência em que esteve secundado à dominância dos modelos “galileanos” das ciências exatas – ganha força como modelo epistemológico nas ciências humanas. O rigor científico implicado nas ciências da natureza cristalizado na figura emblemática de Galileu pressupunha um saber *quantitativo* avesso ao saber *qualitativo* fundamental ao modelo indiciário¹⁴:

A valorização deste saber qualitativo nas últimas décadas dos anos 1800, estaria justamente ligada a técnicas de controle sobre o *indivíduo* necessária à organização do poder Estatal: “vinha surgindo uma tendência cada vez mais nítida de um controle qualitativo e minucioso sobre a sociedade por parte do poder estatal, que utilizava uma noção de indivíduo baseada, também ela, em traços mínimos e involuntários” (171). Com relação ao sistema penal ligado a este poder, a proliferação de técnicas para tal identificação testemunha a gradativa sofisticação de diversos dispositivos que culmina na descoberta, por Galton, daquela marca individual que, então, continha os traços mínimos mais detalhados de um indivíduo: a impressão digital. A necessidade de definição da individualidade de um criminoso por meio do



Fig. 7

14 “O emprego da matemática e o método experimental, de fato, implicavam respectivamente a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos, enquanto a perspectiva individualizante excluía por definição a segunda, e admitia a primeira apenas em funções auxiliares. (...) O grupo de disciplinas que chamamos de indiciárias (...) não entra absolutamente nos critérios de cientificidade dedutíveis do paradigma galileano. Trata-se, de fato, de disciplinas eminentemente qualitativas, que têm por objeto casos, situações e documentos individuais, *enquanto individuais*, e justamente por isso alcançam resultados que têm uma margem ineliminável de casualidade (...)” (156).

indício mais elementar (pode ser comparada a uma pegada) é a expressão aguda desta ascensão do paradigma indiciário que permeia uma vasta gama de saberes baseados em procedimentos de *decifração*.

Três figuras modelares, mais ou menos contemporâneas, nomeadas pelo próprio Ginzburg como a “tríade Morelli-Freud-Conan Doyle” substanciam e sintetizam, em seu argumento, a potência e as particularidades deste modelo epistemológico. Giovanni Morelli no período entre 1874 e 1876 introduziu um método de autenticação de pinturas no qual a expertise não se fundamentava na análise das características marcantes da escola à qual pertencia o pintor, mas em “pormenores”, freqüentemente negligenciados pelos falsificadores, tais como “o lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” (144). Observando e catalogando estes elementos “secundários”, em que o artista, involuntariamente, deixava os rastros de sua identidade autoral, Morelli conseguiu obter resultados espantosamente bem sucedidos na distinção entre as produções falsas das verdadeiras. Ginzburg mostra que este método – em que se tem acesso a uma “verdade” por intermédio de “pormenores reveladores” – pertence ao mesmo paradigma que embasou o modelo psicanalítico. O próprio Freud, citado por Ginzburg, admite esta proximidade, enfatizando o papel dos indícios em seu método interpretativo:

“Creio que o seu método está estritamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos *detritos* ou ‘*refugos*’ da nossa observação” (147) (grifo meu).

Se nos exemplos da impressão digital, do método morelliano e da psicanálise, as implicações narrativas do índice existem, mas ligam-se ao traço físico apenas metaforicamente (*detrito*, *refugo*), significativamente, Ginzburg apresenta o exemplo mais contundente da conexão do índice com a fabulação em uma figura, ela própria, ficcional: Sherlock Holmes, de Conan Doyle. O detetive, assim como o *connaissanceur* “descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” (145).

A “perspicácia de Holmes” estava na sua prodigiosa capacidade de interpretar “pegadas na lama, cinzas de cigarro, etc.” (145) O fato de que Holmes só exista na ficção, portanto livre das injunções científicas da autenticação de quadros ou da “verdade” psicanalítica, mostra de modo mais abstrato a operação narrativa intrínseca ao paradigma indiciário. Um personagem deve *contar* aos outros e ao leitor, detalhadamente, as etapas de suas deduções. Este paradigma pode também ser entendido como aquilo que pulsa em um indício, aquilo que nos faz *querer contar*, provocando, como disse Barthes sobre a fotografia, uma “angústia de detetive” (*op. cit.*, 85).

Que Ginzburg tenha escolhido para caracterizar o paradigma indiciário sinais tão distantes semioticamente como signos pictóricos (Morelli), sintomas (Freud) e indícios (Holmes), a meu ver¹⁵, permite o acesso ao que seria a operação fundamental do paradigma indiciário (aquela que, de fato, importa para o presente estudo) e que o autor declara já de saída: o paradigma indiciário é um *modelo epistemológico*. Enquanto tal é indissociável da linguagem, pois o signo indicial estaria sempre acoplado a uma necessidade narrativa. É a partir deste aspecto essencial que Ginzburg pode conectar o reaparecimento privilegiado deste saber no século XIX a uma história muito anterior, um saber “ao mesmo tempo antiquíssimo e moderno” (169) Nas “raízes do paradigma indiciário” estaria também, em hipótese, o nascimento da própria forma narrativa:

“Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco (...). Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas.” (151)

15 É necessário ressaltar que Ginzburg percorre outro caminho para justificar sua tripla analogia. Baseia a proximidade entre os três exemplos no “modelo da semiótica médica”, explorando as relações dos três autores citados com a medicina. Enfatizo aqui uma leitura, também possível, que encontre um elo comum no aspecto narrativo.

“Talvez a própria idéia de narração (...) tenha nascido pela primeira vez numa sociedade de caçadores, a partir da experiência da decifração de pistas. (...) O caçador teria sido o primeiro a ‘narrar uma história’ porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (senão imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos.” (152)

Assim, o indício encontra, através de sua interdependência com a narração, uma *dimensão histórica*. Não é apenas uma categoria semiológica abstrata. Não está apenas a serviço da classificação dos signos. Se achamos a hipótese de Ginzburg possível, o signo indicial se confunde, também, com a própria história da linguagem humana.

Esta conexão permite pensar o signo fotográfico, por sua associação com o signo indicial, como o eco de uma história não limitada à sua filiação ao regime simbólico perspectivo, à sua ingerência na produção de um observador descentrado e a seu papel na circulação de mercadorias na era capitalista, como foi anteriormente explorado. Não excluindo estas aproximações, penso que elas podem estar emparelhadas ou superpostas a uma dimensão talvez mais profunda na qual o sensório confunde-se com a própria constituição da linguagem, pelo viés de uma “intuição baixa”. Teria sido este nível mais “primitivo” que levou Barthes a tentar compreender porque algumas fotografias o estimulavam “como uma agitação interna, uma excitação, um certo trabalho também, a *pressão de um indizível que quer ser dito* (*op. cit.*, 19) (grifo meu). Também para Krauss, o *fotográfico* – a “forma mais elementar de signo visual” – é um fator chave para as implicações poéticas e políticas na obra de Duchamp, que viu a fotografia como uma “forma de opacidade, como o domínio do vulgar, como o baixo-ventre lógico desse corpo frígido que se tornou aos poucos a arte modernista.” (*id. ibid.*, 88) E para Ginzburg, finalmente,

“essa “intuição baixa” está arraigada nos sentidos, mesmo superando-os. (...) É difundida no mundo todo, sem limites geográficos, históricos, étnicos, sexuais ou de classe – e está, portanto, muito distante de qualquer forma de conhecimento superior, privilégio de poucos eleitos. Une estreitamente o animal homem às outras espécies de animais.” (*op. cit.*, 179)

Hoje a fotografia dificilmente ainda canaliza este tipo de intuição. A banalização de seu signo como “moeda do real” instilada por sua também inerente e extraordinária capacidade de circulação, da qual os circuitos midiáticos são os maiores beneficiários, traem uma vulgaridade que não é aquela apreciada por Duchamp e nem é capaz de deflagrar a “intuição baixa” ligada aos signos indiciais. O próprio Barthes anunciava: “não há dúvida de que o extraordinário do “isto foi” desaparecerá. Já desapareceu: Sou, não sei por que, uma de suas últimas testemunhas (...)” (*op. cit.*, 94) .

Entretanto, gostaria de propor que esta intuição baixa está ainda presente e ganha força exatamente no desgaste e na trivialidade da imagem fotográfica. Pressentido em sua ausência, o signo fotográfico atinge o nível mais alto de desaparecimento na imagem polida e a expressão mais baixa de sua força narrativa em sua insistente vontade de “fazer passar” o indício através do ruído da imagem poluída.

