UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA

DANIELA NERY BRACCHI

**Fotografia Brasileira Contemporânea
a partir de Miguel Rio Branco**

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA

**Fotografia Brasileira Contemporânea
a partir de Miguel Rio Branco**

Daniela Nery Bracchi
bracchi@gmail.com

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação da Publicação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Bracchi, Daniela Nery,
Fotografia Brasileira Contemporânea a partir de Miguel Rio Branco / Daniela Nery Bracchi ; orientador Ivã Carlos Lopes. - São Paulo, 2014.
194 f. : il.

Tese (Doutorado)--Universidade de São Paulo, 2014.

1. Fotografia 2. Semiótica 3. Miguel Rio Branco

Título: Fotografia Brasileira Contemporânea a partir de Miguel Rio Branco

Catalogação da Publicação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

BRACCHI, D. N. Fotografia Brasileira Contemporânea a partir de Miguel Rio Branco.

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Ivã Carlos Lopes, pela orientação e pela confiança que sempre mostrou no meu trabalho, por ser disponível e amigo. Você me cativa com a seriedade e dedicação pela pesquisa semiótica.

À Lívia Aquino, por disponibilizar uma parte do material do *corpus*, mas acima de tudo por ser sempre tão generosa e amiga. A Ronaldo Entler e Pio Figueiroa, queridos pesquisadores que me estimulam a pensar a Fotografia.

Aos professores Elizabeth Harkot De LaTaille e Antonio Vicente Pietroforte, pelas contribuições durante o exame de qualificação. Às professoras Cristina Altman e Cristina Freire, que me inspiraram em suas disciplinas.

Ao Departamento de Linguística e especialmente a Érica, que socorre nas horas mais desesperadoras.

Ao CNPQ, pela bolsa de pesquisa.

Aos colegas do Gesusp, companheiros de caminhada. Às minhas irmãs nesse caminho: Ilca, Júlia e Natália: vocês me mostram que o caminho pode ser cheio de afeto.

Ao Rodolfo, que nesse período enfrentou grandes batalhas e mesmo assim sempre me apoiou.

A minha família, pela torcida e suporte constantes.

Em francês, os etimologistas afirmam que a palavra écorce [“casca”] representa a extensão medieval do latim imperial scortea, que significa “casaco de pele”. Como se para tornar evidente que uma imagem, se fizermos a experiência de pensá-la como uma casca, é ao mesmo tempo um casaco – um adorno, um véu – e uma pele, isto é, uma superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte. O latim clássico produziu uma distinção sutil: não existe uma, mas duas cascas. Primeiro, a epiderme ou o córtex. É a parte da árvore imediatamente oferecida ao exterior, e é ela que é cortada, que é “descortinada” primeiro. A origem indo-européia da palavra – que encontramos nos vocábulos sânscritos krtih e krttih – denota ao mesmo tempo a pele e a faca que a fere ou extirpa. Nesse sentido, a casca designa essa parte limiar do corpo suscetível de ser atingida, sacrificada, dissociada em primeiro lugar.

Ora, precisamente para o ponto em que ela adere ao tronco – a derme, de certa maneira -, os latinos inventaram uma segunda palavra, que estampa fielmente a outra face da primeira: é a palavra liber, que designa a parte da casca mais propícia que o próprio córtex a servir de suporte para a escrita. Nada mais natural, portanto, que ela tenha dado nome a coisas tão necessárias para inscrever os farrapos de nossas memórias: coisas feitas de superfícies, de lascas de celulose decupadas, extraídas das árvores, onde vêm reunir-se as palavras e as imagens. Coisas que caem de nosso pensamento e que denominamos livros. Coisas que caem de nossos dilaceramentos, cascas de imagens e textos montados, fraseados em conjunto.

Georges Didi-Huberman,

Cascas

RESUMO

Desde o final da década de 1980, um gênero de imagens denominado de fotografia brasileira contemporânea vai se delineando no campo artístico. Artistas como Rosângela Rennó, Claudia Andujar e Miguel Rio Branco produzem fotografias que se inserem no âmbito da arte contemporânea inovando no modo de construção da imagem fotográfica. O presente trabalho elege dois fotolivros de Rio Branco para investigar algumas das inovações no modo como a fotografia articula uma significação mais sensível. O ponto de vista teórico adotado para a análise dessas imagens deriva dos estudos semióticos greimasianos, que passam a dar conta desde a década de 1990 do estudo de textos poéticos que exaltam a sensibilidade. Além de uma maior consideração do corpo como base para a apreensão do sentido nos textos visuais, a semiótica avança na diferenciação de níveis de análise do texto. Tendo em vista a hierarquização proposta por Fontanille em 2007, esta pesquisa investiga as principais estratégias enunciativas empregadas por Miguel Rio Branco na construção do texto imagético, acentuando o papel da organização plástica e particularizando o papel da textura na criação de uma aproximação sensível do texto ao enunciatário. Leva-se em consideração ainda, o papel do objeto fotolivro na apreensão das imagens, como importante suporte que evoca corporalmente o observador. No nível das cenas predicativas, pontua-se algumas práticas enunciativas que vão se sedimentando ao longo do tempo na fotografia artística. A escolha de temas mais cotidianos e o retrato de objetos banais subvertem inicialmente o estatuto artístico, mas terminam por caracterizar uma postura enunciativa que convoca o enunciatário a conhecer de modo sensível a apreensão do banal. Essas estratégias demonstram, portanto, a defesa de formas de vida que prezam pela presença mais sensível do homem no mundo, valorizando o engajamento sensível de todo o corpo na relação com os objetos e com os textos artísticos. A consideração dos textos, objetos, cenas predicativas, estratégias e modos de vida permite ao analista uma visão mais ampla sobre os papéis que a imagem fotográfica perfaz. Uma análise mais aprofundada da obra de Rio Branco permite, ainda, explorar os efeitos sensíveis de estratégias enunciativas como a construção de metáforas visuais por meio de dípticos. Explora-se também, o papel da textura na exaltação da superfície dos objetos e valorização de uma sensibilidade háptica, na qual a sinestesia se torna a base para que o visual encontre relações possíveis com o tato.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; semiótica; Miguel Rio Branco; fotolivros; textura; háptico

ABSTRACT

Since the late 1980s, a genre of images called contemporary Brazilian photography will be outlining in the artistic field. Artists like Rosângela Rennó, Claudia Andujar and Miguel Rio Branco had produced photographs that are within the scope of contemporary art, innovating the construction of the photographic image. This research elects two photobooks from Rio Branco to investigate some of the innovations in the way photography articulates a more sensible meaning. The theoretical point of view adopted for the analysis of these images derives from Greima's semiotic studies, bringing to account since the 1990s the study of poetic texts that exalt the sensitivity. In addition to the greater consideration of the body as the basis for the apprehension of meaning in visual texts, semiotics advances in differentiating levels of text analysis. Given the hierarchy proposed by Fontanille in 2004, this research investigates the main strategies employed by Miguel Rio Branco in the construction of imagistic text, highlighting the role of plastic organization and individualising the role of texture in creating a sensitive approach to the text enunciatee. It takes into account also the role of the photobook object in the apprehension of images, how important that support bodily evokes the observer. At the level of predicative scenes, points up some enunciative practices that will solidifying over time in artistic photography. The choice of most everyday topics and the portrait of banal objects initially subvert the artistic status, but they eventually characterize an enunciative stance that calls the sensibility of the enunciatee to apprehend the banal. These strategies, therefore, demonstrate the defense of life forms which have the most sensitive presence in the world, valuing sensitive engagement of the whole body in relation to objects and artistic texts. The consideration of texts, objects, predicative scenes, strategies and ways of life allows the analyst a broader view on the roles that the photographic image totals. Further analysis of the work of Rio Branco also explores the sensitive effects of enunciative strategies such as constructing visual metaphors through diptychs. It also explores the role of texture in the exaltation of the surface of objects and appreciation of a haptic sensitivity, in which synesthesia becomes the basis for the visual find possible relations with tact.

KEYWORDS: photography; semiotics; Miguel Rio Branco; photobooks; texture; haptic

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Publicidade Panzani, 1964.	19
FIGURA 2: Formação da conotação a partir da denotação.	20
FIGURA 3: Exemplo apontado por Hjelmslev sobre a diferença da discretização linguística das cores que vão do verde ao marrom nos idiomas português e galês.	27
FIGURA 4: Edouard Boubat, <i>Japão</i> , 1969.	37
FIGURA 5: Prisioneiros não identificados e fotografados no campo de extermínio de <i>Tuol Sleng</i> entre 1975 e 1979.	41
FIGURA 6: Fotos de <i>Tuol Sleng</i>	42
FIGURA 7: Fotos dos prisioneiros expostas em <i>Tuol Sleng</i>	43
FIGURA 8: Vista da exposição <i>Observance and Memorial: Photographs from S-21, Cambodia</i> , no Canadá.	44
FIGURA 9: Fotografia de abertura do site do Museu do Genocídio.	46
FIGURA 10: 1 e 2: Robert Capa, sem título, 1944.	50
FIGURA 11: Vivian Maier, <i>Self Portrait</i> , sem data.	52
FIGURA 12: Fotografias pictorialistas.	58
FIGURA 13: Edward Steichen, <i>The Pond-Moonlight</i> , 1904.	59
FIGURA 14: Imagens de Man Ray.	61
FIGURA 15: James Wallace Black, <i>sem título</i> , 1960.	62
FIGURA 16: Fotografias de José Oiticica Filho.	66
FIGURA 17: Modos de valorização da imagem fotográfica, segundo Floch (1987, p.20).	67
FIGURA 18: Hélio Oiticica.	73
FIGURA 19: Página do Jornal do Brasil, do dia 5/10/1964, com a primeira publicação da fotografia da morte de <i>Cara de cavalo</i>	74
FIGURA 20: Hélio Oiticica, <i>Tropicália</i> , 1967.	75
FIGURA 21: Muybridge e Cartier-Bresson.	80
FIGURA 22: Ruas de Paris fotografadas por Eugène Atget no início do século XX.	81
FIGURA 23: Obras de Armand.	84
FIGURA 24: Marcel Duchamp, <i>Pente</i> , 1916.	85
FIGURA 25: Fotografias de Jeff Wall.	86
FIGURA 26: Arthur Barrio, <i>Livro de Carne</i> , 1979.	89
FIGURA 27: Lygia Pape, <i>Livro do Tempo</i> , 1961-1963.	90
FIGURA 28: Edward Ruscha manuseando o seu livro <i>Every Building on the Sunset Strip</i> , 1967.	92
FIGURA 29: Graus de intimidade entre objetos.	104
FIGURA 30: Cildo Meireles, <i>Desvio para o vermelho</i> , 1967 – 1984.	107
FIGURA 31: Três primeiras imagens de <i>Dulce sudor amargo</i>	116
FIGURA 32: Imagens de <i>Dulce sudor amargo</i>	119

