



Entre a memória e o esquecimento: realismo na fotografia contemporânea¹

Ronaldo Entler²

Fundação Armando Álvares Penteado (Professor da Faculdade de Comunicação)
Universidade Estadual de Campinas (Pesquisador de Pós-Doutorado)

Resumo

A fotografia nos coloca num certo nível de contato com o real, mas o faz de forma frágil: testemunha que algo esteve diante da câmera, mas não oferece outras certezas; aponta vigorosamente na direção desse real, mas sempre de uma forma lacônica. Em vez de tentar preencher as lacunas que ficam, alguns artistas percebem nesse “silêncio” um espaço para a atuação do imaginário. Não menosprezam a força testemunhal que liga a imagem a um evento único do passado, mas tiram proveito daquilo que falta. Seus trabalhos permitem uma redefinição da noção de realismo: assumem a precariedade da ligação construída com o real, sem negá-la. Convidam a pensar sobre o modo como nosso desejo é especialmente fisgado, não apesar do pouco que a imagem nos oferece, mas exatamente porque ela não oferece tudo.

Palavras-chave:

Fotografia, arte-contemporânea, realismo, documentação, memória.

Apresentação

Os personagens da fotografia têm uma forte vocação para o anonimato. Muitas vezes, são escolhidos a uma certa distância em meio à multidão e, somente depois, diante da fotografia pronta, são objetos de um olhar mais detalhado, atento ao vestuário, aos gestos, fisionomias, ao caminho que seguiam. Nesse momento, a especulação sobre a identidade das pessoas retratadas pode ser inevitável mas, ainda assim, o autor normalmente assume o anonimato como condição de seus registros. Podemos pensar em alguns casos que revelam exemplarmente tanto o desejo de tocar a identidade do personagem desconhecido quanto a frustração de vê-la desvendada.

Steve McCarry fotografou em 1984, num campo de refugiados, uma menina afegã com seus penetrantes olhos verdes, criando uma imagem que se tornou o ícone mais recorrente para referenciar o drama vivido por aquele povo. Era doloroso saber que provavelmente não haveria um destino para uma criatura tão expressiva. Dezessete anos

¹ Trabalho apresentado ao NP 20 – Fotografia: Comunicação e Cultura, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Jornalista, Mestre em Mídias (IA-Unicamp), Doutor em Artes (ECA-USP), pesquisador de Pós-Doutorado no IA-Unicamp. É professor da Faculdade de Comunicação da FAAP e professor convidado do Programa de Especialização em Imagem e Som da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.



depois, uma equipe da *National Geographic Television & Film*, acompanhada do fotógrafo, realizou uma expedição ao Paquistão para tentar localizar a menina. Obtiveram êxito: chegaram a uma mulher de nome Sharbat, casada, sofrida, e ainda refugiada. No entanto, por mais que reproduzisse o ângulo e o enquadramento originais, sua nova foto não alcançou a mesma expressividade de antes. De um lado, temos a imagem inesquecível e quase mítica, de outro, um fato televisivo, mostrado em todo o mundo, mas do qual ninguém mais se lembra (*National Geographic Magazine - Portugal*. Abril de 2002). Não vem ao caso julgar a iniciativa da TV e do fotógrafo, o que importa é compreender um certo mecanismo de nossa relação com as imagens.

O *Beijo do Hotel de Ville* (1950), celebre fotografia de Robert Doisneau, tornou-se também emblemático do romantismo parisiense. As pessoas que passam sem olhar para a câmera, os borrões de movimento e, sobretudo, o convincente beijo do casal nos sugerem tratar-se de uma situação espontânea, flagrada na paisagem daquela cidade. Numa entrevista de 1991, Doisneau afirmou não ter montado a cena e chegou a condenar a perda da ingenuidade representada pelo *casting* (seleção de modelos) nas fotografias. Diz ainda que foi procurado por diversas pessoas que afirmavam ser os personagens retratados, sem parecer demonstrar grande interesse em desvendar suas identidades (Anaut, 1991:5/1). No entanto, foi constatado mais recentemente que o beijo foi encenado por modelos devidamente contratados e dirigidos pelo fotógrafo (cf. Sontag, 2003:48-49). A polêmica prossegue mas, além da eventual dissimulação do autor, o que está em questão é a verdadeira “distância” que ele mantinha com relação aos personagens. A imagem nos impressiona pelo fato de o fotógrafo ter conseguido se aproximar de um gesto tão íntimo do casal (apesar de público), sem afetá-lo. Mas participar da cena significa estar demasiadamente perto, porque inviabiliza essa tão sedutora intimidade. Como diz Sontag, “queremos que o fotógrafo seja um espião na casa do amor” (2003:49) E, no fundo, ainda preferiríamos não saber quem eram aquelas pessoas.