4.3 **Retórica da evidência, retórica do artifício**

Chegamos novamente ao ponto zero da fotografia, este ponto a partir do qual as imagens polidas e poluídas se distanciam de modo a mostrar uma realidade “em graus”. Mas cabe, dada a reflexão que precede, uma retificação nesta figura geométrica. Procurando estabelecer alguns dos aspectos que informam aquilo que possibilita chamarmos algo de “fotografia”, focalizei sua filiação histórica como constructo simbólico, como agencia-dora de trocas, e finalmente como deflagradora de narrativas. Vê-se que a figura do ponto, singular e unidimensional, não comporta a reunião dessas variadas dimensões. Certamente, o “ponto” apareceu espontaneamente neste texto, dada a força que sua figura ainda exerce sobre um pensamento inevitavelmente preso às convenções do olhar perspectivado. Linhas seriam, aqui, mais adequadas. Entrecruzadas, elas formariam um plano e poderiam deixar mais claro que não é obtida senão uma aproximação do que seria o signo fotográfico, avesso, ele mesmo, a uma definição pontual fixada em um centro absoluto.

O plano e as linhas são figuras constantes da filosofia de Deleuze, atravessando diversas de suas obras. A desconfortável estranheza provocada em um leitor, quando se depara pela primeira vez com um texto do filósofo, se origina, provavelmente na forte convenção que o ponto, ou centro, ainda exerce sobre as formas de pensar. Ninguém se estranha ao dizer “do meu ponto de vista” ou “na minha perspectiva”. Mas uma frase, como a que foi citada no início do capítulo um, – “é preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas do dispositivo” (Deleuze, 1992, 159) – ainda soa como dita em uma língua estrangeira desconhecida, tanto quanto uma “linha de fuga” é estranha em contraste com o familiar “ponto de fuga”. Ainda que sujeita à gravitação do centro perspectivado, a presente discussão procura evitá-lo, na apresentação dos problemas que quer abordar.

O dispositivo fotográfico apareceria, então, mais apropriadamente, como um *plano* percorrido por linhas diversas que constituem aquilo a que chamamos hoje “fotografia”. Sob esta designação encontram-se cruzados o olhar perspectivo, o observador preparado para a profusão de imagens fotográficas, o “isto foi”, a fotografia como moeda e a dimensão histórica que atrela narrativa e indício. Estas são, evidentemente, apenas algumas linhas possíveis, aqui escolhidas para criar um solo de referência a partir do qual se pode perceber *distanciamentos*, não rígida e numericamente medidos, mas tidos como as variações de intensidades.

Relacionando-se mais ou menos com este ou aquele aspecto do plano, as imagens polidas e poluídas exercem suas retóricas do artifício e da evidência. Nas análises que compuseram os capítulos deste estudo, este plano, funcionando, também, como “calibrador teórico”, como propôs Krauss, sempre esteve presente.

Propus enxergar como agenciador destes distanciamentos o fenômeno recente da imagem digital. Porém, evitando reduzir ou mesmo explicar este agenciamento através de questões técnicas, privilegiei como via de acesso para a reflexão, analisar os aspectos estéticos. Coloquei que são os traços formais, visíveis da imagem digital, aquilo que pode dar a ver, na cena midiática atual, de que forma as categorias do real e do artificial

estão sendo canalizadas como expressões desviantes da tradição da qual faz parte a fotografia.

Ainda que remonte a uma “base” fotográfica, o signo digital faz parte de um contexto diverso daquele em que a fotografia floresceu como “moeda do real”. Se durante um longo período ela nos ensinou a identificar seu signo com a evidência, apesar da “erosão” desta associação, nossa *insistente determinação* em estabelecer uma ligação entre imagem e veracidade não desapareceu, simplesmente, de uma hora para outra, como mostrou Thomas Levin em seu ensaio “A retórica do index temporal” (Levin, 2002). Entretanto, enquanto em seu argumento a persistência desta necessidade estaria na migração do estatuto de prova para a imagem em “tempo real” das câmeras de vigilância, proponho enxergá-la também nos termos da *retórica da imagem* implicada na fotografia digital. Através de suas propriedades estéticas, uma nova *pedagogia* do verdadeiro e do falso estaria se disseminando na mídia contemporânea, na qual imagens muito limpas, associadas ao retoque, parecem falsas, enquanto aquelas repletas de ruído digital, verdadeiras.



Fig. 8

Significativamente, a dúvida que se pode abater hoje até mesmo sobre fotografias não adulteradas, a respeito de sua veracidade, exemplifica o sucesso desta pedagogia. A legenda de uma fotografia no jornal *The New York Times* não poderia mostrar isso melhor. Abaixo de uma foto que mostra um prédio projetado por Rem Koolhaas, o jornal viu necessidade de esclarecer que a imagem era “uma *fotografia da nova biblioteca central de Seattle de Rem Koolhaas*” (fig. 8) dada a sua evidente semelhança com uma fotografia digitalmente “limpa” ou com uma construção sintética produzida por programas de modelagem tridimensional. A legenda pretende neutralizar o primeiro impacto (estético) desta imagem, diante da qual a reação inevitável é dizer “isto não é uma fotografia”. Trata-se de um exemplo contundente de que “fotografia” para nós ainda é outra coisa.

A obra de alguns artistas contemporâneos explora justamente este campo. Valerie Belin e Thomas Demand constroem laboriosamente situações na realidade que se destinam a aparecer primeiramente como falsas. Belin prepara cuidadosamente seus modelos maquiando a pele para obter um efeito liso e homogêneo, joga sobre eles uma iluminação quase hospitalar, de modo a ressaltar a transparência límpida das pupilas, escolhe mesmo rostos que de fato aproximam-se de uma perfeição sintética, dotando as imagens de um caráter melancolicamente atemporal (fig. 9). Demand reconstrói de memória salas, quartos, escadas, fachadas, onde todos os elementos são confeccionados em papelão, montados de forma a imitar texturas de plástico, metal, tecido, etc. (fig. 10)

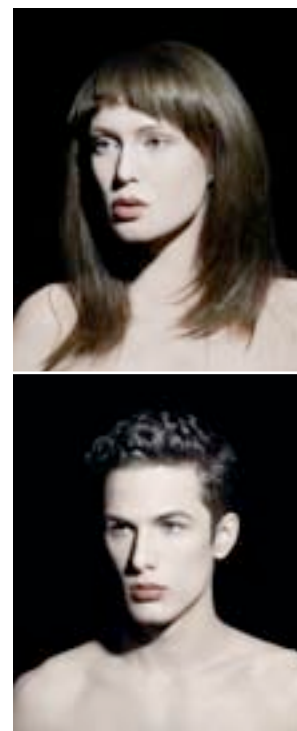


Fig. 9
(fotografia, 2008)



Fig. 10
(fotografia, 2007)

À primeira vista, duvidamos da realidade das imagens: elas se assemelham às imagens digitais, fotografias retocadas no caso de Belin ou imagem sintética no caso de Demand. Ao chegarmos perto, descobrimos nas fotos de Belin detalhes como a raiz dos cabelos e as ranhuras dos lábios que nos certificam de sua veracidade. O mesmo acontece no trabalho de Demand, no qual imperfeições nas colagens e pintura do papelão denunciam, quando nos aproximamos da imagem, a sua trabalhosa construção. Mas é que, nesses detalhes, identificamos o signo fotográfico, aquele que aprendemos a associar inequivocamente ao real, o qual inicialmente não reconhecíamos nessas imagens. Diante desses trabalhos, a pergunta se “é uma fotografia”, respondida afirmativamente pela aproximação, encontra-se como condição de possibilidade para o seu efeito poético. À tensão entre real e irreal – operação crucial para os questionamentos propostos nos dois trabalhos – corresponde a tensão entre o fotográfico e o não fotográfico. Parecendo por um lado nunca terem existido (desprovidas do “isto foi”) mas por outro possibilitando a confirmação, estas imagens mostram, imitando o já conhecido *fake* digital, o quanto associamos sua limpeza e artifício à dúvida que recai sobre o signo fotográfico.

Exatamente no pólo oposto, esta dúvida não se coloca no trabalho de Thomas Ruff (fig.11). Ao contrário, diante de suas ampliações gigantes de imagens de baixa resolução, não temos nenhuma dúvida de que por trás de toda a pixelização e blocagem *lo-res* existiu o contato do signo com o



Fig. 11
(fotografia, 2005)

referente próprio ao indício fotográfico. O trabalho de Ruff mostra o quanto o quadriculado pixelar da imagem digital, um signo com o qual já nos acostumamos, induz o fotográfico.