FIGURA 33: Michelangelo Caravaggio, <i>Cesta de frutas</i> , 1596.	120
FIGURA 34: Conjunto de fotografias de <i>Dulce Sudor Amargo</i>	122
FIGURA 35: Modos de apresentação de si estipulados por Eric Landowski (1991, p.91).	123
FIGURA 36: Exemplo de nus do século XIX.	125
FIGURA 37: Miguel Rio Branco, <i>Sem título</i> , 1985.	126
FIGURA 38: Páginas 25 e 26 do livro <i>Dulce Sudor Amargo</i> , 1985.	129
FIGURA 39: Graus de triagem e mistura segundo Zilberberg (2004, p.5).	133
FIGURA 40: Miguel Rio Branco, <i>Hell's Diptych</i> , 1993-1994.	135
FIGURA 41: Marten de Vos, <i>Juízo final</i> , 1570 (263 x 262cm).	139
FIGURA 42: Miguel Rio Branco, <i>Sem título</i> , 1985.	146
FIGURA 43: Giovanni Santi, <i>Cristo ressuscitado</i> , 1490.	147
FIGURA 44: Tríptico de <i>Silent Book</i>	154
FIGURA 45: René Magritte, <i>Golconda</i> , 1953. <i>Dimensões: 81 cm × 100 cm</i>	156
FIGURA 46: Tríptico de <i>Silent Book</i>	157
FIGURA 47: Díptico de <i>Silent Book</i>	158
FIGURA 48: Capa de <i>Silent Book</i>	161
FIGURA 49: Díptico de <i>Silent Book</i>	163
FIGURA 50: Francis Bacon, <i>Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion</i> , 1944.	165
FIGURA 51: Miguel Rio Branco, <i>Sem título</i> , 1985.	166
FIGURA 52: Miguel Rio Branco, <i>Scar one com chumbo</i> , 1979/2004.	170
FIGURA 53: Categorias de texturas e formas de contato.	173

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – POR UMA SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA.....	17
1.1 Semiótica planar e o caráter construído da imagem fotográfica	23
1.2 Semiótica da Fotografia hoje	39
CAPÍTULO 2 – ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA.....	
2.1 As origens dos parâmetros de compreensão da fotografia artística	56
2.2 Fotografia moderna: prenúncios do contemporâneo	64
2.3 A arte contemporânea e os outros modos de narrar	70
2.4 As figuras do banal e as bordas da narrativa	83
2.5 Fotolivros: possibilidade de uma outra narrativa	87
2.6 O olho e a visão	95
2.6.1 Tocar com os olhos: a sinestesia e o espaço háptico	98
2.6.1.1 Sinestesia	102
CAPÍTULO 3 - FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA A PARTIR DE MIGUEL RIO BRANCO.....	
3.1 Introdução	112
3.2 Dulce sudor: pistas para a compreensão de uma identidade enunciativa	115
3.3 Uma outra estética	117
3.4 As figuras do corpo: do pornográfico ao erótico	121
3.5 Os dípticos e construção metafórica	128
3.5.1 <i>Hell's Diptych</i>	134
3.6 Aproximações figurativas e semânticas: graus de intimidade	145
CAPÍTULO 4 – A TEXTURA, O CONTATO.....	
4.1 <i>Silent Book</i> : uma outra figuratividade	152
4.2 Dimensões e aproximações	155

4.3 Do invólucro à carne em movimento: deformação da figura do corpo	159
4.3.1 A textura ostentada	159
4.3.2 A carne em movimento	164
4.4 Textura enunciante	168
 CONCLUSÃO	 176
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183

Introdução

Ao se perguntar sobre as raízes da fotografia brasileira contemporânea, as imagens de Miguel Rio Branco são um ponto de partida para se entender o estilo do fotógrafo, o gênero de suas imagens e os temas que perpassam modos de vida. Por meio da imagem fotográfica não se percebem só representações de um mundo, mas ela se coloca como meio de uma relação entre um fotógrafo que constrói um discurso e o observador convidado a entender e a sentir esse discurso. O mesmo poderia acontecer com uma escultura, uma pintura, uma colagem, mas a fotografia brasileira contemporânea tem se destacado como meio capaz de suscitar uma apreensão sensível das imagens a partir de figuras aparentemente banais.

No Brasil, alguns fotógrafos vêm contribuindo desde a década de 1980 para a configuração de uma vertente denominada *fotografia brasileira contemporânea*. Não é o intervalo temporal de produção dessas imagens que define o conjunto, mas as estratégias que vão se firmando como o principal caminho para construir narrativas que sejam mais sensíveis.

Tal denominação aparece em 1994, a partir de uma exposição de fotos na qual Miguel Rio Branco participa ao lado de outros artistas. Abre-se a possibilidade de identificar estratégias que fundam um gênero de imagens que atravessam a fronteira de definições. A fotografia se mostra então como uma interrogação sobre a especificidade do meio e a formação do gênero artístico no Brasil. Afinal, como se define a fotografia brasileira contemporânea? As imagens de Rio Branco serão o ponto de partida para uma pesquisa que busca investigar algumas estratégias enunciativas que se destacam nesse campo.

Há grande atenção dada ao suporte das imagens, desafiando a definição da fotografia como objeto planar. As imagens são expostas por meio de operações enunciativas que interrogam o olhar, colocando-o em dificuldades por meio da escuridão, de borrões, de superposições que negam a pertinência da interrogação sobre temas mais concretos. O convite à compreensão se dá ao lado daquele sobre o sentir, propondo relações cada vez mais próximas com a pele da imagem. Sim, na fotografia há intimidade, aproximações que quebram distâncias entre o ver e o visto.

Ao se dirigir ao enunciatário, a fotografia traz implícita a ideia de conjunção entre a imagem e o observador, impondo sua presença.

Miguel Rio Branco desponta como um dos nomes que subverteram a produção artística da época. O fotógrafo propôs metáforas visuais de alta sensibilidade, construindo dípticos e trípticos com associações plásticas que criavam novas justaposições semânticas. Torna-se importante, portanto, investigar os novos modos de enunciar¹ da fotografia brasileira definidos a partir de seu trabalho.

Muito já se escreveu sobre Miguel Rio Branco. Um fotógrafo com uma produção tão rica e sensível não iria passar despercebido por pesquisadores do campo artístico. No entanto, por vezes falta ao discurso artístico uma organização explícita do pensamento sobre a imagem, produzindo assim explicações que beiram a fruição intimista. Já os estudos históricos, cuja contribuição é evidentemente primordial, por vezes deixam de lado a investigação sobre as estratégias enunciativas responsáveis pelo impacto visual dessas imagens sobre o enunciatário. Este é um importante ponto a ser abordado a partir do resgate da importância do elemento plástico da textura nas imagens do fotógrafo.

Trata-se de utilizar o referencial semiótico como ponto de vista sob o qual as imagens podem ser mais bem compreendidas. A semiótica enquanto um projeto científico, que busca tornar evidentes as bases de construção do sentido textualizado em uma variedade de linguagens, deixa-se interrogar pelos textos que analisa e incorpora as descobertas nas suas proposições epistemológicas.

A disciplina nasce ligada à linguística, mas logo assume que o projeto estruturalista tem vocação para compreender a construção da significação em outras linguagens. O visual ganha destaque e logo questões sobre o corpo vão impondo sua importância quando o analista se depara com as obras artísticas bi e tridimensionais. A partir da década de 1990, notadamente uma vertente semiótica se interessa pelo tema da sensibilidade, disposta a estudar os modos de apreensão do sentido nas artes plásticas. Dentro desse campo, a fotografia se insere como grande

¹ Segue-se, aqui, a definição de enunciação postulada por Landowski como sendo *o ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser*. O enunciado pode ainda ser compreendido na mesma perspectiva como *o objeto cujo sentido faz o sujeito ser* (LANDOWSKI, 1991, p.167). Fica clara a tarefa que o enunciatário, enquanto sujeito semiótico, deve empreender para construir e *fazer ser* o sentido, tendo um papel de co-enunciador.

área de interesse.

O primeiro capítulo desta pesquisa se inicia, portanto, com uma explicação sobre o ponto de vista que define o objeto, para só no segundo capítulo circunscrever o contexto no qual essas imagens se inserem. Tal percurso de pesquisa deixa clara a tentativa de demonstrar o valor do referencial semiótico para o campo de investigação das imagens. Mesmo quando a fotografia torna evidente a necessidade de uma análise sobre os efeitos poéticos e sensíveis da imagem, a semiótica pode ser convocada a esclarecer melhor as estratégias que põem em evidência uma relação de cunho sensível com a imagem fotográfica.

Desde seu nascimento, ligada aos estudos linguísticos, a semiótica da Escola de Paris² interessa-se pela construção da significação, logo adotando o estudo de outras linguagens e do caráter sensível e inteligível das estratégias que colocam o sentido em discurso. Os pesquisadores que inspiram este trabalho adotaram o diálogo entre os postulados da semiótica e outros campos de estudo que também se interrogaram sobre a construção do sentido nos textos visuais. Por isso, a semiótica visual constantemente estabelece relações com as considerações advindas de historiadores, filósofos, teóricos da estética, sociólogos e antropólogos. Tudo isso resulta numa pesquisa que, sendo fundamentalmente semiótica, incorpora um aparato crítico que a enriquece substancialmente.

Pode-se considerar que a semiótica da fotografia se inicia com a publicação por Roland Barthes de *Rhétorique de l'image* (1964). A primeira análise de uma fotografia sob o referencial semiótico percebia a imagem fotográfica como transparente, apresentando os objetos do mundo sem muita interferência do tipo de escrita visual. Vinte anos depois, a publicação de um texto por Algirdas Julien Greimas propõe um olhar mais apurado para o plano de expressão dos textos visuais, exaltando os formantes cromáticos, eidéticos e topológicos como via de acesso para uma compreensão mais aprofundada do caráter construído e não

² “Semiótica discursiva”, “Semiótica Greimasiana” e “Semiótica da Escola de Paris” são sinônimos que designam os estudos de semiótica estruturalista de linha francesa. Houve, desde a década de 1960, uma grande concentração de pesquisadores em Paris trabalhando em torno do pensamento de Algirdas Julien Greimas. Entre esses estudiosos, Eric Landowski comenta a denominação: “a expressão se impôs pouco a pouco por razões de ordem prática, para designar (da maneira mais imprecisa possível) uma das principais orientações presentes: a que, a partir dos anos 1950-60, desenvolveu-se sob uma forma original a partir de uma “bricolage” (no sentido mais nobre, lévi-straussiano, do termo) cujo mérito, no seu início, pertence inteiramente a Greimas” (LANDOWSKI, 1993, p.1).

naturalista do texto visual de forma geral. Os trabalhos de Jean-Marie Floch desenvolveram grandemente este ponto de vista, mas um outro formante plástico havia sido deixado de lado por não ser considerado estritamente visual: a *textura*, que só seria retomada como elemento presente nas análises semióticas depois dos anos 1990.

Na segunda parte do primeiro capítulo, volta-se a atenção para o desenvolvimento atual da semiótica da fotografia que merece mais destaque: a consideração de níveis de pertinência na análise da imagem. Exemplos como as fotografias de cambojanos identificados por meio de retratos antes de darem entrada na prisão de *Tuol Sleng*, e atualmente expostas em museus de modo a exaltar seu caráter estético, deixam claro que as fotografias podem ganhar diferentes sentidos a depender do ponto de vista em que são consideradas.

Ao estender-se o escopo de análise do texto-enunciado ao dos objetos (considerando-se melhor as condições de exibição da imagem e de sua constituição enquanto objeto, tal como moldura, posicionamento das imagens, etc.) e, especialmente no caso dos retratados cambojanos, às cenas predicativas, percebe-se que a mesma imagem tem papéis actanciais diferentes. Ela participa de práticas enunciativas diversas, organizadas por co-enunciadores como um Museu de Arte, por exemplo, e que interferem grandemente na apreensão do sentido dessas imagens.