A sedução pelo desconhecido não é privilégio daquele que faz a fotografia, ela pode nos tocar também como espectadores. Vez ou outra, algum amigo nos convida para ver fotografias e ouvir os relatos sobre sua viagem de férias, o casamento de um irmão, a formatura de um filho... Olhamos e ouvimos com um interesse cordial todas as histórias narradas com empolgação. Em contrapartida, podemos nos deparar com uma imagem mais distante, uma fotografia perdida ou esquecida no meio de um livro que compramos num sebo, ou jogada no meio dos objetos herdados de um membro da família que



sequer chegamos a conhecer. Quando nos deixamos fisgar por essas imagens, somos envolvidos por uma história latente que já não se pode recuperar. A realidade em questão nos é ainda mais alheia do que aquela contada por nosso amigo. Mas aqui, a inexistência do relato cria um paradoxo que nos detém: há ali um passado, e a imagem só é capaz de nos lembrar de que ele está definitivamente esquecido. Há, portanto, a *presentificação de uma ausência*.

O interesse que podemos ter por essas imagens distantes é diferente daquele que move um historiador, que tentará entender, geralmente através dos modelos que sobrevivem na imagem, o modo de vida de uma época, o vestuário, o gesto, a família, o trabalho, a hierarquia das relações etc. Mas mesmo dentro da generalidade de seu método, ele provavelmente não deixará de ser tocado pela idéia de que ali houve uma existência que permanece única, sobre a qual pouco se poderá dizer.

É talvez algo semelhante a isso que serve de motivação aos romances históricos: sabemos quem são os heróis, os vilões, os amigos, os traidores, os amores e quais são os feitos mais marcantes. Mas não bastam esses rótulos, sentimos necessidade de dar uma vida mais humana a esses personagens e completamos os dados de uma história consolidada com outros criados pela ficção. De Shakespeare às telenovelas, a mescla entre história e ficção já é um recurso consolidado da dramaturgia. E o interesse por esse tipo de literatura não tem a ver apenas com a importância direta dos fatos históricos pois, não raramente, as cenas de maior força estão centradas na relação do herói com personagens e eventos ficcionais.

Há, portanto, um interesse particular pela realidade, não diretamente a nossa realidade, mas a de um outro. Sendo inapreensível, suas faltas transformam-se facilmente em abertura para que o imaginário complete e dê sentido aos fragmentos deixados pela realidade.

A apropriação do testemunho fotográfico no contexto da arte contemporânea

Através da fotografia, constrói-se um modo particular de envolvimento com o real cujas marcas pedem para que uma história lhe seja dada. Poderíamos falar aqui de uma “memória aberta”, que tenta tocar o passado através de histórias que, apesar de pulsantes, jamais poderão ser resolvidas. No campo da arte, mais do que no da ciência, isso se torna promissor, como veremos na obra de dois artistas franceses: Sophie Calle e Christian Boltanski.



Quando se fotografa cotidianamente, a distância criada entre aquele que toma a imagem e aquele que nela aparece é fruto das circunstâncias: seria patético e contraproducente querer identificar cada pessoa registrada, para se antecipar à possível curiosidade de saber mais detalhes. Então, fotografa-se simplesmente e o desconhecimento é uma consequência que, eventualmente, se aprende a explorar depois.

Sophie Calle vai além desse caráter circunstancial do desconhecimento e fundamenta seu trabalho nas presenças incompletas que a imagem oferece, operando-as de modo sistematizado e tomando-as como conceito central de seus projetos. Com isso, ela consegue aprofundar a distância com a realidade que investiga, sem jamais rompê-la.