Contando com esta pedagogia já instaurada, Sheryl Levine extrai da relação pixel-foto um alto grau de abstração. Na série “*After Stiegleitz*” ela digitaliza fotografias do artista, apresentando lado a lado fragmentos de pequenas áreas das fotos originais, ampliadas em retângulos de oito por seis pixels (fig. 12). Diante dessas obras não sabemos de início tratar-se de fotografias. Intuímos, porém, a diferença entre estas grades e os trabalhos de pintores abstratos como Elsworth Kelly (fig. 13). Enquanto



Fig. 13
(colagem, 1952)

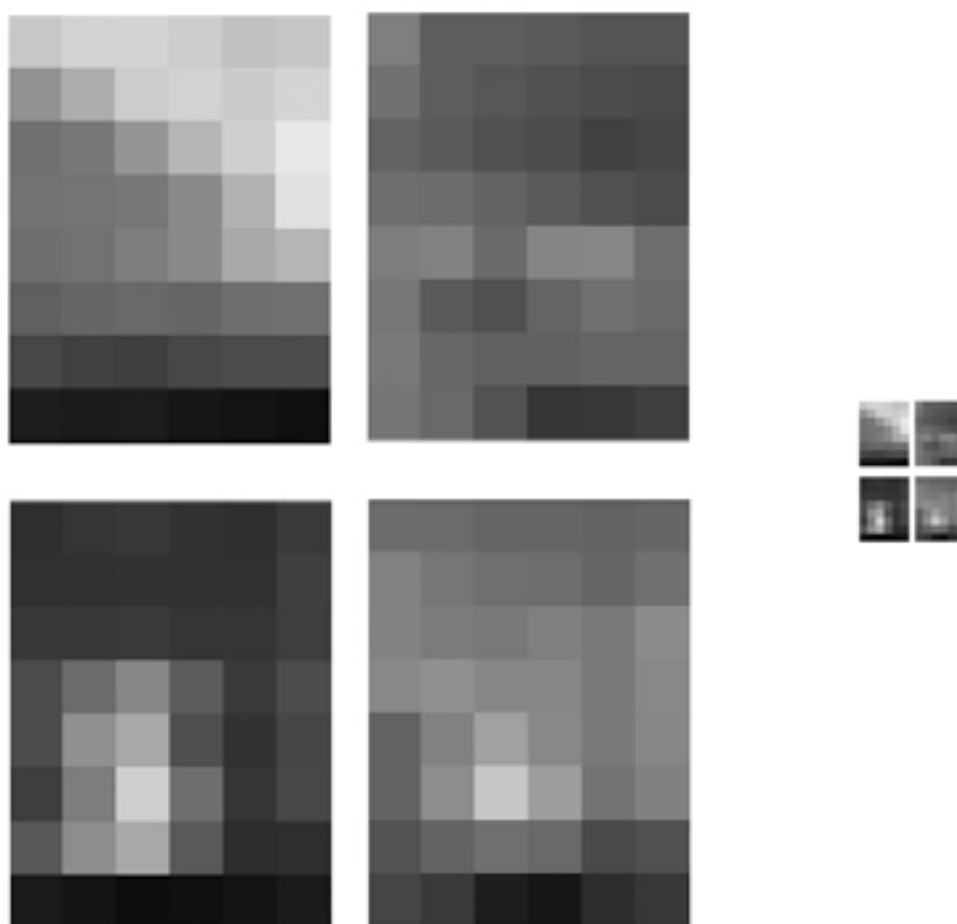


Fig. 12
(fotografia 2007)

a imagem de Kelly funciona no nível estritamente pictórico, presente-se nas imagens de Levine, uma *continuidade* que remete à integridade da fotografia original, a qual é percebida mais claramente se nos afastarmos da imagem ou se a reduzimos. Levine vem pacificar, pela via do pixel, a

irritação com que Stieglitz reagia a quem, diante de suas imagens altamente elaboradas, dizia “Mas isto não é uma fotografia” (Stieglitz, [1899] 1989, 123).

Que a artista, neste trabalho, tenha escolhido mostrar a pixelização de uma imagem fotográfica e não de qualquer outra (uma pintura, por exemplo) não deixa dúvidas de que o trabalho discute a articulação entre o signo fotográfico e o digital. Apenas numa época em que o pixel se tornou indicativo da releitura ou tradução do fotográfico, os retângulos cinzentos de Levine podem ser entendidos como o diálogo entre dois tipos de imagens, e não como uma composição abstrata que não se refere a nenhuma ordem anterior, mas apenas à própria configuração planar, como na colagem de Kelly.

Em suma, o que os trabalhos de Belin, Demand, Ruff e Levine mostram é um signo fotográfico *que não se apresenta imediatamente como tal*. Todos eles só fazem sentido e só podem exercer seus questionamentos sobre o real, a veracidade e a cópia, em uma cultura já ensinada a pressentir o signo fotográfico, seja na desconfiança de sua adulteração pelo retoque digital, seja por sua latente presença sob o quadriculado dos pixels. Os trabalhos destes artistas nos fazem *ver de novo* a fotografia que deixáramos de perceber na banalidade e trivialidade da circulação de seu signo.

“Na enxurrada diária das fotografias, nas milhares de formas de interesse que elas parecem provocar, o *noeme ‘Isto foi’*”, como diz Barthes, é “experimentado com indiferença, como um traço que passa como subentendido” (Barthes, [1980] 2000, 77).

Em 1964 Gerhard Richter já percebera esta indiferença, que reservava à fotografia o “triste” destino de se tornar “aquilo em que todo mundo acredita”, tornando-a “normal” (Richter, 1995, 33). Mas além disto, muito antes do florescimento das técnicas fotográficas digitais, Richter antecipava que a fotografia poderia readquirir sua potência se fosse contaminada com signos a ela estranhos, no caso dele, a pintura. Diz Richter:

“Talvez porque sinta pena da fotografia, porque ela tem uma existência tão miserável mesmo sendo uma imagem tão perfeita, eu gostaria de fazê-la válida, fazê-la visível – simplesmente *fazê-la* (mesmo que o que eu faça seja pior do que uma fotografia)” (Richter, 1995, 33).

A intenção declarada teoricamente encontra completa e eficaz materialização nos seus trabalhos, elaborados sempre a partir de fotografias, fazendo aparecer evidentemente a interferência da pintura sobre elas, chegando muito perto de erradicar totalmente o seu signo (fig. 14)



Fig. 14
(óleo sobre tela, 1968)

Entretanto, faz parte da poética de sua pintura que Richter imprima sempre uma temporalidade nostálgica de um passado incerto mas definitivamente presente na imagem. Se suas obras mostram uma melancolia ela é radicalmente diversa daquela dos seres atemporais no trabalho de Belin. O “isto foi”, no caso de Richter, é um componente fundamental.

Esta temporalidade, pertencendo à fotografia, aparece, porém, submersa debaixo da “camada” pictórica, como se estivesse *atrás* dos procedimentos manuais da pintura, em contraste com a condição inerentemente industrial e tecnológica da primeira. Como observa Johannes Meinhardt, a respeito das obras do artista,

“Um primeiro desafio à evidência da fotografia ocorre no fato de que o trabalho material e manual que produziu a pintura não é apenas visível, mas repousa como um véu *sobre* o assunto, *sobre* a fotografia reproduzida e re-trabalhada em pintura. A pureza imaterial da imagem que é *a priori* percebida como semelhança e representação, é contaminada pela materialidade das técnicas do pintor e dos gestos de sua mão. A imagem fotográfica é vista como um produto manufaturado de escolhas e ações e portanto entrelaçada com uma deliberação e intenção.” (Meinhardt, 2005) (grifo meu)

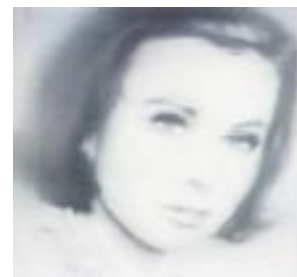


Fig. 15
(óleo sobre tela, 1966)

O “véu” de pintura em que se percebe a atuação da mão do artista *sobre* a fotografia (fig. 15) não é obtido, entretanto, por marcas gestuais exageradas como pinceladas ou golpes de espátula. Na verdade, a técnica de Richter produz tanto uma “cópia” da fotografia como, no curso do processo, uma suavização dos contornos e uma homogeneização das superfícies. Nas palavras do próprio artista:

“Eu simplesmente copieei as fotografias em tinta e pretendi a maior semelhança possível com a fotografia. Então, evitei marcas de pincel e pintei tão suavemente quanto consegui. Fatores como superexposição e falta de foco resultaram não intencionalmente, mas tiveram um efeito decisivo na atmosfera das imagens”. (op. cit., 23)

Suave e homogênea a pintura alisa e uniformiza a superfície antes repleta de detalhes fotográficos. Mas, como um véu, faz re-emergir o caráter indicial que liga a imagem ao passado. Se quiséssemos aplicar a nomenclatura escolhida neste estudo, diríamos que as pinturas de Richter são, tanto polidas quanto poluídas. Vejo nestas pinturas a síntese de uma mesma operação fundamental presente naquelas imagens: ambas impõem um *bloqueio* ao signo fotográfico.

Com relação ao “isto foi”, a imagem polida *quase* o recobre totalmente com sua homogeneização e a imagem poluída *quase* o re-estabelece. Pode-se dizer que cada uma, à sua maneira, estaria re-fraseando o conceito de Barthes de “isto foi” para “isto foi uma fotografia” pois o signo fotográfico encontra-se latente, como passado, pulsando, tanto sob uma quanto sob a outra. Estas são duas maneiras de se “fazer” uma fotografia, que Richter subsumiu em suas pinturas.