Tendo em mente a importância de se considerar esses outros planos de análise, o segundo capítulo busca identificar as influências que permitirão a delimitação de um campo de práticas enunciativas na arte brasileira onde o sensível se mostra pela abordagem mais corporal do enunciatário. Exalta-se uma sensibilidade mais cotidiana, mostrada a partir de personagens de pouco interesse social. Exploram-se, assim, alguns trabalhos de Hélio Oiticica, nos quais se percebe a presença do interesse pelo cotidiano e a corporalidade nele envolvida. Desse modo, o fato de Miguel Rio Branco ter dividido apartamento com o artista brasileiro durante sua estadia em Nova Iorque não passa de fato anedótico. Mais importante do que isso é perceber as semelhanças no modo como o enunciatário é abordado por esses dois artistas: convidado a perceber a materialidade cotidiana como abertura para o contato com o mundo.

Considerando a importância da fotografia enquanto imagem que se dá a ver num determinado suporte e que estabelece relações com o corpo do enunciatário, exploram-se as principais experiências no campo dos livros de artistas e fotolivros que ajudam a compreender a abordagem das imagens de Rio Branco dentro desse suporte. Mais uma vez, nomes brasileiros podem ser identificados, como Arthur Barrio e Lygia Pape. Esses artistas realizam importantes experiências sobre a sensorialidade investida na relação com o suporte livro.

Fica claro que os desenvolvimentos da arte contemporânea no Brasil convocam a uma melhor compreensão do papel da sensibilidade na construção de sentido da imagem. Por isso, o final do segundo capítulo se debruça sobre os desenvolvimentos no campo da estética e da semiótica que permitem compreender a existência de uma sensibilidade háptica em oposição à fruição intelectual e distanciada, própria da exaltação da visão.

Semiotistas como Hermann Parret, Claude Zilberberg, Jacques Fontanille e Anne Beyaert retomaram o entendimento dessa outra configuração sensível proporcionada pela valorização do tato nas artes plásticas. Eles partem da ideia já presente nos estudos sobre estética de que as ordens sensoriais se organizam hierarquicamente com vistas ao aprofundamento do sensível. Tal hierarquia corresponde a uma aproximação, uma menor distância de contato entre o observador e a obra artística. Resgatando os estudos de Aloïs Riegl, que postulam a existência de uma sensibilidade háptica, e considerando a importância das distâncias,³ os semiotistas se põem a investigar a existência de uma sintaxe do sensível.

Interessam, aqui, os estudos que interrogam as relações entre visão e tato, pois evocam o papel central da organização plástica que o enunciador-fotógrafo dá a ver em suas imagens. A tatilidade é evocada pela exaltação da textura,

³ O estudo desse tema conta com a importante publicação de Edward Hall: HALL, Edward. *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio D'Água, 1986 (original em inglês de 1966). Tal pesquisa é retomada constantemente da publicação de Beyaert-Geslin de 2009, pois a distância pessoal (entre 45 e 125 cm) é sempre levada em conta na análise do modo como os retratos colocam o ator do enunciado em cena. Essa maior proximidade é apontada por Hall como origem de efeitos de sentido como a impressão de acesso à alma do retratado. Na semiótica, os estudos sobre tal tema se desenvolvem sobre o nome de proxêmica, definida como estudo da “disposição dos sujeitos e objetos no espaço e, mais particularmente, o uso que os sujeitos fazem do espaço para fins de significação.” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, verbete *proxêmica*).

configurando um “tocar com os olhos” próprio de uma integração sinestésica dos sentidos e de uma sensibilidade háptica. Descrita e estudada há tanto tempo quanto o paradigma oculocêntrico, ela é capaz de desenvolver uma maior aproximação entre sujeito e imagem. Fica claro para os semioticistas que o tato proporciona um maior contato sensível com os objetos e, conseqüentemente, o mais alto grau de estesia característico da experiência estética.

Depois de haver situado o ponto de vista a ser adotado na compreensão de suas imagens e realizado alguns apontamentos sobre o contexto enunciativo da arte contemporânea, passou-se às análises mais detalhadas das obras de Miguel Rio Branco. O terceiro capítulo apresenta a delimitação do *corpus* da pesquisa, que se debruça sobre o primeiro fotolivro de Rio Branco, intitulado *Dulce sudor amargo*, de 1985, e o seu fotolivro mais consagrado, *Silent Book*, de 1997.

Essas duas obras permitem apontar uma interessante estratégia enunciativa que mereceu cuidadosa análise: Rio Branco frequentemente exhibe conjuntos de fotos (dípticos, trípticos e polípticos) que constroem metáforas visuais. Tal artifício retórico foi considerado a partir dos possíveis efeitos de sentido construídos ao longo dos fotolivros aqui analisados.

Outra estratégia digna de destaque é a aproximação do enunciatário à imagem, por meio de uma abordagem sensível construída pela exaltação das texturas das superfícies apresentadas na imagem. Passa-se então, a considerar os modos pelos quais se dá o contato entre enunciatário e imagem. O quarto capítulo marca a análise dos modos como a textura é abordada pelo fotógrafo (enunciada em alto grau ou, ainda, enunciante) e de seu impacto nas formas de contato entre o observador e a fotografia.

Considerando que o discurso da crítica de arte contemporânea carece frequentemente de aprofundamento na explicitação das estratégias de emprego da plástica e das relações enunciativas que se desenrolam por meio da imagem, espera-se que a leitura desta pesquisa permita ampliar o entendimento da fotografia brasileira contemporânea e enriquecer a possibilidade de discussão dessas obras no contexto da crítica e análise de tais produções.

CAPÍTULO 1

POR UMA SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA

A semiótica geral coloca à disposição do semioticista, às voltas com o problema da visualidade, um instrumental conceptual e procedimental numeroso e diversificado, embora não lhe forneça receitas prontas e, sobretudo, não o force a transpor procedimentos linguísticos reconhecidos, mas provavelmente mal adaptados, a domínios cujas articulações significantes pareçam intuitivamente bastante diferentes daquelas das línguas naturais.

Algirdas Julien Greimas

Sémiotique figurative et sémiotique plastique

Duas questões devem ser levantadas de início para que se estabeleça o terreno onde poderão ser discutidas as principais estratégias enunciativas empregadas por Miguel Rio Branco no campo da fotografia contemporânea brasileira. A primeira diz respeito ao ponto de vista sob o qual a fotografia é abordada nos estudos semióticos. Já a segunda se refere à constituição do campo de práticas produtivas e interpretativas denominado como fotografia brasileira contemporânea, no qual Rio Branco é apontado como um precursor.

Logo se compreenderá que a segunda questão se encontra contemplada na primeira, na medida em que as diretrizes para se compreender o estatuto da fotografia artística fazem parte de um dos níveis de pertinência para a análise da imagem fotográfica estabelecidos por uma semiótica da fotografia advinda dos estudos da semiótica discursiva. Serão levadas em conta, portanto, as práticas e gêneros que concorrem para a conceitualização da fotografia artística.

É preciso indagar-se, em primeiro lugar, sobre o ponto de vista construído por uma semiótica da fotografia. Ela se integra no âmbito do projeto científico semiótico⁴, que erige seus fundamentos a partir do estudo do signo verbal. Seguindo a trilha de Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev, Algirdas Julien Greimas propõe o entendimento da construção da significação a partir de uma pluralidade de linguagens e garante ao visual um lugar entre os sistemas de significação, considerando-o igualmente uma forma significante.

A defesa da exploração de novos domínios de interrogação levou os semioticistas a pesquisarem obras como pinturas e fotografias, de modo a superar o estágio desses estudos no início dos anos 1960, quando a teoria do visual ainda consistia, segundo Algirdas Julien Greimas, em “um catálogo de nossas perplexidades ou de falsas evidências” (GREIMAS, 2004 [1984], p.75). Seja sob o nome de *semiologia da imagem*, cunhado por Roland Barthes, ou sob a definição de *semiótica plástica*, postulada por Greimas, o estudo da linguagem visual defendeu em primeira instância a autonomia de tal sistema de significação e das contribuições

⁴ Para Greimas, a semiótica não seria uma ciência, mas um projeto científico. Os argumentos para tal afirmação encontram-se bem sistematizados no artigo de Jacques Fontanille (2006) *La sémiotique est-elle un art? Le faire sémiotique comme «art libéral»*. Tal projeto certamente tem em seus alicerces o estruturalismo, e a busca de cientificidade se mostra nas tentativas de generalização dos resultados e replicação dos processos analíticos. Com a denominação de “projeto científico”, busca-se dar fim à polêmica que alterna a denominação da semiótica como teoria, disciplina ou mesmo ciência já estabelecida.

desse campo de estudo para o entendimento da formação do sentido dentro de um programa de pesquisa semiótico.

O gesto primordial de fundação de um campo de estudo das mensagens visuais é atribuído a Roland Barthes, pioneiro em assumir a especificidade da linguagem visual dentro do campo dos estudos estruturalistas e em sugerir um método para a análise desses materiais. Um dos artigos mais reconhecidos sobre o assunto foi *Rhétorique de l'image*⁵, no qual Barthes defende a realização de uma análise não ingênua da imagem.

O caminho trilhado pelo autor parte da busca por apreender as relações existentes entre os elementos por meio de sua descrição estrutural, assim denominada por obedecer ao princípio de solidariedade entre os termos de uma estrutura (BARTHES, 1964, p.44). Na análise da fotografia que serve de publicidade para as massas Panzani (Figura 1), Barthes realiza a seguinte descrição: “Temos aqui uma publicidade Panzani: pacotes de massas, uma lata, tomates, cebolas, pimentões, um cogumelo, todo o conjunto saindo de uma sacola de compras entreaberta, em tons de amarelo e verde sobre fundo vermelho” (BARTHES, 1964, p.42).

FIGURA 1: Publicidade Panzani, 1964.

⁵ Publicado em 1964, no número 4 da revista *Communications*.

Esse primeiro nível de análise, dito denotativo, reduz claramente o visual àquilo que pode ser nomeado. Posteriormente, teóricos como Jean-Marie Floch criticarão duramente tal posicionamento. Barthes propõe ainda a diferenciação entre as mensagens linguística e visual, tendo essa última seus desdobramentos entre mensagem denotada e conotada. Ao compreender os elementos do mundo natural que podem ser identificados e nomeados, a denotação se torna um tipo de referência que pressupõe a transparência do aparato fotográfico e das escolhas enunciativas que atuam na construção da imagem. Os elementos denotados na publicidade Panzani, tais como *tomate*, *pacote de massa*, *sacola de compras*, etc. servem de base para a conotação de frescor, volta das compras, etc. que a publicidade busca construir para valorizar o produto.

A conotação é entendida, portanto, segundo a concepção hjelmsleviana na qual o significante (forma arredondada, cor vermelha, etc.) e o significado denotado (tomate) agiriam no mesmo plano como significante para a conotação (frescor), tal como expresso na Figura 2.

FIGURA 2: Formação da conotação a partir da denotação.

O entendimento da conotação dependeria, ainda, de se recorrer ao conhecimento de hábitos culturais, pois é num quadro geral de compreensão da culinária e dos costumes alimentares que o tomate *in natura* colocado ao lado de uma lata de molho significaria, por contraste, a noção de frescor.

A existência de uma “retórica da imagem”, nome que dá título ao artigo, dar-se-ia pelo conjunto de significados de conotação específicos para constituir uma ideologia geral e o autor chega a levantar a hipótese de uma forma única para a retórica, que englobaria as diferentes substâncias dos textos visuais, escritos,

gestuais, etc. No entanto, Barthes deixa clara a diferença existente entre a fotografia e os outros sistemas de representação e defende que a denotação se dá na fotografia como uma relação direta do fotografado com a natureza, sem a interferência de códigos culturais, enquanto o aspecto conotativo responde por esses códigos.