Muitos de seus trabalhos incluem fotografias, relatos textuais, além de um envolvimento performático da própria artista. Em *Suite Vénitienne*, de 1980, ela escolhe aleatoriamente um personagem em Paris e o segue até Veneza durante quase duas semanas, fotografando-o e entrevistando pessoas com quem ele se encontra, sem jamais abordá-lo diretamente. Nas imagens e textos publicados, a identidade e o rosto do homem tampouco são revelados ao público. Em *Hôtels*, de 1983, ela retorna a Veneza onde passa a ocupar a função de camareira num hotel. Lá, a artista fotografa os objetos deixados pelos hóspedes em seus quartos enquanto estão ausentes, tentando através deles recompor seus hábitos e personalidades. Em *Les Tombes*, de 1990, ela trabalha sobre uma ausência reduplicada, fotografando túmulos sem nomes, onde apenas se lê algum tipo de parentesco (mãe, pai, irmã...). Em *Une jeune femme disparît*, de 2003, Calle apresenta uma série de documentos sobre Bénédicte Vincens, funcionária do Centro Georges Pompidou, conhecedora e admiradora do trabalho da artista, que desapareceu logo após o incêndio de seu apartamento. Ao lado de fotos feitas por Calle do apartamento destruído, apresenta-se uma série de cópias-contato de negativos encontrados no local, parcialmente derretidos pelo fogo, mas que ainda são capazes de fazer referência a pessoas e lugares ligados à vida de Benedicte.

As obras de Sophie Calle são sempre marcadas por relatos que não escondem uma dose de envolvimento afetivo diante das hipóteses que elabora sobre seus personagens. Na trama que recompõe a partir de imagens e dados coletados de forma fragmentária, ela própria acaba por se transformar em personagem de sua obra.

Christian Boltanski, em algumas de suas primeiras obras, usa a fotografia para reinventar seu passado e seu futuro. Com *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, de 1969, ele reúne documentos sobre seu suposto

falecimento, num evento que ainda estaria por acontecer. Em 1972, fotografa várias crianças, apresentando posteriormente as imagens como sendo registros de sua própria infância, em diferentes idades. Nesses trabalhos, o artista sugere com clareza o paradoxo das imagens que testemunham fatos reais mas que, em sua insuficiência, podem ser reinventados como ficção. Ao longo dos anos 70, dedica-se a relatar a vida de anônimos, como em *Album de photos de la famille D* (1973) e a inventariar os objetos pertencentes a pessoas desconhecidas (*um homem de Oxford*, em 1973, *uma mulher de Bois-Colombe*, em 1974...). Revelando a tensão entre aquilo que é singular e o que é estereotipado na imagem fotográfica, nessa mesma década, ele cria sua série *Imagens Modelo*, exibindo álbuns que visam testemunhar a felicidade da família, através de poses que se repetem em todos eles. Ainda se interrogando sobre histórias que merecem mas não podem ser contadas, nos anos 80 e 90, passa a se dedicar à construção de monumentos à memória (irrecuperável) das vítimas da guerra e do holocausto. Ao longo de sua carreira, Boltanski passa do anedótico ao solene, pois a morte se torna um tema cada vez mais constante. Não exhibe tragédias entendidas como a realidade de um *outro*. Sublinhando de modo solene o retrato de desconhecidos, provoca uma forma particular de identificação: nos vemos diante de uma espécie de coleção de ruínas e, diante desse acúmulo de histórias perdidas, é inevitável sentir de modo intenso a vocação que todo ser humano tem para o anonimato.

Há hoje um grande número de artistas que se voltam para acervos de imagens fotográficas, geralmente esquecidos em álbuns, arquivos, porões, ou mesmo latas de lixo. Um objetivo recorrente é construir uma estratégia para resgatar dos estereótipos – os modelos da pose, do enquadramento, da composição – a existência singular do referente, para o qual a imagem aponta já sem dizer quase nada: apenas que “isso foi”, como nos sugere Barthes (1984:115). No mais, nessas imagens já não há biografias, apenas categorias: a infância, o casamento, o batizado, o aniversário, a família; assim como não há nada mais carente de identidade do que a “fotografia de identidade”, pois nela alguém foi obrigado a despir-se de suas marcas particulares para enquadrar-se num rigoroso modelo.