Neste fazer, ou melhor, neste re-fazer de um signo que – tendo percorrido vários caminhos – se associou com a evidência, é possível por meio de imagens e reflexões dispostas *sobre o signo fotográfico, sob o signo digital*, chegar à condição de possibilidade para suas retóricas. Nas imagens polidas e poluídas, não há artificialidade nem evidência viáveis sem a presença incerta e subterrânea do signo fotográfico.

Resulta que estas imagens ao mesmo tempo ocultam e mostram sua descendência, a partir da qual se orientam ora para a evidência ora para o artifício. Relembrando duas situações aqui exploradas: na sequência do anúncio da *Dove*, para que o sentido do comercial seja absorvido, é necessário mostrar primeiro uma imagem fotográfica “comum” para que ao final seja legível a artificialidade dos múltiplos e sucessivos retoques digitais (fig. 16). Na sequência da cobertura da morte de Saddam Hussein pela rede CNN, a imagem de baixa qualidade capturada por um telefone celular (fig. 17) aparece com a força estética de “prova de morte” porque está inserida entre outras imagens de variadas texturas, entre elas as fotografias, também “comuns” que mostram o juiz entrevistado dialogando com Saddam. Podemos dizer, a partir da sua comparação com a trivialidade dos signos fotográficos, que as imagens polidas e poluídas operam no registro de um *efeito de real* e de um *efeito de artifício*, que se originam a partir de um mesmo procedimento.

Chego, então, ao final da proposta reflexiva deste texto, propondo, como questão, de que modo os agenciamentos estéticos destes *efeitos* mostrariam uma singularidade e um distanciamento daquele efeito de real que dá nome ao celebrado texto de Roland Barthes. Uma vez que o termo foi criado para distinguir os códigos de veracidade associados à modernidade, uma tal comparação pode, também, dar a ver sinais de que a contemporaneidade, ao se distanciar daqueles códigos, estaria também reformulando-os.



Fig. 17

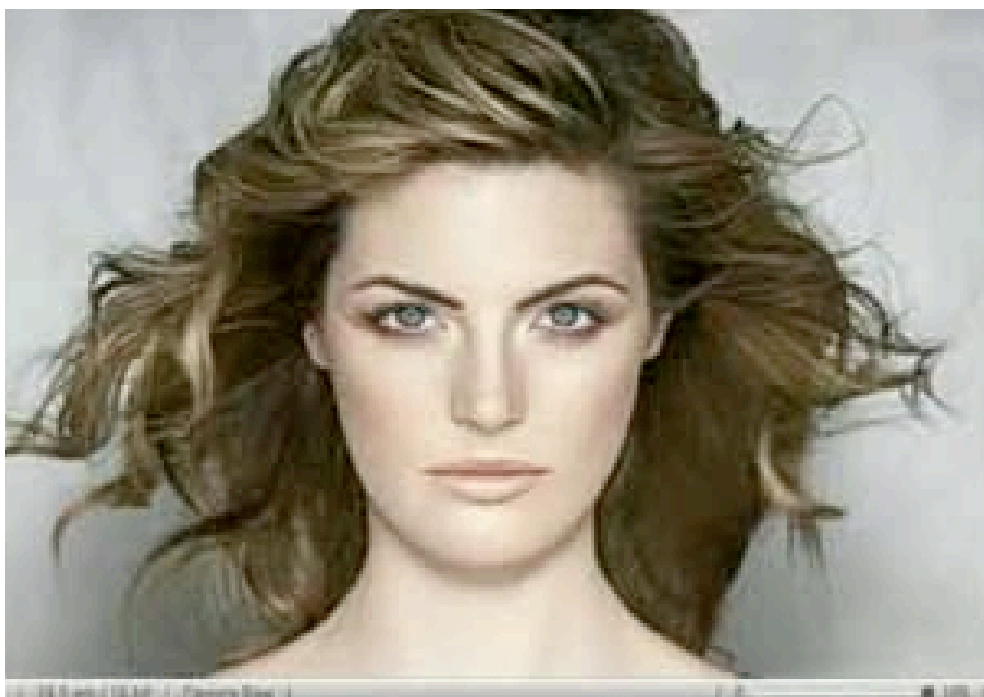


Fig. 16

Cabe resumir brevemente o argumento de Barthes para enfatizar os aspectos aqui relevantes. De início ele observa, em certas narrativas do realismo literário do século XIX, uma profusão de detalhes, os quais, apesar de estarem inseridos em uma dada descrição, não têm função alguma dentro da trama principal. O seguinte trecho, usado como exemplo, vem do conto “*Un Coeur Simple*” de Flaubert: “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas”. Enquanto o piano pode indiretamente indicar o padrão burguês do proprietário e o monte de caixas, a bagunça da casa, o barômetro não se articula, funcionalmente com a trama, podendo ser tomado apenas por um “luxo narrativo”:

“(...) nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, objeto que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, à primeira vista, da ordem do *notável*” (Barthes, [1968] 2004, 182)

Este objeto surge, então, como insignificante, no sentido estrito de nada significar. Na medida em que “tudo, na narrativa, seria significante”, Barthes pergunta-se onde residiria a “significação das insignificâncias”. A resposta vem do fato de que, na verdade, estes “pormenores” aparentemente sem função, justamente por não se conectarem a um sentido narrativo, têm a pretensa função de *denotar*, simples e diretamente, o referente, expulsando, do signo, o significado. Barthes conclui que esta pretensão de denotar a realidade acaba justamente por *conotá-la*, ou seja significar a própria *categoria* do real. O efeito de real para Barthes seria o “fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade”¹⁶. (*op. cit.*, 190)

16 Neste aspecto, o efeito de real se assemelha, também, ao modelo epistemológico que, como mostrou Ginzburg, ganhava fôlego no mesmo período da produção literária analisada por Barthes (“*Un coeur simple*” foi publicado em 1877). Podemos dizer na base dos procedimentos de decifração empregados por Morelli, Holmes e Freud como via de alcance a uma “verdade”, encontra-se o mesmo elemento que produz o efeito que Barthes associa à modernidade: os “pormenores” que passam *desapercebidos* para a maioria. Possivelmente o efeito de realidade no texto literário estaria conectado, talvez “mimetizando”, os fundamentos de um modelo epistemológico contemporâneos a ele. Este tópico mereceria uma discussão mais prolongada que, entretanto, não cabe no escopo do presente trabalho.

Numa breve passagem desse mesmo texto, o autor lembra que o realismo literário é contemporâneo do “desenvolvimento (...) das técnicas, obras e instituições, fundamentadas na incessante necessidade de autenticar o ‘real’”, aí incluída a fotografia, uma “testemunha bruta ‘do que esteve presente’” (188). É certo que, para Barthes, a fotografia tem, em si, o caráter eminentemente denotativo, constituindo uma “mensagem sem código”. Portanto, neste sentido, não seria correto afirmar que a ela portaria um efeito de real, já que seria, em princípio, já denotativa.

Entretanto, é importante lembrar que o autor posiciona esta definição como *um* dos componentes do que chama “paradoxo fotográfico”, no qual duas mensagens coexistem, “uma sem código (o *análogon* fotográfico), a outra com um código (a ‘arte’, ou tratamento, ou ‘escrita’ ou a retórica da fotografia)” (Barthes, [1961] 1988, 19). O tipo especial de imagem que dá a Barthes a possibilidade de pensar como a fotografia poderia ser também conotativa, é a foto jornalística:

“Há, de fato, uma forte possibilidade (...) de que a mensagem fotográfica – ao menos na imprensa – seja conotada. (...) Por um lado, a fotografia jornalística é um objeto que foi trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado de acordo com normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que indicam tão bem a conotação; enquanto por outro, esta mesma fotografia não é apenas percebida, recebida, ela é *lida*, conectada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a um estoque tradicional de signos.” (*id. ibid.*)

Portanto, uma vez que a fotografia jornalística está imbuída de todas as normas que fazem parte da conotação, não é descabido dizer que ela carrega também um efeito de real, também participa, de alguma forma, de uma “ilusão referencial”. Em sua trivialidade, ela seria uma versão visual do efeito que Barthes detectou nas narrativas realistas, segundo um aspecto essencial: na fotografia jornalística também não é “notável” o seu caráter altamente elaborado e, desta forma, ela se faz passar por exclusivamente denotativa. Sua *conotação* encontra-se escondida; passa despercebida. Na base do efeito, uma operação: aquilo que *passa despercebidamente* pretende não ser conotativo. Este “passar despercebido”, que fundamenta

o efeito de real na fotografia jornalística, é o que torna possível ver de que modo o efeito de real (ou de irreal) estaria hoje migrando para a ordem do notável.