Alegar a possibilidade de existência de uma vertente puramente denotativa na fotografia leva Barthes a defender ainda a utilização do termo *imagem* para os materiais visuais que analisa. Sua escolha é fundamentada na relação que esse termo apresenta com a raiz etimológica de *imitari*. É sobre esse pretexto da imagem enquanto cópia e representação analógica que o autor desenvolverá os seus argumentos sobre a imagem como uma mensagem denotada e a fotografia como meio privilegiado de produção de tal sentido.

Deve-se considerar, no entanto, que o termo *imagem* é carregado de polissemia e consegue definir muito mal um texto visual. Pode ser desdobrado em referências como imagem acústica⁶, imagem imaginada⁷, imagem visual, etc. Há uma variedade de coisas nomeadas como imagens: pinturas, fotografias, ilusões ópticas, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, projeções, etc. e não é necessariamente a natureza bidimensional desses elementos que os une na mesma categoria.

Mitchell (1986, p.10) aponta que existem categorias de imagens relacionadas com o modo de produção: gráficas (pinturas, estátuas, desenhos), óticas (projeções especulares), mentais (sonhos, memórias, ideias, fantasmagoria) e verbais (descrições metafóricas). Cada categoria indicaria um tipo de imagem que é decisiva em determinada área do conhecimento (psicologia, arte, linguística).

Cada disciplina coloca, ainda, o peso sobre determinado aspecto daquilo que denomina como imagem e a semelhança foi durante longos períodos da história da arte a chave para a compreensão da imagem visual.

A dificuldade em precisar o termo *imagem* é tão grande, que uma importante obra sobre fotografia, intitulada *A imagem* (1993), de Jacques Aumont, escapa das

⁶ Descrita por Saussure (1995 [1916]), p.80) como impressão psíquica do som.

⁷ Imagem gerada por meio de linguagens não visuais. Desse modo, a descrição literária de um lugar ou personagem pode gerar no leitor a construção de uma imagem visual por meio de pistas verbais.

grandes definições para escolher se deter sobre as imagens vagamente definidas como imagens visuais⁸.

Do mesmo modo, haveria discordâncias sobre a própria definição de fotografia, pois muitos teóricos afirmam a necessidade da existência da câmera fotográfica (excluindo as fotografias produzidas diretamente no ampliador fotográfico) para a realização de uma imagem que se defina como fotográfica. A semiótica da Escola de Paris abrigará os estudos dos textos visuais a partir de uma vertente de pesquisa denominada de semiótica planar. Tal linha de investigação entende o termo imagem a partir de uma definição de caráter mais geral, referindo-se a “uma unidade de manifestação auto-suficiente, como um todo de significação, capaz de ser submetida à análise” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p.254, verbete *imagem*). Essa definição permite que o termo se refira a qualquer manifestação visual e é frequentemente tomada por aquilo que se pode ver⁹.

Não existe aqui a pretensão de se sugerir uma palavra final sobre a definição do termo imagem. Admitindo a produção de imagens fotográficas por uma tradição de artistas e fotógrafos, o que se busca aqui, em termos gerais será entender as contribuições de Miguel Rio Branco para a construção de um território comum a ser identificado como fotografia brasileira contemporânea.

Sabe-se, no entanto, que nem sempre o termo fotografia pode ser aplicado com tranquilidade às obras de Rio Branco, especialmente quando as imagens fazem parte de exposições fotográficas. São encontradas interferências de caráter tridimensional (ver figura 52, *Scar one com chumbo*) que não só questionam o caráter fotográfico de suas imagens, possibilitando relações com o campo da escultura, mas que também ampliam a definição de Rio Branco muito mais como um artista visual (termo que o próprio Rio Branco demonstra preferir) do que como fotógrafo.

⁸ “A imagem tem inúmeras atualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras têm de 'produzir imagem', por uso metafórico, por exemplo... Aqui só será considerada uma variedade de imagens, as que possuem forma visível, as imagens visuais” (AUMONT, 1993, p.7).

⁹ Admitindo que uma semelhança ou representação pode ser produzida também entre coisas que se veem ou se imaginam, o semiótico brasileiro Antonio Vicente Pietroforte (2011) adota essa perspectiva terminológica em suas análises. Tal posicionamento é justificado pela remissão do termo imagem ao latim *imago*, indicativo de semelhança ou representação.

No entanto, essas questões não impedem a busca por um maior entendimento sobre a construção da fotografia nos trabalhos do artista. Na realidade, a subversão da planaridade do suporte fotográfico contribui para se considerar o alargamento dos níveis de análise do texto fotográfico¹⁰.

1.1 Semiótica planar e o caráter construído da imagem fotográfica

Enquanto a semiologia da imagem, herdeira de Roland Barthes, considerou a imagem fotográfica como uma mensagem constituída de signos icônicos, a semiótica planar entende a fotografia como um texto-ocorrência¹¹, cuja bidimensionalidade específica a torna comparável a outras manifestações que se dão no espaço planar (tais como a pintura, gravura, o cartaz, a história em quadrinhos, a escrita caligráfica, etc.).

Sob esse ponto de vista, a fotografia enquanto imagem não se define em relação a uma técnica de produção e nem à especificidade do canal sensorial visual. Isso porque a semiótica planar insere a manifestação fotográfica no conjunto de textos analisados mais com a preocupação de se entender as lógicas do sensível articuladas na imagem do que com o caráter estritamente visual da fotografia. Tal tipo de consideração abre espaço para que outros modos de compreensão da imagem sejam levados em conta, como por exemplo o caráter tátil de certas imagens.

Desse modo, mesmo que o reconhecimento das figuras do mundo seja uma das características mais populares que individualizam a fotografia em relação a outras técnicas artísticas, esse caráter icônico da fotografia é considerado como efeito de conotação veridictória pela semiótica planar: a análise pode,

¹⁰ Tal como será defendido adiante com base nas proposições de Jacques Fontanille (2007).

¹¹ Tal definição é mais adequada na medida em que ressalta a singularidade do contexto de aparição de cada texto visual. Ele deve ser considerado em seu caráter de ocorrência por exigir a compreensão de sua manifestação singular, de acordo com as situações e práticas que direcionam sua apreensão sensível e inteligível por parte do enunciatário. A partir de tal ênfase, é possível diferenciar os sentidos construídos pela inserção da uma fotografia em uma revista, nas paredes do museu, no *outdoor* pelas cidades, etc.

eventualmente, chegar até ele, mas não deve tomá-lo acriticamente como um ponto de partida.

Pode-se resumir que o principal ponto de divergência entre os pontos de vista da semiologia da imagem e da semiótica planar é a arbitrariedade do signo postulada por Ferdinand de Saussure (1995 [1916]). O semioticista suíço se referia ao caráter construído do signo linguístico, mas tal entendimento foi levado adiante por Greimas para outros domínios, inclusive o visual.

Enquanto isso, Barthes não concebe na fotografia uma arbitrariedade radical da imagem. Mesmo admitindo que há intervenção humana na fotografia, como o enquadramento, a escolha do tipo de luz, o foco e a velocidade de obturação, o autor a situa como pertencente ao plano da conotação. O que compõe a especificidade da fotografia é apontado como sendo a relação opositiva existente entre o código cultural que serve de referência para a atribuição de significação e o “não código natural”, que dá conta do seu caráter denotativo.

Desse modo, Barthes ajuda a fundamentar teoricamente, a partir da noção de natureza analógica da fotografia, uma tradição de pensadores que atribuem ao caráter mecânico da imagem a razão da fotografia ser transparente e dos significados denotativos serem transmitidos sem intermediações próprias do tipo de escrita.

Vinte anos depois do texto de Barthes, Greimas publica, em 1984, o artigo *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* na revista *Actes Sémiotiques*. Nesse estudo, sistematiza as principais questões referentes à construção de uma semiótica das linguagens visuais e em especial do *significante planar*¹². O autor dá preferência a tal termo no lugar de *imagem*, pois reúne sob esse rótulo “as manifestações picturais, gráficas e fotográficas” (GREIMAS, 2004, p.76).

Segundo o autor lituano, a segmentação à qual deve ser submetido o *significante planar* para a análise de sua significação precisa se dar no plano de expressão. São os formantes plásticos referentes ao arranjo cromático, eidético e

¹² “No quadro da reorganização conceitual a que procede, atualmente, a semiótica geral, começa-se a distinguir, entre as semióticas visuais, uma semiótica planar, que se caracteriza pelo emprego de um *significante bidimensional* (diferentemente da semiótica do espaço, por exemplo, que conta com um *significante tridimensional*)... O interesse de semelhante abordagem é mostrar as coerções gerais que a natureza de tal plano de expressão impõe à manifestação da significação, e, também, depreender as formas semióticas mínimas (relações, unidades), comuns aos diferentes domínios visuais” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.370, verbete *semiótica planar*).

topológico do significante que constituem as categorias que regem a análise desses objetos. A defesa dessas categorias, tão diferentes daquelas propostas para o significante linguístico, deixa claro que Greimas leva em conta uma assimetria das formas plásticas e linguísticas, justificando a autonomia dos estudos dos textos pertencentes ao primeiro domínio.

Vale lembrar o que são esses três componentes plásticos, considerando, no entanto, que essa divisão dos formantes plásticos proposta por Greimas não é a única dentro do campo de estudos semióticos. A orientação de Greimas para a tese de doutoramento de Felix Thürlemann (THÜRLEMANN, 1982) é decisiva para firmar essa categorização como base de análise da pintura, chegando até os estudos de Jean-Marie Floch¹³. No entanto, outros teóricos, como aqueles que compõem o *Groupe μ* (1994), propõem a adoção de categorias deixadas de lado nos estudos de Thürlemann e Floch.

O grupo belga argumenta que a categoria da textura teria sido excluída dos estudos semióticos (bem como por teóricos da percepção visual como Rudolf Arnheim) por não ter sido reconhecida como um todo organizado e sim como resultado aleatório das pinceladas em um quadro (GROUPE μ , 1994, p.181). É interessante lembrar o comentário que o semioticista sueco Göran Sonesson (1989) faz sobre o incômodo sentido por Thürlemann em relação à importância que a pincelada parecia ter na compreensão do sentido do quadro. Ele não haveria explorado a análise de tal elemento por não poder associá-lo a nenhuma das categorias de um sistema que ignora a textura por correlacionar o conceito de visual ao de significante planar, excluindo o caráter tridimensional insinuado na textura.

No entanto, o *Groupe μ* busca reabilitar tal elemento plástico, entendendo-o enquanto constituinte da linguagem visual. Assim como a cor, a textura é capaz de constituir as formas plásticas e pode exercer o papel do componente cromático (o exemplo mais direto é o sistema de hachuras para indicação de diferentes cores), o que a colocaria como um componente constitucional da organização plástica. As características da textura devem ser identificadas segundo a qualidade dos elementos (sua natureza e dimensão), assim como a qualidade de sua repetição. É a presença mínima de três elementos que propicia a existência de um ritmo

¹³ Importante nome no campo de estudo dos textos plásticos em semiótica.

caraterístico da textura. Posteriormente, a textura será revalorizada nos estudos semióticos e colocada em uso para análise de obras artísticas¹⁴.

O interessante sobre esse elemento plástico é a capacidade de convocar o sentido da tatilidade na obra visual. O Groupe μ explica (1994, p.182-183) que o signo textural apresenta as características da tridimensionalidade, tatilmotricidade e expressividade. Desse modo, podem-se construir efeitos de sentido como flexibilidade, viscosidade, etc. É preciso considerar, ainda, que tais impressões não deixam de apresentar um caráter construído. O próprio Groupe μ considera que o tipo de relação textura /x/ e conteúdo /y/ é baseado em uma relação cultural que estabelece o sentido de flexibilidade, viscosidade, etc. como carregados de semantismos eufóricos ou disfóricos. É interessante, por exemplo, observar ao longo da publicação *História da feiúra*, de Umberto Eco (2007), como a viscosidade possui uma história na qual é constantemente associada ao feio e repugnante.