Quando fundamentam seus trabalhos num efeito de realidade produzido pela fotografia, esses artistas não pretendem sublinhar o poder de analogia ou a capacidade retórica das imagens fotográficas. Ao contrário, o que fazem é demarcar a incompletude e a precariedade de sua mensagem para garantir nela um espaço de identificação. O interesse não é científico e o compromisso não se dá com uma suposta verdade. Caso

contrário, Sophie Calle poderia entrevistar os personagens observados em vez de rodeá-los e de vasculhar seus objetos, e Boltanski poderia escolher vidas mais emblemáticas e suficientemente documentadas para compor seus monumentos. Certa dose de anonimato é o ponto de partida desses trabalhos, pois tão importante quanto o apontamento de uma existência real, é a impossibilidade de esgotá-la num relato.

Essa distância de que falamos retira seu valor de uma certa tensão entre elementos paradoxais: o eloqüente estereótipo da composição e a muda singularidade de uma existência. Entre um e outro, permanece uma lacuna que pede para ser preenchida, mesmo que seja através da imaginação. Ou melhor, preferencialmente através dela, porque é ela que pode garantir a identificação, isto é, a inserção daquele que observa dentro do evento observado.

É esse o convite que o artista aceita e às vezes repassa a outros olhares. Boltanski e Calle não são historiadores ou antropólogos empenhados em decifrar o modo de vida de uma sociedade ou sequer em resgatar a biografia de um personagem importante. Seus interesses são semelhantes àquele de Baudelaire, quando dedica uma breve paixão a uma *passante* (“À une passante”, 1857), que o poeta observa à distância e deixa se perder na multidão. Assim também eles preservam o caráter inapreensível de seus objetos, se interessam mais pelas insolúveis perguntas lançadas do que pelas respostas certas que, provavelmente, apenas serviriam para anular o desejo que garante o vínculo entre aquele que olha e aquele que tem sua imagem fragilmente retida.

Um realismo pouco eloqüente

Estas são experiências que se movem na direção de uma fotografia de cunho documental, mas operada de um modo muito distinto daquele estabelecido pela tradição dessa técnica. Autores como Philippe Dubois (*O ato fotográfico*, 1994) e Jean-Marie Schaeffer (*A imagem precária*, 1996) já discutiram a força testemunhal da fotografia, destacando a ligação da imagem a um evento singular, mas assumindo a fraqueza de seu relato sobre ele. Ambos partem da compreensão da fotografia como um “signo indicial”, no sentido dado por Charles Sanders Peirce a esse conceito: um signo que se constrói a partir da conexão física com seu referente.

Podemos dizer que há aqui um novo e sutil tipo de realismo. E se for possível uma re colocação desse conceito, deveremos no entanto pensar num realismo que se liberta da questão da mimesis perfeita. Ou seja, para este debate, será fundamental não



confundir o “valor de testemunho” do signo com o “valor de analogia” que sempre fundamentou nossa concepção de realismo.

A vocação que a fotografia supostamente tem para reproduzir o real garantiu-lhe desde sua invenção uma posição de destaque no campo das ciências e da comunicação. Em contrapartida, esse mesmo entendimento criou empecilhos para sua aceitação como forma de manifestação artística, tomando suas imagens como mero produto de uma ação mecânica, sem nenhum vínculo com a expressão de sentimentos ou com a capacidade imaginativa.

Em resposta, a fotografia se esforçou ao longo do século XX para anular esse vínculo com o real, destacando seu caráter artificial e sua capacidade de transformar o mundo captado pela câmera. Ainda que a fotografia documental tenha mantido sua vitalidade, tentou-se sempre delinear uma noção de fotografia artística marcada pelas possibilidades de manipulação e reconstrução da realidade, o que garantiria a ligação dessa produção com o imaginário de seu autor.