Neste trabalho, quando me referi ao signo fotográfico, considerei primordialmente este particular efeito de real que, presente mais claramente na foto jornalística, se expressa também, de modo geral, nos lugares onde a fotografia aparece como trivial, onde quer que seu aspecto elaborado passe desapercibido, nos lugares onde é vista com “normalidade”, ou seja, naqueles lugares onde circulam como “moeda do real”, estes circuitos, enfim, a que se dá o nome de *mídia*. Neste espaço de visibilidade, procurei *notar* as diferenças estéticas entre este signo banalizado e as imagens polidas e poluídas e vi que elas são, de fato, notáveis. A estas distâncias observadas nas características formais, corresponde, sugiro, uma distância também histórica, que tem como fundamento distintivo aquela “verossimilhança inconfessa” da modernidade. Seria confessando este *inconfesso* que as imagens polidas e poluídas conseguem efetivar seu poder retórico de evidência e artifício.

Obliterando de diversas formas o signo fotográfico, desestabilizando sua “ilusão referencial” as imagens poluídas e polidas não diminuem, ao contrário, potencializam, reformulando-o, o efeito de real, mas também o efeito de irreal. Estes efeitos não são obtidos, hoje, em nome de uma pretensa transparência imediata entre o signo e o referente e nem por processos conotativos disfarçados em denotação. Eles se manifestam, como nas pinturas de Richter, nas *interferências* que se fazem notar. As imagens se utilizam, em segunda-mão, do signo fotográfico, para, retoricamente, afirmar tanto o artificial na *imagem polida*, quanto a evidência na *imagem poluída*.

Se na modernidade, a realidade era um efeito que passava desapercibido, hoje as imagens polidas e poluídas, precipitando-se *à frente* do signo fotográfico, fazem da evidência e do artifício seu principal *tema*. A imagem polida, para vender o artifício como tal, *não é apenas limpa mas quer mostrar que foi limpa*. Saltando como ruído sobre o plano do trivial

fotográfico, a *imagem poluída mostra o mostrar da evidência*. Resumindo, elas fazem questão de *dizer* abertamente “artifício” ou “evidência”.

Acredito estarmos diante de um fenômeno de fato novo dentro do espaço midiático em que as formas de captura de nossa atenção necessitam que os efeitos se mostrem *como efeitos*. Pensar este fenômeno como um *sistema*, que se ergue sobre sistemas anteriores, permite a detecção de *graus* entre o artificial e o natural, o real e o fantástico, o verdadeiro e o falso, o público e o privado, fornecendo pistas sobre como a cultura visual contemporânea estaria reformulando nosso próprio posicionamento diante desses dualismos.

Que sejamos colocados a par, pela via estética, de como os discursos sobre o verdadeiro e o falso estão, hoje, sendo re-fraseados, tal inteiração pode revelar traços importantes do corrente regime de verdade. Que este regime implique de modo tão evidente a nossa atração tanto pela imagem da evidência quanto pela imagem do artifício, pode também complicar as repetidas alegações de que nossa cultura do espetáculo e do simulacro não está preocupada com noções de realidade, prova ou autenticidade.

Este trabalho se iniciou com uma reação pessoal a certos anúncios de telefonia celular onde percebi um ostensivo e repetitivo padrão visual em que seres humanos apareciam interagindo com formas sintéticas. Nesses anúncios – propagandas das empresas *Claro* e *Vivo* – destinados a vender os serviços dessas operadoras, notei uma constante: todos eles usavam a marca da empresa de uma forma pouco convencional, fazendo com que os logotipos se libertassem dos ditames do design tradicional em que a marca deveria funcionar apenas como a assinatura da empresa, reservando-se a outros elementos a tarefa de seduzir e vender os produtos a que se referiam. Nesses novos anúncios a marca se tornava o assunto principal e assumia uma flexibilidade aplicativa impensável na tradicional normatização de representações institucionais corporativas. O logotipo agora se multiplicava, trocava de cor e de forma e assumia o papel principal na retórica narrativa, interagindo, de forma íntima, com os modelos humanos fotografados. Estes, por sua vez, aparentavam sempre um relaxado bem-estar em sua convivência com os signos sintéticos, com os quais compartilhavam o campo visual. Uma vez que era mostrada fotograficamente, a imagem humana oferecia um inegável contraste com as formas sintéticas das marcas, unindo, através desta combinação gráfica, não apenas o signo fotográfico e o digital mas também o “natural” e o “artificial”. Nestes anúncios percebi que o serviço à venda – comunicação portátil – casava-se perfeitamente com um modelo artificial da imagem. A simbiose quase-protética entre o usuário e o dispositivo de comunicação – que viria a se instituir com o uso generalizado dos aparelhos celulares – era apresentada como a convicção de que o híbrido humano-artificial prometia um casamento feliz.

Estas imagens, portanto, estavam não apenas vendendo as possibilidades de uma comunicação móvel como também positivavam o próprio artifício como tal. A partir dessa observação notei que esta retórica visual estendia a uma variada gama de produtos industriais e culturais (tinturas de cabelo, cremes para a pele, interfaces gráficas, filmes hollywoodianos, refrigerantes) a promessa de uma vida em que felicidade e bem-estar associavam-se ao contato sensorial com objetos sintéticos. Esta frequência me fez pensar em uma *retórica visual do artifício* que se afirmava em diversas instâncias como um modelo dominante.

Curiosamente os mesmos serviços que atraíram minha atenção para a imagem “limpa” foram responsáveis também pela inflação de uma imagem “suja”, radicalmente, em tantos aspectos, diversa daquela. A partir de 2006 viu-se a proliferação de uma intensa produção de imagens amadoras que ganhou visibilidade na mídia por meio dos flagrantes da “vida real”. Disponibilizando uma autonomia e uma portabilidade inéditas, a lente fotográfica embutida em um aparelho de comunicação, tido como cada vez mais indispensável, o novo dispositivo assegurou que a câmera estaria sempre à mão quando quer que um potencial flagrante interpelasse o seu portador. A mídia não ignorou as potencialidades jornalísticas dessa composição usuário-câmera-difusor, não apenas acolhendo mas incentivando tal produção. As imagens que eram agora produzidas e divulgadas nos principais meios de comunicação apresentavam um “mundo” drasticamente diverso da assepsia das imagens nos anúncios de celulares. Dada sua baixa resolução, pouca sensibilidade à luz e velocidade insuficiente, essas lentes geravam imagens que mostravam em si mesmas as condições precárias de sua produção. Escuras, sem foco, borradas, cheias de ruído digital, estas imagens ostentavam um mundo atritado, precário, de difícil acesso, enfim, “sujo”. Aparecendo esporadicamente mas com significativa frequência na mídia, estas imagens contrastavam não apenas com a limpeza das imagens propagandísticas mas também com a trivialidade das fotos jornalísticas tradicionais. Em comparação com as duas, as imagens

amadoras apareciam como se estivessem em estado “bruto”, não editado e não melhorado. Por parecerem mais “reais” do que as outras, e também por sua repetitiva aparição, elas começavam a sugerir, na circulação de imagens na mídia, também uma *retórica visual da evidência*.

Em busca de compreender o que daria condições de possibilidade para estas duas retóricas, detectei no fluxo midiático uma espécie de edição que voluntaria ou involuntariamente oscilava entre um alto grau de artificialidade e uma flagrante precariedade “realista”. Situando-se entre estes dois pólos estridentes, a imagem fotográfica jornalística emitia uma voz bem mais fraca e expressava uma trivialidade – a mesma que faltava às outras. A imagem fotográfica “comum” forneceria então uma base a partir da qual as outras imagens estariam impondo uma distância que seria, assim, indispensável para que as retóricas do artifício e da evidência pudessem, esteticamente, dar-se a ver. Esta diferenciação não estaria entretanto restrita às adjacências entre imagens nos jornais, revistas ou programas de TV: ela também operava no interior de cada imagem onde o signo digital parecia se sobrepor – para limpar ou para sujar – ao signo fotográfico.

Esse distanciamento num registro estético levou à suposição de que ele teria também um caráter histórico. Abordei esta questão considerando as injunções implicadas na associação da fotografia com a evidência e, conseqüentemente, nas operações particulares de seu efeito de real. Ela havia sido bem sucedida, em sua pedagogia, conquistando por variados caminhos, o estatuto de “moeda do real”. Seu efeito, pretendendo ter um caráter exclusivamente denotativo, estava baseado em uma pretensa transparência: na “evidência” da fotografia, os movimentos retóricos estão ocultos. A opacidade do signo digital, operando sobre esta relação historicamente constituída, soterrando o signo fotográfico, mas mantendo-o sutilmente presente, libera da relação entre imagem e evidência a necessidade de ocultar o caráter elaborado e retórico nela implicados. O signo digital é *visível enquanto efeito* sobre o signo fotográfico. O seu efeito de real ou irreal, deixa de sedimentar-se sobre a negação de seu caráter retó-

rico para ingressar na ordem do notável, na superfície, perfeita ou precária das imagens polidas e poluídas.

Este estudo procurou abordar algumas das dimensões desse possível distanciamento, para propor que evidência e artifício se dão a ver como *assunto* das imagens nos circuitos midiáticos. A interdependência que notei entre as imagens polidas e poluídas, na dinâmica visual desses circuitos mostra que, hoje, a retórica do artifício necessita da retórica da evidência e que, por outro lado, esta última extrai toda a sua força conotativa a partir da comparação com a primeira. Procurei ver e tornar visível essa metalinguagem que parece estar desenhando na mídia contemporânea alguns contornos de nosso corrente regime de verdade, um regime, talvez, também ele operando pelo seu próprio dar-se a ver.