Percebe-se, portanto, as dificuldades de se caracterizar a textura como um elemento da linguagem estritamente visual. Ela exige que a percepção seja considerada antes como sinestésica, compreendendo a participação da tatilidade e propondo também a prioridade lógica da integração dos sentidos sobre a sua discretização. A textura poderá ser reabilitada como importante constituinte das obras de arte contemporâneas só após a disseminação do ponto de vista fenomenológico sobre a percepção e dos estudos que propõem um paradigma háptico em oposição ao ótico. A construção de tais paradigmas será mais bem explorada posteriormente neste estudo.

Afastada dos estudos da visualidade, a textura será colocada de lado e a categoria cromática será considerada como uma das mais importantes, pois a ela é atribuído um papel constitucional, permitindo a apreensão de uma configuração plástica. Desse modo, o eidético é constituído pelo cromático, enquanto o topológico é considerado como uma categoria não constitucional que rege a disposição de configurações já dadas no espaço planar (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p.168, verbete *categoria plástica*).

¹⁴ Tal como a publicação de Anne Beyaert-Geslin (2003): *Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception*.

Vale considerar, como já o fez Hjelmslev em seu *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1974 [1943], p.58), que, se interações físicas (comprimentos de onda, etc.) e fisiológicas (características do olho humano, etc.) compõem o espectro colorido, a discretização do conjunto de cores em unidades só se dá sobre um fundo cultural que permite sua identificação (Figura 3).

<i>verde</i>	<i>gwyrd</i>
<i>azul</i>	<i>glas</i>
<i>cinza</i>	<i>llwyd</i>
<i>marrom</i>	

FIGURA 3: Exemplo apontado por Hjelmslev sobre a diferença da discretização linguística das cores que vão do verde ao marrom nos idiomas português e galês.

Pode-se considerar ainda a contribuição de três componentes que atuam na identificação da cor e que igualmente se encontram sob tal crivo cultural: a dominância (entendida como tom ou matiz e que permite discretizar partes denominadas como azul, verde, etc.), a luminosidade e a saturação. Desse modo, a cor se definiria como uma unidade localizada em um ponto de contato entre essas três dimensões.

Deve-se levar em conta, portanto, o termo *categoria cromática* como uma denominação mais ampla que a de *cor*, pois compreende três componentes fundamentais (identificados pelo *Groupe μ* como *cromemas*) dos quais a cor é apenas um ponto de intersecção. Seguindo as variações que podem se dar culturalmente, os elementos fundamentais podem ser articulados em oposições como a de cores quentes x cores frias para os matizes, brilhante x opaco para a luminosidade e saturado x insaturado para a saturação.

Barros (2012) identifica a cor como uma figura da expressão estabelecida de acordo com as diferenças culturais implicadas em sua denominação. No seu estudo sobre o sentido construído pela cor dos esmaltes, a autora aponta semantizações culturais que já se articulam com o plano de conteúdo e que identificam cores específicas como “amarelo”, “vermelho”, “verde”, etc. Existem também diferenças que se situam já num plano extrassemiótico, como as identificações no nível físico

das cores (os espectros de cores formados pelo valor do comprimento de onda luminosa).

Já a categoria eidética (termo advindo do grego *eidos*) diz respeito às formas. Elas podem ser articuladas por meio de diferenciações como arredondado x pontiagudo e circular x retangular. Por último, a categoria topológica visa dar conta dos posicionamentos de cores e formas no espaço construído pelo texto visual e que inclui oposições como alto x baixo, direita x esquerda, etc.

Optar pela delimitação de categorias ao nível do significante, e não do significado, demonstra uma fidelidade de Greimas ao pensamento de Hjelmslev. Já Barthes, distancia-se dessa linha de raciocínio no tocante ao modo pelo qual devem se construir as categorias de análise ao propor a segmentação dos elementos formantes da imagem levando em conta os seus conotadores (os legumes enquanto conotadores do frescor dos alimentos e da cozinha autêntica, conforme visto na Figura 1).

Ao longo das análises realizadas pelo pesquisador francês, as figuras reconhecidas guiam exclusivamente os significados tornados relevantes na imagem. É, portanto, um tipo de análise que deixa de lado o plano de expressão visual, considerando a imagem fotográfica como transparente. Nesse caso, o texto visual apresentaria diretamente os objetos do mundo ao leitor com praticamente nenhuma intervenção relevante do tipo de escrita da imagem.

Tal atitude foi criticada por Greimas e Courtés (2008, p.444, verbete *semiologia*), pois o ponto de vista de Barthes sobre a articulação do sentido na imagem rompe com a tradição Saussuriana continuada por Hjelmslev e que considera a arbitrariedade do signo. Barthes seria fundador, portanto, de uma outra disciplina, a semiologia.

As críticas a Barthes se concentram na aceitação pelo teórico do ícone como naturalmente motivado, cumprindo o papel de representante de um referente. Se, para o pesquisador francês, algo do mundo real é representado em imagem, Greimas continuará a defender a arbitrariedade do significante planar e recolocará o problema em termos de produção de um efeito de sentido de iconicidade.

Considerando o aparecimento de figuras reconhecíveis por meio do crivo de leitura do mundo natural, Greimas diferencia a semiótica figurativa da plástica, na

medida em que a primeira trataria a produção da iconização, entendida enquanto procedimento de persuasão veridictória. A construção do efeito de sentido de veridicção, no entanto, não é exclusividade da linguagem visual e remete também aos textos verbais, considerados no modo como organizam internamente as figuras do conteúdo (e não mais da expressão), como as metáforas, metonímias, etc. É por isso que Greimas diferencia a semiótica figurativa da plástica, pois a última vai além do estudo da iconização e lida com as relações entre as formas mínimas do significante planar, buscando estabelecer categorias visuais específicas do nível da expressão.

Os desenvolvimentos de tais premissas ficaram a cargo de Jean-Marie Floch. O pesquisador francês é grandemente reconhecido nesse campo de investigação, uma vez que se preocupou em analisar o papel que os componentes plásticos desempenham na construção do sentido da imagem.

Seus estudos sobre fotografia ganham destaque no livro de 1987, intitulado *Les formes de l'empreinte*. Floch trata as imagens enquanto discursos construídos, que merecem a análise de seus componentes plásticos, tais como as cores, formas e o arranjo no espaço. O autor propõe, em cada fotografia analisada, a consideração concreta e precisa da composição plástica e dos modos como tais elementos articulam um conteúdo em paralelo com as formas reconhecíveis na imagem (FLOCH, 1987, p.11).

A análise caso a caso das diversas organizações plásticas e da construção de efeitos de sentido poéticos impede a compreensão generalizante sobre a fotografia, pois considera que os elementos plásticos específicos da imagem analisada tanto podem confirmar quanto ressignificar o sentido das figuras reconhecíveis na imagem.

Floch nega a possibilidade de se falar sobre “A” fotografia como algo que possua uma essência, ou mesmo defini-la segundo a história de sua criação. Ele prefere entender a imagem fotográfica como um discurso, que guarda inúmeras possibilidades de articulação de seu conteúdo a partir dos elementos do plano de expressão (os formantes plásticos).

O ponto de vista adotado por Floch é o gerativo, que, rompendo o isolamento da fotografia, busca compreender as imagens como discursos comparáveis àqueles

que se dão em outras linguagens. Tais proposições se opõem ao ponto de vista genético, que considera a gênese da fotografia¹⁵ como essencial para a caracterização da imagem.

O caminho apontado por Floch de negação de uma análise do texto fotográfico baseada em sua produção material permite que a fotografia seja entendida cada vez mais como um texto que se difunde a partir dos valores que lhe são atribuídos socialmente. Algo que não estava inscrito em sua gênese torna a fotografia participante de situações e práticas que concorrem para a construção do sentido do texto fotográfico.

Amplia-se, portanto, a compreensão da fotografia para além de sua gênese, a fim de compreendê-la em sentido mais amplo, enquanto objeto que participa da cultura, expressando não só a construção enunciativa dos seus temas e figuras, mas também dos valores sociais que ajuda a constituir. Desse modo, abandona-se a busca pela definição da especificidade da linguagem fotográfica para pensá-la enquanto objeto cultural, conforme aponta o pesquisador brasileiro Ronaldo Entler:

“... Entre os anos 60 e 80, vários teóricos de peso lançaram mão do repertório da semiologia e da semiótica para pensar a fotografia numa perspectiva ontológica, isto é, para buscar aquilo que lhe é específico, que lhe é exclusivo, que a diferencia da pintura, do cinema, do vídeo. Teorias muito consistentes nos ofereceram, no entanto, respostas antagônicas, e nos colocaram num beco sem saída que se revelou bastante produtivo: demarcar a especificidade da fotografia exigia tantas ponderações que, mais cedo ou mais tarde, éramos obrigados a reconhecer a complexidade e a porosidade desse signo. Esse debate ocorreu num âmbito internacional e teve o mérito de expor os códigos – peculiares ou não – que fazem de toda imagem um artefato da cultura.” (ENTLER, 2009, p.2).

Dentro da perspectiva genética estão importantes autores e seus textos célebres, como o francês André Bazin e a *Ontologia da imagem fotográfica*, de

¹⁵ A criação da imagem fotográfica a partir de um aparato mecânico que organiza a fixação da luz em uma superfície sensível.

1945. Bazin postula como específico da fotografia a garantia de realismo advinda do aparato fotográfico. Sendo a câmera fotográfica herdeira da câmera obscura, ambas compartilhariam a ordenação dos elementos do mundo em perspectiva, mas o processo mecânico, presente com maior força na fotografia, permitiria apagar todas as marcas de subjetividade que ainda poderiam persistir na pincelada pictórica. O aparato permitiria, assim, concretizar a “obsessão de realismo” que estaria na base do cinema e da fotografia: “A solução não estava no resultado, mas na sua gênese” (BAZIN, 1983 [1945], p.5).

É preciso ressaltar o caráter homogeneizador de tal pensamento e, portanto, demonstra-se aqui o ganho de entendimento em se opor a tal ponto de vista e considerar as imagens em seu caráter textual, submetidas a uma enunciação. Irredutível, portanto, ao seu caráter genérico e abstrato. Se ainda assim busca-se a fundação de um campo comum às imagens fotográficas, isso se dá pela lógica subjacente ao conjunto de práticas enunciativas e interpretativas que permitem considerar a fotografia como um objeto cultural.

Desse modo, o ponto de vista gerativo marca uma oposição fundamental em relação aos estudos genéticos e define o lugar da semiótica da fotografia. Tal campo de pesquisa busca a explicação das regras que resultam na construção do sentido, compreendendo as organizações plásticas e também as práticas enunciativas e interpretativas.

Não se atribui, de saída, importância para as circunstâncias ou a situação de realização da foto, pois nem sempre se mostram pertinentes para a compreensão da construção da fotografia como um texto-ocorrência. Desconfia-se, portanto, da relevância dos discursos construídos por fotógrafos sobre seu próprio fazer e das investigações sobre o contexto técnico e psicológico da emissão e recepção de imagens.