Essa negação não foi exclusiva ao campo da fotografia. A ruptura com a realidade visível foi uma questão central de toda arte moderna, numa busca que marcou também a pintura e a escultura, tendo como ápice o abstracionismo, onde toda referência mimética foi abolida.

A partir do final dos anos 50, observamos alguns processos que relativizam essa tendência. Por um lado, chegamos a uma situação em que os conflitos entre a fotografia e as outras artes, assim como todas as disputas de território decorrentes dessa crise, perdem totalmente seu sentido. Por outro, muitos artistas passam a questionar a autonomia de poéticas preocupadas apenas com o caráter construtivo ou expressivo das formas interiores à obra, e reivindicam uma reconexão com questões mais próximas da vivência cotidiana do público. O exemplo mais evidente disso é a Pop Art.

O termo “realismo” é retomado nesse mesmo momento através de um outro movimento, o *Nouveau Realisme* francês. Aqui, essa palavra aparece sem o ingênuo estigma da mimese perfeita, recorrente na tradição da pintura. Para lembrar o procedimento de alguns de seus representantes, trata-se de uma arte que transporta para a galeria objetos ligados à paisagem urbana, que conserva resíduos deixados por uma ação banal, que recicla materiais pré-formados à maneira do *bricoleur*, ou que simplesmente demarca um objeto em seu contexto de origem para motivar uma nova forma de percebê-lo. Portanto, não reproduz o real, mas representa-o tomando-lhe emprestado alguns de seus fragmentos.



Podemos afirmar com certa segurança que a arte contemporânea não mais se preocupa em opor o visível ao imaginário, ela pode se referir a um mundo exterior, tomá-lo mesmo como razão de sua obra, partir de sua materialidade e, ainda assim, encontrará um vasto espaço para as elaborações subjetivas de seus autores e de seu público.

O conceito de realismo deve ser aqui entendido de modo bem delimitado: ele se refere à percepção operada pela imagem de algum vínculo com o real, longe de qualquer pretensão de mimese ou verossimilhança. O que se coloca em jogo não é o fato de a fotografia portar ou não uma verdade sobre seu objeto, mas a certeza de que tal objeto existiu diante da câmera, num dado momento do passado. Como efeito, a imagem nos convida a perceber que temos ali uma imagem não apenas construída pela imaginação ou pelos os artifícios de um meio artístico. Ao lado disso, o próprio objeto participou dessa construção. Essa idéia seria um tanto banal, se a tradição de uma fotografia artística não tivesse se esforçado tanto para apagar os vínculos da imagem com o referente que lhe deu origem. É preciso, portanto, delinear-la com certo cuidado.

Esse realismo não é aquele da tradição das artes visuais, tributário das pretensões da arte renascentista. Tampouco falamos especificamente da preocupação com transformação da realidade social, como percebemos na literatura realista do século XIX, ou do neo-realismo da literatura e do cinema do século XX. Se podemos nos apoiar em alguma tradição de uso desse termo, essa será a do realismo científico definido pela filosofia que, em poucas palavras, sugere a possibilidade de conceber a existência das coisas independente de sua abordagem pelo conhecimento humano (Abbagnano, 2000:834-5). Com esta afinidade, podemos compreender a fotografia como produto de uma elaboração cultural e intelectual, sem perder de vista a idéia de uma existência própria ao objeto fotografado.

Esta noção de realismo não nega, portanto, a existência da intervenção de um “discurso humano”, construído através da codificação da imagem: de fato, é através deles – a pose, por exemplo – que a imagem ganha certa capacidade retórica. Com isso, a singularidade daquilo que se apresenta é confrontada com uma categoria generalizante: o escravo, o pai, o histérico... Ou o casamento, o acidente, a guerra... Os artistas em questão se reconciliam com as marcas deixadas pelo real que, mesmo de forma muda e distante, permanecem pulsantes, sem precisar negar o papel dos elementos simbólicos incorporados à linguagem da fotografia. Ao contrário, uma estratégia recorrente é a hiperexposição de tais códigos para que, desconstruindo as transformações operadas por ele, possamos refazer um certo percurso da imagem, mas em sentido inverso: passando



do modelo abstrato que *fica* ao evento concreto que *foi*. Pode-se dizer que, como poucas vezes se observou nas abordagens acadêmicas da fotografia, tais obras conseguem afirmar e tirar conseqüências dessa dupla “identidade” – codificada e testemunhal – que recai sobre esse tipo de imagem.