- Andy Warhol - Retrospective (cat.)*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- Alberti, Leon Battista e Mallé, Luigi. *Della pittura*. Firenze: Sansoni, [1435] 1950.
- Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Armstrong, T. J. e Centre Michel Foucault. *Michel Foucault, philosopher: essays*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Auster, Paul. *Mr. Vertigo*. Londres: Faber and Faber, 1994.
- Barbosa, Roland. *Jean-luc Godard*. Rio de Janeiro: Record, 1968
- Barck, Karlheinz. “Materiality, materialism, performance”. In: Gumbrecht, Hans Ulrich e Pfeiffer, Karl Ludwig (org.). *Materialities of communication*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994.
- Barth, John. *The Friday book : essays and other nonfiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Barthes, Roland. “That old thing. art...”. In: Madoff, Steven Henry (org.). *Pop art: a critical history*. Berkley, London: University of California Press, 1977.
- _____. “A escrita do acontecimento”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, [1968] 2004. p.p. 191-198. _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, [1957] 2007.
- _____. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, [1969] 2004. p.p. 57-64.
- _____. *Camera Lucida: reflections on photography*. New York: Will and Wang, [1980] 2000. _____. “The photographic message”. In: _____. *Image, music, text*. New York: Noonday Press, [1961] 1988. p.p. 15-31.
- _____. “O efeito de real”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, [1968] 2004. p.p. 181-190.

- Barthes, Roland e Heath, Stephen. *Image, music, text*. New York: Noonday Press, 1988.
- Batchen, Geoffrey. "Guilty pleasures". In: Levin, Thomas Y., Frohne, Ursula, *et al* (org.). *Ctrl (space) : rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe, Cambridge, Mass.: ZKM Center for Art and Media, MIT Press, 2002. p.p. 447-459.
- Baudelaire, Charles. "The modern public and photography". In: Trachtenberg, Alan (org.). *Reading American photographs : images as history, Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, [1862] 1989. p.p. 83-89.
- _____. *O pintor da vida moderna*. São Paulo: Editora Paz e Terra, [1869] 1997.
- Bauman, Zigmud. *Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- Baudrillard, Jean. *Da Sedução*. Campinas, Papirus, 1991.
- _____. *For a critique of the political economy of the sign*. St. Louis, Mo.: Telos Press, 1981.
- _____. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio e Água Editores, 1991.
- Baudry, Jean-louis. "Ideological effects of the basic cinematographic apparatus". In: Rosen, Philip (org.). *Narrative, apparatus, ideology : a film theory reader*. New York: Columbia University Press, 1986. p.p. xi, 549
- Bauman, Zygmunt. *Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- Bazin, André. "The ontology of the photographic image". In: Trachtenberg, Alan (org.). *Classical Essays in Photography*. New Haven: Leete's Island Books, [1967] 1980. p.p. 237-244.
- Bazin, André e Gray, Hugh. *What is cinema?* Berkeley,: University of California Press, 1967.
- Bellour, Raymond. "*Dispositif*". Seminário. Princeton University, 9 de abril de 2008.
- Belting, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*. London,: NLB, 1973.
- _____. *One-way street, and other writings*. London: NLB, 1979.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense v.1, 1996.

- _____. *On hashish*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- _____. *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, [1928] 2000.
- _____. “Little history of photography”. In: Benjamin, Walter, Jennings, Michael William, *et al* (org.). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, [1931] 2008. p.p. 274-295.
- _____. “Experiência e pobreza”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense [1933] 1996. p.p. 114-119.
- _____. *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, [1935-1936] 2008.
- Benjamin, Walter, Böhme, Hartmut, *et al*. *Aura und Reflexion : Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Benjamin, Walter e Jennings, Michael William. *The writer of modern life: essays on Charles Baudelaire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.
- Benjamin, Walter, Tiedemann, Rolf, *et al*. *The arcades project*. Cambridge, Mass. ; London, England: Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- Benjamin, Walter Romeyn e Coles, Alex. *The optic of Walter Benjamin*. London: Black Dog, 1999.
- Bentes, Ivana. “Mídia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos”. In: Bruno, Fernanda e Fatorelli, Antonio (org.). *Limiares da imagem*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2006. p.p. 91-108.
- Berg, Gretchen “Andy: My True Story”. In: *Los Angeles Free Press*, Mar. 1967. p. 3
- Blanchot, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, [1969] 2007.
- Bois, Yve Alain, Krauss, Rosalind E., *et al*. *L'informe : mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- _____. *Formless : a user's guide*. New York: Cambridge, Mass.: Zone Books; Distributed by MIT Press, 1997.
- Bruno, Fernanda. “Maquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação”. In *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v.34. Porto Alegre: Francisco Vinicius Cauduro, 2004.

- _____. “Quem está olhando? Variações do público e do privado em *weblogs*, *fotologs*, e *reality shows*”. In: Bruno, Fernanda e Fatorelli, Antonio (org.). *Limiares da imagem*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2006. p.p. 139-154.
- Bruno, Fernanda e Fatorelli, Antonio (org.). *Limiares da imagem*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2006.
- Buchloh, Benjamin H. D. “Andy Warhol’s one-dimensional art: 1956-1966”. In: Michelson, Anette (org.). *Andy Warhol (October files; 2)*. Cambridge, London: The MIT Press, [1989] 2001. p.p. 1-48.
- Buck-Morss, Susan. *The dialectics of seeing : Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.
- Burch, Noël e Brewster, Ben. *Life to those shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Burgin, Victor. *Thinking photography*. London: Macmillan Press, 1982.
- Buskirk, Martha e Nixon, Mignon. *The Duchamp effect*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- Caillois, Roger. “Mimicry and Legendary Psychasthenia”. In *October*, v.31, n.winter, 1984, p.16-32. Cambridge: MIT Press, 1984.
- Revista Caras*. 15.12.2006
- Cavell, Stanley. *The world viewed : reflections on the ontology of film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- _____. “Photograph, screen, and star”. In: ” In: Mulhall, Stephen (org.). *The cavell reader*: Mulhall, Stephen, 1996.
- Charney, Leo e schwartz, Vanessa R. (orgs.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- Chéroux, Clément. “11 Septembre 2001, L’événement à l’ère de laglobalisation”. In: Durand, Régis (org.). *L’événement, les images comme acteurs de l’histoire*. Paris: Éditions Hazan/Éditions Jeu de Paume, 2007. p.p. 122-143.
- CNN*. 30.12.2006
- Colomina, Beatriz. “Enclosed by images: Architecture in Post-Sputnik Age”. In: Levin, Thomas Y., Frohne, Ursula, et al (org.). *Ctrl (space) : rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe; Cambridge, Mass.: ZKM Center for Art and Media ; MIT Press, 2002. p.p. 322-327.

- Comolli, Jean-Louis. "Machines of the visible". In: De Lauretis, Teresa, Heath, Stephen, *et al* (org.). *The Cinematic apparatus*. New York: St. Martin's Press, 1980. p.p. x, 213 p., [214] leaves of plates.
- Cotrim, Cecilia e Ferreira, Glória (org). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the observer : on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.
- _____. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- Damisch, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium*. Paris: Seuil, 1984.
- _____. "Five notes for a phenomenology of the photographic image". In: Trachtenberg, Alan (org.). *Classical Essays in Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p.p. 287-290.
- _____. "A Conversation with Hubert Damisch". In *October*, v.85, p.3-17. Cambridge: MIT Press, 1980.
- Danto, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.
- De Duve, Thierry : "Clement Lessing", in *Essais Datés I*, Paris, Eds. de la Différence, 1987.
- De Lauretis, Teresa, Heath, Stephen, *et al*. *The Cinematic apparatus*. New York: St. Martin's Press, 1980.
- Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, [1967] 1997.
- _____. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, [1967] 2007.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Vega, 1987.
- _____. *Foucault*. Lisboa: Vega, 1987.
- _____. "What's a dispositif?". In: Armstrong, T. J. e Centre Michel Foucault. (org.). *Michel Foucault, philosopher : essays*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992. p.p. xvi, 351
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, [1969] 2003.
- _____. "Entrevista sobre *Mille Plateaux*". In: _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, [1980] 2004. p.p. 37-48.