A disposição em analisar a enunciação concreta do texto fotográfico encontra ressonâncias nas pesquisas de alguns semioticistas brasileiros (ainda que de linha Peirciana), como Arlindo Machado, que expõe o caráter construído da fotografia. O pesquisador brasileiro elucida, por exemplo, que o enquadramento fotográfico é uma ferramenta para hierarquizar valores dentro de um quadro e sintetiza: “fotografar significa, antes de qualquer outra coisa, construir um enunciado a partir dos meios

oferecidos pelo sistema expressivo invocado - e isso não tem nada a ver com reprodução do real” (MACHADO, 1993, p.15). Internacionalmente, não se pode deixar de lembrar o trabalho de Philippe Dubois (1993), mesmo que ainda possam ser encontrados, em seus escritos, argumentos sobre o funcionamento da fotografia fundados na natureza técnica do dispositivo fotográfico.

Não se deve admitir, portanto, a fotografia como uma arte “naturalmente” inclinada à objetividade¹⁶. A compreensão sobre o caráter construído da fotografia extrapola os domínios dos estudos semióticos, aparecendo em áreas como a história da arte (por meio dos estudos de André Rouillé) e a sociologia.

Ainda em 1965, antes mesmo dos mais importantes estudos na área de semiótica sobre a fotografia, Pierre Bourdieu abriu um importante caminho para se pensar a fotografia como um modo de expressão não realístico. Referindo-se à imagem fotográfica como uma transcrição¹⁷ (e não representação) do mundo natural, ele percebe a tautologia existente na garantia social que se dá da fotografia como arte naturalística fundada nos critérios arbitrários¹⁸ estabelecidos para a criação de efeitos realísticos¹⁹.

Destaca-se no trabalho do pesquisador francês a recusa em creditar à técnica fotográfica a responsabilidade pela representação fiel do mundo. O realismo da imagem fotográfica seria fruto de um consenso social ancorado em práticas. Tais práticas sociais estão situadas tanto no âmbito da produção quanto na interpretação das fotografias.

Por isso, Bourdieu se debruça sobre as normas que fundam o ofício dos fotógrafos e também os desvios estéticos sobre normas representacionistas que garantiriam à imagem um caráter artístico. No outro extremo do ato fotográfico, o

¹⁶ Outro ponto também defendido por Bazin: “Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica.... A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução” (BAZIN, 1983, p.6).

¹⁷ “... En fait, la photographie fixe un aspect du réel qui n'est jamais que le résultat d'une sélection arbitraire, et, par là, d'une transcription : parmi toutes les qualités visuelles qui se donnent dans l'instant et à partir d'un point de vue unique ; celles-ci sont transcrites en noir et blanc, généralement réduites et toujours projetées dans le plan.” [BOURDIEU, 2010 (1965), p.108]

¹⁸ São parâmetros ancorados na história da arte. Para Bourdieu, o maior exemplo é a criação da perspectiva por Filippo Brunelleschi no Quattrocento.

¹⁹ A tautologia é, assim, identificada por Bourdieu [2010 (1965), p.12]: “Seul un réalisme naïf fait tenir pour réaliste la représentation photographique du réel; si celle-ci apparaît comme objective c'est que les règles qui en définissent l'usage social sont conformes à la définition sociale de l'objectivité”.

pesquisador analisa os critérios de julgamento e as questões tornadas pertinentes para a apreciação da imagem. São parâmetros igualmente estabelecidos socialmente, onde conta a opinião daqueles reconhecidos pelo grupo de referência como especialistas. No âmbito artístico, essas figuras são representadas por críticos de arte, curadores, galeristas e pesquisadores renomados.

As considerações de Bourdieu convergem com aquelas que serão estabelecidas por importantes nomes da semiótica, como Jean-Marie Floch (1987). Ambos levam em conta a necessidade de ultrapassar a noção de realismo fotográfico como algo garantido a partir da gênese da imagem. Mas enquanto o sociólogo francês se debruçará sobre as condições sociais que permitem apontar diferentes usos que historiadores, amadores, artistas e fotógrafos técnicos farão da fotografia, Floch (1987, p.17) desenvolverá análises internas das imagens segundo uma linguagem plástica decomponível.

Mas as práticas que sustentam diferentes usos das imagens serão levadas em conta pelo semiotista, que buscará organizar logicamente as posições que a fotografia assume como um discurso que toma a imagem enquanto meio e como um fim. No primeiro caso a imagem é vista a partir de seu caráter transitivo, como forma de apresentar o mundo e fotografar significa fotografar algo do mundo, trazendo a realidade enquanto imagem. Percebe-se aí o tipo de discurso que funda a crença na objetividade das imagens jornalísticas e deixa de lado o caráter construído da fotografia.

Já no segundo caso, a imagem é vista como um texto cujo objetivo é expressar nele mesmo o seu caráter de imagem. Vale lembrar aqui a importância do uso das lacunas do dispositivo fotográfico: borrões atribuídos ao movimento, o desfoque e o enquadramento parcial do mundo são recursos que lembram ao observador que as fotografias são construções imagéticas que passam por uma técnica de seleção e arranjo do mundo tal como outros sistemas de representação bidimensional.

Relaciona-se assim os valores sociais atribuídos às imagens e as prescrições técnicas que visam garantir uma ação social da fotografia como testemunho ou objeto artístico. As práticas e prescrições se firmam ao longo do tempo, estabilizando-se e ganhando o caráter de normas e prescrições sociais. A análise

dessas práticas instituídas passa a configurar um novo nível de análise para a semiótica.

Reconhece-se, portanto, a existência de uma dependência do sentido do texto ancorada nesse entorno de práticas e normas que cercam o texto fotográfico. Os dados do contexto prático e social em que a imagem é produzida e interpretada se tornam significativos para a construção do seu sentido enquanto texto e objeto cultural, estabelecendo um novo nível de análise do co-texto enunciativo.

A razão da delimitação desse novo conjunto capaz de ser submetido à análise é o seu papel condicionante para a compreensão do sentido da imagem. Refere-se, aqui, às situações de produção, exibição e às normas de interpretação que ajudam a fundar os estatutos das imagens. Este último termo se refere ao campo de expectativas interpretativas que se forma por meio da sedimentação das normas (BASSO FOSSALI; DONDERO, 2011, p.68).

É notável que ocorre no campo da fotografia a distinção entre estatutos, a mais famosa é a do documental e do artístico. Há uma diferença nesses dois âmbitos entre as práticas de produção e exibição dos textos sedimentadas de tal forma que são responsáveis por novas considerações sobre o sentido da imagem. Em casos mais extremos, uma mesma imagem transitando em diferentes modos de exposição e circulação é compreendida a partir de valores distintos²⁰.

Está claro, no entanto, que tanto Bourdieu quanto Floch não reconhecem a especificidade intrínseca da fotografia como texto visual. Para o semiótico, há uma generalização que pode ser feita nos formantes plásticos do texto, elegendo a análise de cores, formas e topologia do texto visual de modo comum tanto na fotografia quanto em outros meios, como a pintura.

Isso demonstra que determinados formantes plásticos, responsáveis por atestar uma especificidade plástica do texto visual ficaram de fora das considerações de Floch. Refere-se aqui especialmente ao papel da textura enquanto constituinte do plano de expressão. No texto fotográfico, a textura expressa o grão característico do papel fotográfico e ainda interferências advindas da relação entre o suporte fotossensível e a luz incidente.

²⁰ Será realizada mais adiante uma análise mais detalhada desse tipo de ocorrência no caso das imagens dos prisioneiros de Tuol Sleng.

O tipo de sensibilidade do filme fotográfico (algo que igualmente pode ser ajustado no sensor digital) insere uma maior ou menor presença de pontos que marcam o processo de sedimentação luminosa do suporte. Um filme de grande sensibilidade, por exemplo, expõe mais essas marcas, pois um menor tempo de exposição é necessário para impactar a superfície fotossensível. Já uma exposição mais longa é responsável por uma maior uniformidade no modo de distribuição da luz, trazendo um aspecto mais liso à imagem²¹.

Do mesmo modo, a escolha do papel de impressão mais liso ou mais rugoso poderá acrescentar mais uniformidade ou tensões no modo como a luz ambiente permite a visualização dessas imagens. O papel mais liso traz uma variação de luz maior, pois o contato direto com um ponto de iluminação do ambiente pode formar áreas concentradas de brilho. No entanto, essa concentração da reflexão permite também a formação mais densa da cor preta nas áreas distantes dos pontos de brilho. Já o papel mais áspero e fosco termina por refletir a luz ambiente de forma mais homogênea, tornando a imagem impressa mais clara e deixando de preservar os pretos intensos.

Percebe-se, portanto, que a semiótica plástica demora a considerar a importância das características plásticas do suporte fotográfico, especialmente a textura do papel fotográfico, seu impacto sobre a visualização da imagem e mesmo as marcas de uso que se imprimem ao longo do tempo no suporte.

Ao deixar de lado a categoria da textura como elemento formante do plano de expressão, Floch escolhe uma abordagem generalizante que privilegiará as categorias plásticas da cor, forma e topologia como base expressiva para construção do significado visual. A adoção do caráter geral do significante planar ganha concretude com a comparação de fotografias com pinturas a partir da mesma ótica coerente que estabelecem. Haverá, então, a busca por uma pesquisa sobre as lógicas do sensível, ou seja, sobre os modos como os elementos plásticos são arranjados para produzir efeitos sensíveis e cognitivos.

Floch enxerga a presença da mesma valorização dos elementos plásticos

²¹ Teme-se que a diferença seja de difícil visualização no exemplar impresso da tese, pois há uma achatamento da qualidade da imagem no ato de impressão que dificultaria a identificação das diferenças. Por isso, recomenda-se observar um exemplo online:

<http://www.videosdefotografia.com.br/wp-content/uploads/2013/06/Exemplo-de-Ruido-em-ISO.jpg>

enquanto significativos para a construção de uma maneira de organizar sensivelmente o mundo em outros campos de estudos, como a história da arte. O pesquisador francês retoma o trabalho do historiador da arte Heinrich Wölfflin (1989 [1915]), que aborda os conceitos fundamentais que definem o estilo clássico e o estilo barroco²². A ótica coerente a partir da qual as imagens eram consideradas revela a autonomia que o texto visual possui para articular de modo único os componentes plásticos do plano da expressão e os do conteúdo dentro de cada um dos estilos artísticos.

Desse modo, Floch coloca em operação o conceito de Hjelmslev de semi-simbolismo. Isso quer dizer levar em conta não a correspondência termo a termo entre os elementos da expressão e do conteúdo da imagem, mas buscar a homologação entre as *categorias* da expressão e as do conteúdo como o principal modo de articulação do sentido na linguagem plástica e responsável pela possibilidade de criação de mensagens poéticas²³.

Um famoso exemplo de análise é uma fotografia realizada por Edouard Boubat de um nu feminino (Figura 4).

²² Wölfflin caracteriza o estilo clássico como linear: composto de formas fechadas que marcam uma pluralidade de elementos situados em planos bem delimitados, onde incide uma luminosidade homogênea identificada com o conceito de claridade. Já o estilo barroco seria pictórico: composto de formas abertas que marcam a unicidade dos elementos situados em profundidade no espaço pictórico, onde incide uma instabilidade de luzes e sombras identificadas com o conceito de obscuridade (WÖLFFLIN, 1989).

²³ Floch (1985, p.31) relembra que o discurso poético é caracterizado por Greimas (1972, p.14-15) como um discurso duplo, que comporta a manifestação de discursos paralelos (aquele correspondente à expressão visual e o que diz respeito ao conteúdo) e que se desenvolvem simultaneamente em planos autônomos, mas produzem regularidades comparáveis e eventualmente homologáveis.