A fotografia oferece, de um lado, algumas pistas sempre muito abertas em seu testemunho. De outro, para poder dizer algo mais, porta alguns rótulos, sempre fechados, porque estão baseados em modelos previamente elaborados da pose, da composição, do enquadramento, da perspectiva etc. Para o historiador, tais informações não são pouca coisa, porque mostram que tal fato existiu na realidade, e mostram também, através do arranjo fotográfico, um certo *papel* que foi socialmente conferido ao sujeito: eram escravos, proletários ou burgueses; pobres posando como ricos, ricos encenando fantasias, eram momentos de lazer, de trabalho ou de festa, era uma guerra ou um incêndio, era um cidadão de tal país, um criminoso, um histórico...

Ocorre que, quando passa do *testemunho* para o *discurso simbólico*, a fotografia salta um pouco abruptamente do apontamento silencioso de uma existência singular, para o discurso eloqüente de um estereótipo. Há portanto um vazio que nem o testemunho e nem a categorização dão conta de preencher: a história particular daquele indivíduo retratado.

Se a força testemunhal da fotografia já tem sido discutida no âmbito das abordagens teóricas, há problemas efetivamente novos lançados por experiências como as de Calle e Boltanski. A originalidade não está apenas na abordagem artística de uma fotografia que até então havia servido essencialmente à documentação social e às investigações científicas. A maneira como lidam com as lacunas deixadas por essas imagens é o fato mais inovador: de uma lado, o testemunho que diz apenas “isso foi”, de outro, um modelo que diz, “família”, “trabalho” ou “soldado”, “homem de negócio”... É apenas desse confronto que podem nascer as questões que movem seus trabalhos: “quem é ou foi, efetivamente, esta pessoa? Não este tipo de pessoa, mas esta, em particular?” A questão permanece sem resposta, mas é o seu enfrentamento que garante a força do vínculo criado pela imagem.

O esquecimento como motor da arte

Quase todos os usos consolidados da imagem da fotografia estão baseados em sua suposta capacidade de portar informações e de discorrer sobre a realidade. Com isso, ela



se revela uma das mais importantes extensões de nossa memória. Mas permanece o problema de sua fragmentação e incompletude, pois o passado nunca se oferece sem resistência e, muito menos, se oferece totalmente. Enquanto o cientista se debate com tal incompletude da imagem, os artistas em questão não visam sua superação. O que falta à imagem se transforma no motor de suas obras que, paradoxalmente, tiram proveito tanto da memória quanto de um certo “esquecimento” demarcado pela fotografia ou, mais precisamente, da tensão entre esses pólos. Assim, poderemos pensar aquilo que se potencializa na fotografia não apesar do esquecimento – isto é, daquilo que permanece irrespondível – mas por causa dele.

É contra o esquecimento que a imagem ganhou espaço em nossa sociedade, desde as civilizações antigas. O ídolo era a imagem de um deus ou de alguém falecido que servia para torná-lo de alguma maneira presente em sua distância ou ausência. Assim, a imagem ganha seu espaço na cultura humana como uma forma de negação do esquecimento. Mas tirando proveito dele, tais imagens passaram a ser elaboradas de um modo poético, ambíguo e flexível, dentro de uma atividade particular que hoje chamamos de “arte”. Não é exagero dizer que a arte não existiria se não fosse a possibilidade do esquecimento: se tivéssemos o dom de fazer o passado falar com fidelidade, não teríamos a necessidade de resgatá-lo, reinventando-o através do mito e, depois, da arte.

Parece haver aqui uma contradição: dizer que devemos agradecer ao esquecimento pela existência da arte não é como dizer que devemos agradecer à doença pela existência do remédio? Não, se considerarmos que o remédio não tem outro fim além de combater a doença, enquanto que a arte se revela uma das atividades mais importantes do ser humano ou, mais que isso, definidora de tal humanidade.