- _____. “Sobre a imagem movimento”. In: _____. *Conversações* São Paulo: Editora 34, [1982] 2004. p.p. 62-74.
- _____. “10.000 A.C. – A geologia da moral (quem a terra pensa que é)”. In: _____. *Conversações* São Paulo: Editora 34, [1982] 2004. p.p. 53-91.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, [1985] 2004.
- _____. “Dúvidas sobre o imaginário “. In: _____. *Conversações* São Paulo: Editora 34, [1986] 2004. p.p. 80-87.
- _____. “Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem. “. In: _____. *Conversações* São Paulo: Editora 34, [1986] 2004. p.p. 88-102.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, [1990] 2004.
- _____. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle “. In: _____. *Conversações* São Paulo: Editora 34, [1990] 2004. p.p. 219-226.
- _____. “O maior filme irlandês (*film* de Beckett)”. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, [1993] 2006. p.p. 33-35.
- Deleuze, Gilles e Guatarri, Félix. “Introdução ao rizoma”. In: _____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, [1980] 1995. p.p. 11-37.
- _____. “Ano zero – rostidade”. In: _____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, [1980] 1995. p.p. 31-61.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- Doherty, Brigid. “Painting and graphics”. In: Benjamin, Walter, Jennings, Michael William, *et al* (org.). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2008. p.p. 195-217.
- Duchamp, Marcel, Sanouillet, Michel, *et al*. *Duchamp du signe : écrits*. [Paris]: Flammarion, 1976.
- Durand, Régis. “Avan-propos”. In: Durand, Régis (org.). *L'événement, les images comme acteurs de l'histoire*. Paris: Éditions Hazan/Éditions Jeu de Paume, 2007. p. 11.
- Ehrenberg, Alain. *L'individu Incertain*. Paris: Calmann-Lévy, 1995
- Eu repórter Disponível em: <http://oglobo.globo.com/participe/> Acesso em: 10.05.2009
- Fatorelli, Antonio Pacca. *Fotografia e viagem*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003

- Ferraz, Maria Cristina Franco. “Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica”. In: *Revista da Intercom*, 2004.
- _____. Nove variações sobre temas nietzschianos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- Foster, Hal. *The Anti-aesthetic : essays on postmodern culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983.
- _____. *Recodings : art, spectacle, cultural politics*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1985.
- _____. *The return of the real : the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- _____. *Vision and visuality*. New York: New Press, 1999.
- _____. *Design and crime : and other diatribes*. London: Verso, 2002.
- _____. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Foster, Hal e Dia Art Foundation. *Discussions in contemporary culture*. Seattle: Bay Press, 1987.
- Foto repórter. 2009. Disponível em: http://www.estadao.com.br/fotoreporter/foto_oquee.htm Acesso em: 12.05.2009
- Foucault, Michel. *História da Sexualidade*. São Paulo: Edições Graal, v.2, 1984 [2007].
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, [1975] 1982.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, [1975] 1987.
- _____. *História da Sexualidade*. São Paulo: Edições Graal, v.1, [1984] 2007.
- Fragoso, Suely. *O espaço em perspectiva*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- Francis, Mark e Foster, Hal. *Pop*. London ; New York: Phaidon, 2005.
- Fried, Michael. “Art and objecthood”. In: (org.). *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press, [1967] 1998.
- _____. *Manet’s modernism, or, The face of painting in the 1860s*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Frohne, Ursula. “”Screen tests””. In: Levin, Thomas Y., Frohne, Ursula, *et al* (org.). *Ctrl (space) : rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe, Cambridge, Mass.: ZKM Center for Art and Media ;MIT Press, 2002. p.p. 253-277.

Fry, Roger Eliot. *Art and commerce*. London,: L. & Virginia Woolf, 1926.

_____. *The arts of painting and sculpture*. London: V. Gollancz, 1932.

_____. *Vision and design*. Cleveland, New York,: Meridian Books World Publishing Co., 1969.

Fry, Roger Eliot e Reed, Christopher. *A Roger Fry reader*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Gernsheim, Helmut. *Julia Margaret Cameron : her life and photographic work*. Millerton, N.Y.: Aperture, 1975.

Gilloch, Graeme e Benjamin, Walter. *Myth and metropolis : Walter Benjamin and the city*. Cambridge: Polity Press, 1996.

Ginzburg, Carlo. “Clues: Roots of an Evidential Paradigm”. In: _____. *Clues, myths and the historical method*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press. p.p. 96-125.

_____. “Clues: Roots of an Evidential Paradigm “. In: _____. *Clues, myths, and the historical method*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1992. p.p. xvii, 231

_____. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: _____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das letras, [1979] 1999. p.p. 143-179.

Gombrich, E. H. *Lessing*. London: Oxford University Press, 1957.

_____. *The sense of order : a study in the psychology of decorative art*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1979.

_____. *The image and the eye : further studies in the psychology of pictorial representation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982.

_____. *Norm and form*. London: Phaidon Press, 1985.

_____. *The story of art*. London: Phaidon Press, Ltd., 1995.

_____. *Art and illusion : a study in the psychology of pictorial representation*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

- Gombrich, E. H. e Saxl, Fritz. *Aby Warburg : an intellectual biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Greenberg, Clement. *Avant-Garde e Kitsch*. In: Ferreira, Glória e Cotrim, Cecilia (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1939] 1997.
- _____. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: Ferreira, Glória e Cotrim, Cecilia (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1940] 1997.
- _____. “Pintura modernista”. In: Ferreira, Glória e Cotrim, Cecilia (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1960] 1997. p.p. 101-110.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. “A farewell to interpretation”. In: Gumbrecht, Hans Ulrich e Pfeiffer, Karl Ludwig (org.). *Materialities of communication*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994. p.p. xvi, 447
- _____. *In 1926 : living at the edge of time*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- Gunning, Tom “Techniques of the Observer on Visions and Modernity in the Nineteenth Century by Jonathan Crary”. In *Film Quarterly*, v.46, n.1, p.51-53.1992.
- Hamilton, Richard. *Collected words, 1953-1982*. London ; New York, N.Y.: Thames and Hudson, 1982.
- _____. “Man, machine and motion”. In: _____. *Collected words, 1953-1982*. London ; New York, N.Y.: Thames and Hudson, [1955] 1982. p.p. 19-34.
- _____. “Persuading images”. In: _____. *Collected words, 1953-1982*. London ; New York, N.Y.: Thames and Hudson, [1959] 1982. p.p. 134-143.
- _____. “For the finest art try – POP”. In: _____. *Collected words, 1953-1982*. London; New York, N.Y.: Thames and Hudson, [1961] 1982. p.p. 35-41.
- _____. “\$he”. In: _____. *Collected words, 1953-1982*. London ; New York, N.Y.: Thames and Hudson, [1962] 1982. p.p. 35-41.
- _____. “AHH”. In: _____. *Collected words, 1953-1982*. London ; New York, N.Y.: Thames and Hudson, [1964] 1982. p.p. 44-45.
- _____. “Notes on photographs”. In: _____. *Collected words, 1953-1982*. London ; New York, N.Y.: Thames and Hudson, [1967] 1982. p.p. 64-69.
- Hansen, Miriam Bratu. “Benjamin’s Aura”. In *Critical Inquiry*, v.34, n.Winter, 2008, p.336-375. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Heidegger, Martin. *The question concerning technology, and other essays*. New York: Harper & Row, 1977.

- _____. “A coisa”. In: _____. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, [1950] 2002. p.p. 142-164.
- _____. “A questão da técnica”. In: _____. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, [1954] 2002. p.p. 12-38.
- Holert, Tom. “The politics of the “Outside””. In: Levin, Thomas Y., Frohne, Ursula, *et al* (org.). *Ctrl (space) : rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe, Cambridge, Mass.: ZKM Center for Art and Media ;MIT Press, 2002. p.p. 563-557.
- Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.
- Huyssen, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- Irritando Fernanda Young*. GNT, 2006
- Jaguaribe, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.
- Jameson, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, [1988] 2006.
- Jay, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth century french thought*. Berkley: University of California Press, 1993.
- _____. “Scopic regimes of modernity”. In: Foster, Hal (org.). *Discussions in contemporary culture. Vision and visuality*. New York: The New Press, [1988] 1999.
- Jennings, Michael William. “Photography”. In: Benjamin, Walter, Jennings, Michael William, *et al* (org.). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2008. p.p. 263-269.
- Johnson, Steven. *Cultura da Interface*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- Jornal do Brasil*. 9.2.2007
- Joselith, David. *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*. Cambridge, MA.: The MIT Press, 1998.
- Kant, Immanuel e Guyer, Paul. *Critique of the power of judgment*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2001.