FIGURA 4: Edouard Boubat, *Japão*, 1969.²⁴

Floch aponta a importância do contraste entre o volume do corpo da modelo, sugerido pela direção da luz que incide da esquerda para a direita, e o caráter plano do tecido estampado. Deve-se somar a esse contraste uma diferença topológica entre alto (corpo da modelo) x baixo (tecido estampado). O ponto de partida para se explicitar o contraste plástico entre o corpo nu e o vestido é, portanto, a diferença entre o tratamento das superfícies. Além disso, a área do corpo nu apresenta um grande contraste entre o claro do corpo e o escuro dos cabelos, enquanto o tecido se impõe como uma textura, onde claro e escuro se intercalam numa repetição mais rítmica. Tais características do plano de expressão podem então ser agrupadas (volumoso e alto x plano e baixo) de modo a servirem de base para a construção da diferença de sentidos entre o nu e o vestido e mesmo a outra categoria semântica

²⁴ Apesar dessa imagem ter sido publicada em vários livros de Boubat, manteve-se o título e a data indicada na publicação BOUBAT, Edouard. *Femmes*. Paris: Éd. Du Chêne, 1972.

mais abrangente: a diferenciação entre o *nu* como um valor da *natureza* e o *vestido* como um valor do campo da *cultura*.

Pode-se perceber que as categorizações plásticas empregadas por Floch são abrangentes e servem ao estudo de uma variedade de discursos. Quando este importante pesquisador relativiza a especificidade da fotografia enquanto linguagem, ele propõe sua integração ao domínio das linguagens visuais. Tal atitude integradora pode ser vista como característica do ponto de vista estrutural, de modo que a análise dos valores fundamentais que uma fotografia exhibe apresenta a possibilidade de comparação aos valores também presentes em uma variedade de manifestações (discursos verbais, musicais, etc).

A análise interna dos componentes da imagem fotográfica foi mais bem matizada ao ser localizada enquanto um nível específico de análise, entre outros. Desse modo, se levou em conta também certas relações externas à configuração plástica do texto, mas que se configuram como importantes ao permitir discernir e testar a coerência do sentido articulado na imagem.

Considerou-se, portanto, a crítica do semanticista francês François Rastier (2012) sobre o fato da autonomia estrutural não querer dizer independência do *corpus* em relação às relações externas. Ainda que haja primazia das relações internas, é necessário se considerar o entorno do *corpus* como meio a partir do qual se pode discernir a existência dessas relações.

Rastier considerou grandemente o papel das práticas interpretativas e seus estudos tiveram impacto no trabalho de semiotistas mais novos, tais como Maria Giulia Dondero. A semiótica passou então a ponderar melhor a independência do texto em relação à situação de produção e recepção e o conjunto de práticas aí envolvidas. Mesmo que se doe aos textos um certo grau de autonomia para que neles mesmos se encontrem as pistas para seu entendimento, é preciso ter cuidado e localizar melhor esses parâmetros de autonomia. O risco é o exagero, como ocorreu em determinados momentos do desenvolvimento da semiótica.

A repercussão mais extrema de tal pensamento foi a famosa frase de Greimas “Hors du texte, point de salut. Tout le texte, rien que le texte et rien hors du texte” (GREIMAS, 1974, p.25), traduzido por Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz como “Todo o texto, nada senão o texto e nada fora do texto”. Greimas teria feito uma

paródia da expressão “Hors de l'église, point de salut” (“Fora da Igreja, não há salvação”), atribuída a São Cipriano de Cartago, no século III, e retomada constantemente na história católica.

É claro que a asserção do mestre lituano merece uma maior contextualização, pois é marca de uma época em que a semiótica busca delimitar seu campo próprio de investigação, o texto e o discurso, afastando-se de perspectivas com as quais era comparada, como a hermenêutica. A posterior ampliação do escopo de investigação para domínios maiores, como a cultura, redirecionam o lugar do texto para a composição de um nível de análise entre outros.

As críticas sobre o isolamento da análise do texto visual produzem um impacto importante no desenvolvimento da semiótica plástica, que amplia o entendimento sobre o texto fotográfico ao considerar a participação da imagem em práticas sociais, (tal como apontada por Bourdieu (2010) em 1965). Houve, portanto, uma melhor especificação sobre a localização dos conteúdos semânticos depreendidos da análise plástica, situando-os num nível de análise do texto que se mostra dependente de outros patamares, onde a imagem pode ser considerada um objeto cultural que participa de práticas sociais tanto no âmbito de sua produção quanto da interpretação.

Afirma-se, portanto, a importância de um ponto de vista mais integrador, que una a defesa da autonomia da configuração plástica para a construção de sentido no texto fotográfico à consideração sobre o conjunto de práticas produtivas e interpretativas que constituem a fotografia enquanto um objeto cultural.

1.2 Semiótica da Fotografia hoje

“O cavalo de Troia que penetrou o museu é a fotografia.”

Thierry De Duve

É fácil perceber a variedade dos usos e funções de que a fotografia participa.

Enquanto certas imagens postadas em redes sociais cumprem a função de atestar uma presença, assim como o fazem muitas fotos de turismo, os museus costumam regular a construção de um gênero artístico ao propor uma fruição estética das imagens. A diversidade desses usos foi percebida pela pesquisadora Susan Sontag, que alerta sobre imagens que possuem uma espécie de função mágica, trazendo para mais perto uma presença:

“A fotografia do amante escondida na carteira de uma mulher casada, o poster de uma estrela de rock por cima da cama de um adolescente, a imagem de um político na lapela de um eleitor, o instantâneo dos filhos de um motorista no seu táxi – todos esses usos talismânicos da fotografia exprimem uma sensibilidade emotiva e implicitamente mágica! São tentativas de alcançar ou possuir outra realidade.” (SONTAG, 1986, p.25).

Percebe-se, portanto, a impossibilidade de se atestar a especificidade do fotográfico como dada *a priori*. Isso porque a fotografia assume funções diferentes em domínios sociais específicos. São papéis sociais que se fundam sobre práticas interpretativas, construindo assim um campo de expectativas e normas aos quais os gêneros das imagens obedecem (diferenciando-se os estatutos artístico, científico, publicitário, etc.).

Objeto cultural que participa de práticas interpretativas diversas, *A Fotografia* faz mais sentido quando pensada enquanto *fotografias*, entendidas na sua pluralidade, já que existem exemplos intrigantes e mesmo controversos das práticas interpretativas de que as fotografias participam.

Recentemente, um artigo de Hugo Mader (2011, p.28-42), publicado em uma revista dedicada à reflexão da fotografia enquanto linguagem, traz imagens de prisioneiros feitas durante a ditadura do Khmer Vermelho em um campo de extermínio no Cambodja (Figura 5).

FIGURA 5: Prisioneiros não identificados e fotografados no campo de extermínio de *Tuol Sleng* entre 1975 e 1979.

Inicialmente, eram imagens destinadas a serem um registro para identificação dos presos que por lá passaram. Depois de fotografados, os prisioneiros eram interrogados, torturados e executados. Elas estão expostas no Museu do Genocídio *Tuol Sleng*, localizado na cidade de Phnom Penh e sede do próprio campo de extermínio (utilizado como uma escola antes da ditadura). Assim colocadas no local onde a barbárie aconteceu, reconstroem um pouco da experiência dos fotografados e tornam mais encarnada a dor que tais retratos podem guardar. Percebem-se nas imagens das Figuras 6 e 7 detalhes do lugar e do modo de exposição das fotos.

FIGURA 6: Fotos de *Tuol Sleng*.

<p>1- Espécie de “Sala VIP” para onde eram levados os prisioneiros idosos.</p>	<p>2- Entrada do Museu do Genocídio.</p>	<p>3- Vista das celas onde os prisioneiros permaneciam e eram torturados.</p>
	<p>4- Detalhe de cela.</p>	
	<p>5- Vista do prédio do Museu do Genocídio, preservado com suas grades de arame farpado.</p>

FIGURA 7: Fotos dos prisioneiros expostas em *Tuol Sleng*.

Em 1997, vinte e duas dessas fotografias foram adquiridas e ganharam as paredes da exposição *Photographs from S-21: 1975-1979*²⁵, no MOMA de Nova York. Vale lembrar que tal museu se configura como um local para colecionar e expor arte, conforme ressalta Thierry De Duve (2008, p.70), e “não para promover o dever da memória ou testemunhar as monstruosidades geradas pela insanidade política”. Mader explica a ambientação *clean* adotada pelos curadores, que insinuava o possível valor estético dessas imagens:

“As 22 fotos exibidas no MOMA não traziam legendas explicativas, atribuição de autoria ou identidade das vítimas. O texto de

²⁵ De Duve (2008, p.66) explica: “‘S-21’ é o nome de um antigo colégio do bairro de Tuol Sleng, em Phnom Penh, que Pol Pot transformou em centro de tortura e campo de extermínio. Entre 1975 e 1979, 14.200 pessoas foram brutalmente executadas no S-21, no próprio local ou em campos próximos. Existem sete sobreviventes. Em razão do regulamento e da burocracia do regime, todo homem, mulher e criança que entrava no centro era fotografado antes de ser morto. Para desempenhar essa função hedionda, um membro do Khmer Vermelho de 15 anos de idade, chamado Nhem Ein, foi enviado a Xangai para estudar fotografia e, um ano depois, era promovido a “fotógrafo-chefe” no S-21, com cinco funcionários sob seu comando. Quando os vietnamitas libertaram o centro em 1979, cerca de 6.000 negativos foram achados”.

apresentação mencionava o Khmer Vermelho e 'quatro anos de uma desastrosa guerra civil', omitindo o papel desempenhado pelos Estados Unidos na destruição do Camboja e na sustentação do Khmer Vermelho após a intervenção do Vietnã". (MADER, 2011, p.48).

Deve-se interrogar sobre o modo de compreender essas imagens. O ponto de vista de uma estética modernista adotado constantemente pelo MOMA força determinada prática interpretativa e questiona a noção institucional da arte e o próprio *ethos*²⁶ do fotógrafo Nhem Ein:

"Se aquelas fotografias eram arte, sendo a arte patrimônio da humanidade e os artistas seus porta-vozes no domínio estético, então Nhem Ein teria de ser considerado um artista e, portanto, um legítimo representante da humanidade – noção que beirava a obscenidade e motivava fobias e denegações entre os curadores." (MADER, 2011, p.49).

Não se encontram registros fotográficos da expografia realizada pelo MOMA. No entanto, uma exposição dessas imagens em Toronto no ano de 2012 repete a valorização estética dessas imagens (Figura 8).

²⁶ O *ethos* é aqui referido como um modo próprio de presença no mundo. É considerado a partir das estratégias enunciativas que o enunciador constrói, demonstrando seu estilo. Este último é definido por Norma Discini (2004, p.7) como "um conjunto de características da expressão e do conteúdo que criam um *ethos*".

FIGURA 8: Vista da exposição *Observance and Memorial: Photographs from S-21, Cambodia*, no Canadá.

As paredes cuidadosamente pintadas de cinza para realçar o contraste entre o preto e branco das imagens, a moldura que também se opõe cromaticamente ao *passe-partout* e sua disposição lado a lado, sem legendas ou outra identificação, convidam à fruição estética. A crítica de De Duve (2008) sobre a exposição dessas fotografias no MOMA chama a atenção para a naturalização dessas imagens a partir de seu modo de exibição no museu, concorrendo para o fracasso dos princípios que serviram tradicionalmente à legitimação humanista da arte. Se não servem mais a um propósito humanista e de denúncia social, pois agora estão valorizadas quanto às suas qualidades estéticas, essas fotografias demonstram um percurso no qual as práticas que contextualizaram sua interpretação foram se modificando. O autor ressalta ainda o quanto essas fotografias ajudaram a fundar uma nova categoria estética, um novo gênero, o das *imagens de genocídio*.