Alguma distância entre o ídolo e o antepassado – entre o signo e seu objeto – ainda permanece, e a imagem não resolve tudo. O que lhe falta precisa ser contado e recontado, os feitos e as virtudes do ancestral morto, aquilo que lhe torna digno de ser lembrado e, assim, representado. Esse espaço ainda garantido pelo esquecimento, pela incompletude da memória, é permeável à invenção, e assim nasce a lenda, o mito, a ficção. É esse o sabor da arte pois, não fosse essa persistência do esquecimento, a arte não seria tão sedutora, seria efetivamente como um remédio que deve ser deixado de lado assim que o mal é sanado. Ao contrário, a arte é rica porque mantém suas lacunas e pede para que suas histórias sejam reinventadas. Por isso, também, nossa imaginação



flui diante de obras, por mais que tenham sido explicadas pelos bons livros de história da arte e pelos livros que contam mais didaticamente as histórias encenadas pela arte.

Libertada da necessidade de provar seu valor artístico, a fotografia aprende a tirar proveito daquilo que ela possui (um vínculo inevitável com o real) e daquilo que lhe falta (a capacidade de ser o seu duplo). Atitudes antes consideradas ingênuas, ligadas ao uso popular dessa técnica, são agora resgatadas e recontextualizadas, exatamente para pôr em evidência os complexos sistemas de representação enredados nas formas mais cotidianas de registro.

A fotografia contemporânea pôde se voltar novamente para o caráter documental da imagem na medida em que redimensionou suas pretensões. Ela aprendeu a olhar para o mundo de maneira mais humilde, sem precisar abrir mão de sua ligação com ele. Não se satisfaz com a idéia de ser uma representação possessiva e estática, como um caçador que só pode exibir sua conquista morta e mumificada.

Em vez de pretender ser uma metáfora totalitária, tão completa e perfeita a ponto de dispensar o objeto que lhe deu origem, preferiu a condição de metonímia: um olhar que tangencia, que apenas aponta para uma realidade que permanece fugidia, mas que o faz intensamente. Como sugeriu Barthes, a fotografia só pode dizer que “isso foi”. Mas, na medida em que se afirma como exploração, abrindo espaço para o imaginário, “isso” pode “continuar sendo”. Não se trata mais do caçador, mas de um explorador que já não quer matar o ser que atravessa seu olhar. Ele apenas preserva suas pegadas, e se põe a sonhar ele. Ele o mantém vivo, e também ao seu desejo.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANAUT, Alberto. “Doisneau, fotógrafo de ‘O Beijo’, diz que Paris perdeu a ingenuidade” (entrevista com Robert Doisneau, originalmente publica no jornal espanhol *El País*) in *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 21/05/1991, p. 5/1 (tradução: Clara Allain).

ARDENE, Paul. *Art. L'âge contemporain*. Paris: Regard, 1997.



- BACHA, Maria de Lourdes. *Realismo e verdade. Temas de Peirce*. São Paulo: Legnar, 2003.
- BAQUE, Dominique. *La photographie plasticienne*. Paris: Regard, 1998.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” (1931), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/6) in *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas: Papirus, 1994.
- GOLDBERG, Rose Lee. *Performance Art*. Londres: Thames & Hudson, 1995.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art en théorie: 1900-1990*. Paris: Hazen, 1997.
- HORNE, Stephen *et alii*. *Fictions or Other Accounts of Photography*. Montreal: Dazibao, 2000.
- KOURY, Mauro G. Pinheiro (org.). *Imagem e Memória*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- MIRZOEFF, Nicholas. *The visual culture reader*. N. York: Routledge, 2001.
- National Geographic Magazine - Portugal. Edição Interativa*. Abril/2002. Documento on-line: <http://www.nationalgeographic.pt/revista/0402/>. Consultado em 05/02/2003.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*, São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PLON, Michel; ROUDINESKO, Elisabeth. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.



Prospect. Photography in contemporary art (catálogo). Frankfurt: Stemmler, 1996.

ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003.

SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papyrus, 1996.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

SOULAGES, François. *Esthétique de la Photographie*. La perte et le reste. Paris: Nathan, 1998.

WEINRICH, Harald. *Lete – Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.