- Kaschadt, Katrin. "Thomas Ruff – Night 1, II". In: Levin, Thomas Y., Frohne, Ursula, *et al* (org.). *Ctrl (space) : rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe, Cambridge, Mass.: ZKM Center for Art and Media ; MIT Press, 2002. p.p. 86-89.
- Kittler, Friedrich A. e Johnston, John. *Literature, media, information systems : essays*. Amsterdam: G+B Arts International, 1997.
- Krauss, Rosalind. "Fotografia e surrealismo". In: _____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, [1990] 2002.
- _____. "Nota sobre a fotografia e o simulacro". In: _____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, [1990] 2002.
- _____. "Os espaços discursivos da fotografia". In: _____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, [1990] 2002. p.p. 40-59.
- _____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, [1990] 2002.
- _____. "Cindy Sherman: Untitled". In: Burton, Johanna (org.). *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, [1993] 2006. p.p. 97-141.
- Krauss, Rosalind E. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.
- _____. *The optical unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- _____. *A voyage on the North Sea : art in the age of the post-medium condition*. London: Thames & Hudson, 2000.
- Krauss, Rosalind E., Sherman, Cindy, *et al*. *Cindy Sherman, 1975-1993*. New York: Rizzoli, 1993.
- Lazzarato, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, [2004] 2006.
- Leroi-gourhan, André. *Evolução e Técnicas I – O Homem e a Matéria*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- Lessing, Gotthold Ephraim e McCormick, Edward Allen. *Laocoön: an essay on the limits of painting and poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.
- Levin, Thomas Y. "Rhetoric of the temporal index: surveillant narration and the cinema or "real time"". In: Levin, Thomas Y., Frohne, Ursula, *et al* (org.). *Ctrl (space): rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe. Cambridge, Mass.: ZKM Center for Art and Media; MIT Press, 2002. p.p. 578-593.

- _____. “O terremoto da representação”. In: Bruno, Fernanda e Fatorelli, Antonio (org.). *Limiares da imagem*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2006. p.p. 197-214.
- Loos, Adolf e Opel, Adolf. *Ornament and crime : selected essays*. Riverside, Calif.: Ariadne Press, [1908] 1998.
- Machado, Arlindo. *O quarto iconoclasta*. Rio de Janeiro, 2001.
- Marien, Mary Warner. *Photography : a cultural history*. New York: Harry N. Abrams, 2002.
- Martins, Marcos. “Anônimo *readymade* célebre”. Intercom. Rio de Janeiro, 2005.
- _____. “Duchamp, o sensível, a indiscernibilidade”. *Revista Viso* 2006.
- Meinhardt, Johannes. “Illusionism in Painting and the punctum of Photography”. Seminário: Blick zurück im Zweifel: Reflektionen auf Gerhard Richters Gedächtnisbilder zum 18. Oktober 1977. Dresden, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naifi, 2004. . *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naifi, 2004.
- Metz, Christian. *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1981.
- Miranda, José A. Bragança De e CRUZ, Maria Teresa (orgs). *Crítica das ligações na era da técnica*. Lisboa: Tropismos, 2002.
- Munsterberg, Hugo. “A atenção” e “A memória e a imaginação”, in *A experiência do cinema* (org. Ismail Xavier). Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. “Sobre verdade e mentira no sentido extramoral”. In *Comum*, n.17, p.5-23. Rio de Janeiro: FACHA, [1873] 2001.
- _____. Friedrich. “Sobre verdade e mentira no sentido extramoral”. In: _____. *Coleção Os Pensadores*. Abril Cultural, [1873] 1978.
- _____. *Genealogia da Moral. Um escrito polêmico*. São Paulo: Brasiliense, [1887] 1988.
- Panofsky, Erwin. “The concept of artistic volition”. In *Critical Inquiry*, v.8, n.Autumn, 1981, p.17-33. Chicago: The University of Chicago Press, [1920] 1981.
- _____. *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books, [1924-25] 1997.
- Parente, André (org). *Imagem máquina*. São Paulo: Editora 34, 2004.

- _____. “Cinema em Trânsito: do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo”. In: Penafria, Manuela e Martins, Índia Mara (org.). *Estéticas do digital: Cinema e Tecnologia*. Covilhã: Livros Labcom, 2007. p.p. 3-31.
- Paz, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, [1968] 2004.
- Peirce, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, 1982.
- Peirce, Charles S. e Hoopes, James. *Peirce on signs : writings on semiotic*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- Pfeiffer, Karl Ludwig. “The materiality of communication”. In: Gumbrecht, Hans Ulrich e Pfeiffer, Karl Ludwig (org.). *Materialities of communication*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994. p.p. xvi, 447
- _____. “Dimensions in literature”. In: Gumbrecht, Hans Ulrich e Pfeiffer, Karl Ludwig (org.). *Materialities of communication*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994. p.p. xvi, 447
- Phillips, Sandra S., Haworth-Booth, Mark, *et al.* *Police pictures : the photograph as evidence*. San Francisco, Calif.: San Francisco Museum of Modern Art/ Chronicle Books, 1997.
- Poivert, Michel. “L'événement comme expérience”. In: Durand, Régis (org.). *L'événement, les images comme acteurs de l'histoire*. Paris: Éditions Hazan/ Éditions Jeu de Paume, 2007.
- Rajchman, John. “L'art de voir de Foucault”. In *Trafic*, n.52, p.76-83. Paris: Éditions P.O.L., 2004.
- Revista Veja*. 14.2.2007
- Richter, Gerhard. *The daily practice of painting: writings and interviews, 1962-1993*. Cambridge, Mass. London: MIT Press ; Anthony d'Offay Gallery, 1995.
- Riegl, Alois. “The main characteristics of the late roman kunstwollen”. In: Wood, Christopher S. (org.). *The Vienna School reader : politics and art historical method in the 1930s*. New York: Zone Books, [1901] 2000. p.p. 87-103.
- Rose, Phyllis. *Jazz Cleopatra : Josephine Baker in her time*. New York: Doubleday, 1989.
- Rosen, Philip. *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Rosenblum, Naomi. *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 2007.
- Rushdie, Salman. *Step across this line collected nonfiction, 1992-2002*. New York: Random House: 415 p.p. 2003.

- Scheerbart, Paul. *Glasarchitektur*. Berlin,: Verlag der Sturm, 1914.
- Sekula, Allan. "The body and the Archive" In: *October*, Vol 39. Cambridge, MA: The MIT Press, 1986.
- _____. "Thinking photography". In: Burgin, Victor (org.). *Thinking photography*. London: Macmillan Press, 1982. p.p. 84-109.
- Sibilia, Paula. *O homem pós-orgânico*. Rio de Janeiro: Relume Dumará 2002.
- _____. O bisturi do software (Ou como fazer um "corpo belo" virtualizando a carne impura?). Niterói: CD-Rom COMPÓS 2005 - XIV Congresso da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 1 2005.
- Silverman, Kaja. "How to face the gaze". In: Burton, Johanna (org.). *Cindy Sherman*. Cambridge, London: MIT Press, [2005] 2006. p.p. 143-170.
- Simondon, Gilbert. "A gênese do indivíduo". In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: Editora Hucitec/EDUC, 2003.
- _____. *Du Mode D'existence des Objets Techniques*. Paris: Aubier, 1958.
- Singer, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". In: Charney, Leo e Schwartz, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, [1995] 2004. p.p. 95-126.
- Sobchack, Vivian. "The scene of the screen: envisioning cinematic and electronic 'presence'". In: Gumbrecht, Hans Ulrich e Pfeiffer, Karl Ludwig (org.). *Materialities of communication*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994. p.p. xvi, 447
- Sontag, Susan. *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Stein, Sally. "Making Connections with the Camera: Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis". In *Afterimage*, v.10. The Visual Studies Workshop, 1983.
- Steinberg, Leo. *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*. New York,: Oxford University Press, 1972.
- Stieglitz, Alfred. "Pictorial photography". In: Trachtenberg, Alan (org.). *Reading American photographs : images as history, Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, [1899] 1989. p.p. 115-123.
- Tomkins, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Trachtenberg, Alan. *Reading American photographs : images as history, Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, 1989.

- Vargas, Jose Antonio. “Testemunhar, gravar, compartilhar”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 18/04/2007. p. 31
- Velasco, Suzana. “Entre a sucata e o caviar”. In: *O Globo*, Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 2009. p. 1
- Vichy Disponível em: <http://www.vichy.com.br/PT-BR/htmlref/produits/TFUV0001.html> Acesso em: 19 de fevereiro de 2009
- Virilio, Paul, “A Imagem Virtual Mental e Instrumental” In: Parente, André (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- Virilio, Paul e Degener, Michael. *Negative horizon : an essay in dromoscopy*. London ; New York: Continuum, 2005.
- Warhol, Andy. “Interview by G. R. Swenson”. In: Madoff, Steven Henry (org.). *Pop art : a critical history*. Berkeley: University of California Press, [1963] 1997. p.p. xx, 420
- Warhol, Andy e Hackett, Pat. *POPism : the Warhol '60s*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Wiebel, Peter. “Pleasure and the Panoptic Principle”. In: Levin, Thomas Y., Frohne, Ursula, et al (org.). *Ctrl (space) : rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe, Cambridge, Mass.: ZKM Center for Art and Media ; MIT Press, 2002. p.p. 207-223.
- Wood, Christopher S. *The Vienna School reader : politics and art historical method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2000.
- Zizek, Slavoj. “Bem-vindo ao deserto do real”. In: (org.).
- Zizek, Slavoj. “Big brother, or, the triumph of the gaze over the eye”. In: Levin, Thomas Y., Frohne, Ursula, et al (org.). *Ctrl (space) : rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe Cambridge, Mass.: ZKM Center for Art and Media ;MIT Press, 2002. p.p. 224-227.
- Zourbichvili, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.