Uma visita ao site do Museu do Genocídio permite apontar a valorização do componente artístico dessas imagens. A fotografia presente na capa do site (FIG 9) explora a plasticidade presente na deterioração química do material fotográfico. Realça-se a beleza da pátina do tempo que, quase como a figura de uma cicatriz, impõe-se à figura humana e torna mais opaco o jogo de olhares entre o personagem da foto e quem o olha.

FIGURA 9: Fotografia de abertura do site do Museu do Genocídio: <http://www.tuolsleng.com/>

Tal exemplo é representativo de uma prática museológica de exposição de obras de arte fundada no modelo do “cubo branco”, caracterizado por Brian O’Doherty (1999 [1976]) como a busca de um referencial neutro para exposição de obras em museus e galerias, subtraindo todas as interferências para propiciar uma apreciação das qualidades plásticas da obra²⁷. As regras arquitetônicas para tal efeito de sentido de neutralidade podem ser rígidas. Não só a pintura branca das paredes, mas janelas lacradas e o teto como única fonte de luz, chão de madeira polido ou mesmo acarpetado para que se possa fruir as obras sem interferência externa (O’DOHERTY, 1999, p.4). A ideologia modernista de valorização das obras em si mesmas foi criticada por Douglas Crimp (CRIMP, 2005), pois sugere um modo de fruição e uma prática interpretativa fundada em valores estéticos que ajudam a

²⁷ O autor define tal sistema de visibilidade da arte, apelidado de “Cubo Branco”, como “um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos que se junta a um projeto chique para produzir uma câmara estética única” (O’DOHERTY, 1999, p.4).

configurar gêneros de fotografias a partir de uma chancela institucional do que seja arte²⁸.

O caso dos retratos de prisioneiros do Camboja busca elucidar a importância de se pensar em níveis de pertinência para a análise do plano de conteúdo. Se o texto-ocorrência pode ser considerado em sua dimensão plástica, é preciso considerar ainda, no caso das imagens do genocídio, as práticas significantes que fixam o caminho interpretativo e sensível dessas fotografias.

Desencarnadas e colocadas sobre um fundo que busca realçar os contrastes cromáticos e eidéticos das figuras aí expostas, deixam de lado um conjunto de outras estratégias prontas a suscitar um modo diverso de sentir e compreender essas imagens. Percebe-se, assim, a importância da presença dos instrumentos de tortura, das grades com a pungência do arame farpado e das celas como espaços exíguos que podem construir efeitos claustrofóbicos quando confrontados com a escala humana.

Uma semiótica da fotografia deve estar pronta, portanto, a considerar a situação semiótica da qual essas imagens participam para cristalizar as práticas interpretativas que direcionam sua compreensão e o modo como são sentidas pelo enunciatário. Fontanille (2007, p.7) faz questão de esclarecer que essas situações semióticas não devem ser entendidas como um contorno mais ou menos explicativo do texto.

Antes entendidas sob a designação vaga de contexto, a situação de que a foto participa merece ser considerada como um outro conjunto signifiicante. Funda-se, portanto, um novo nível de pertinência para se considerar a construção do plano de conteúdo. Desse modo, torna-se pertinente, por exemplo, o estudo do modo

²⁸ “Museus de *arte* são instituições, eu argumentaria, onde artefatos humanos são colecionados e preservados *sob* o nome de arte e apresentados *em* nome da arte. O *status* de qualquer objeto pertencente à coleção de um museu de arte depende de dois procedimentos distintos: o julgamento estético que comparou o objeto com a arte já existente e confirmou que ele merece ser preservado como arte, e a exposição pública do objeto em nome, precisamente, de sua comparabilidade com a coleção de objetos que atua como critério de comparação. Dessa maneira, como regra, museus de arte colecionam e preservam coisas como sendo arte e as exibem em nome da arte. Aí reside sua legitimidade. Museus com outras designações não realizam nenhum dos dois procedimentos: por mais belos que sejam os dioramas do Museu de História Natural de Nova Iorque, os animais empalhados exibidos não são preservados como trabalhos de arte, tampouco mostrados em nome de uma coleção esteticamente constituída de trabalhos de arte” (DE DUVE, 2008, p.71).

como as imagens são dispostas em uma exposição ou mesmo no livro publicado pelo artista.

A partir do entendimento desse seu aspecto múltiplo, porque dependente das práticas sociais, o termo *Semiótica da Fotografia* é proposto só recentemente, em 2011, na publicação de Pierluigi Basso Fossali e Maria Giulia Dondero. A fotografia não é reconhecida como campo autônomo de análise com base nas particularidades inerentes a sua gênese, mas sim pelas práticas enunciativas e interpretativas que podem se dar de modo único nas imagens.

Segundo Dondero, o campo de estudos semióticos da fotografia se constitui levando em conta desde as características do plano de expressão (textos-enunciados), com as inscrições de sua produção e circulação (objeto), até as práticas (tanto produtivas quanto interpretativas, mais ou menos sedimentadas) de que o texto fotográfico participa. Desse modo, Dondero afirma que são as cristalizações das práticas referentes à produção e interpretação das fotografias que permitem construir um mínimo de território específico desse meio no espaço dos inter-domínios sociais (BASSO FOSSALI; DONDERO, 2011, p.64).

Entende-se, portanto, que os modos pelos quais essas imagens se dão a ver em instituições como museus e galerias, ou ainda o modo como são expostas em livros, catálogos e revistas da área permite compreender os termos nos quais se dá o convite para que o enunciatário entre em contato com o texto fotográfico.

O que está em jogo aqui é a compreensão de que a obra fotográfica pode ser considerada a partir de diferentes níveis de experiência semiótica. O nível de análise do texto visual é diferente daquele da fotografia enquanto parte de práticas consonantes e divergentes de estatutos específicos (tais como o artístico, documental, etc) e mesmo de considerações mais amplas sobre seu caráter cultural e as indicações sobre os modos de vida assumidos socialmente.

É possível compreender melhor a existência de níveis de análise semiótica a partir das conceituações de Fontanille em 2007 sobre tais níveis. Retomadas por Basso Fossali e Dondero em 2011, elas ajudam a situar melhor as possibilidades de entendimento da fotografia.

Nível de análise	Considerações pertinentes
Signo	Formas reconhecíveis na imagem e questões relacionadas à iconicidade.
Textos-enunciados	Análise dos formantes da expressão e seus efeitos enunciativos, construção de semi-simbolismo.
Objetos	Materialidade do suporte fotográfico (as marcas de uso, a moldura, etc.).
Cena predicativa	Papel actancial e modal da fotografia dentro de uma prática em curso.
Estratégias	Estabilização ou subversão dos usos da imagem.
Formas de vida	Papel da fotografia na comunidade de gosto, na ideologia e na cultura.

Tabela 1: Níveis de análise da fotografia.

Uma semiótica da fotografia se interessa, portanto, em compreender melhor a construção de sentido da imagem fotográfica dentro de cada um desses patamares de análise. Sendo a semiótica da Escola de Paris uma investigação já sobre os textos, e portanto, mais abrangente do que o nível dos signos, sempre houve pouca atenção ao reconhecimento das figuras, tratando as questões sobre iconicidade em conjunto com aquelas sobre a produção de efeitos veridictórios, como apontado anteriormente.

Já ao nível de análise dos *textos-enunciados*, os desenvolvimentos atuais da semiótica da fotografia colocam atenção sobre a enunciação nos textos visuais, de modo a considerar as marcas de subjetividade no modo de enunciar, entendidas sob o conceito de enunciação enunciada. O enunciador pode deixar claro seu papel de construção do enunciado por meio da materialização de sua figura no enunciado (Figura 11), pelo jogo entre actantes e atores ou ainda por interferências plásticas, conforme pode ser visto no exemplo abaixo (Figura 10).

FIGURA 10: 1 e 2: Robert Capa, sem título, 1944.

As imagens acima são duas fotografias do Dia D (6 de junho de 1944), feitas por Robert Capa. O fotógrafo registra o desembarque das tropas americanas na Normandia e dificuldades técnicas deixam para a posteridade apenas 12 imagens tremidas e desfocadas.

Num primeiro nível de análise, vale observar o efeito de sentido trazido pela indefinição de formas, que traz a marca do movimento do fotógrafo durante a cena. Percebe-se não só o movimento do corpo do fotógrafo, mas se constrói a impressão

de nervosismo²⁹. É importante notar o quanto o corpo do fotógrafo pode ser tornado relevante numa imagem, pois coloca aí a marca da enunciação que se designa, em semiótica, de marca enunciativa. Percebe-se, portanto, uma enunciação que não esconde seu caráter construído, uma enunciação enunciada.

A enunciação é retomada nos estudos atuais sobre a fotografia enquanto corporeidade enunciativa que constrói ilusões mais ou menos referenciais a partir das figuras e do posicionamento do corpo tanto do enunciador quanto do enunciatário frente ao texto visual.

O observador³⁰ passa a ser compreendido em relação ao aparato fotográfico, sendo este último um conjunto humano-maquínico que está na base de certas escolhas enunciativas. Já o fotógrafo está colocado diante da fotografia estabelecendo relações sinestésicas e proxêmicas que têm o seu corpo³¹ como base de apreensão do sentido.

A própria imagem pode ser considerada enquanto corpo que impõe sua presença, seu “estar aí”. Esse ponto de vista adotado por semiotistas como Jacques Fontanille é visivelmente influenciado pela fenomenologia e reflete a passagem de uma semiótica da ação, que lida com sujeitos de papel, para uma semiótica sensível, na qual o corpo e as paixões (com suas características tensões) possibilitam o entendimento da relação de presença envolvida na apreensão das fotografias.

Pode-se pensar, ainda, em outros modos de se marcar a presença sensível do enunciador, como por meio da figura dos atores. É interessante observar como é

²⁹ É essa capacidade da fotografia de suscitar sentimentos associados ao corpo que será definida pelo termo corporeidade.

³⁰ Em alternância ao termo *enunciatário* (instância pressuposta da enunciação), será utilizado também o termo *observador*, ressaltando que no jogo enunciativo o enunciatário é convidado a *observar* certas regras. Concordando com os argumentos de Jonathan Crary no livro *Techniques of the Observer* (1992), não será empregado o termo *espectador*, já que esse último remete a *spectare*, carregando uma conotação maior de passividade: “Escolhi o termo observador principalmente pela sua ressonância etimológica. Tal como *spectare*, a raiz etimológica de “espectador”, a raiz de “observar” não significa literalmente “olhar para”. O termo espectador carrega, também, conotações específicas, especialmente no contexto cultural do séc. XIX, que prefiro evitar -nomeadamente, a que se refere àquele que, passivamente, ‘olha para’ um espetáculo, tal como numa galeria de arte ou num teatro. Num sentido mais pertinente para o meu estudo, *observare* significa “conformar a nossa ação de acordo com”, tal como no cumprimento de regras, códigos, regulamentos e práticas.” (CRARY, 1992, p.5).

³¹ É interessante ressaltar que a valorização das figuras do corpo e da corporeidade não são chaves apenas para se compreender a enunciação nos textos visuais, mas que o corpo será considerado por Fontanille (2011) como substrato da semiose.

possível a fusão das figuras dos actantes da enunciação e do enunciado em certos tipos de autorretratos fotográficos (Figura 11) que mostram a presença do aparato fotográfico. Nesses casos, a figura do fotógrafo enquanto ator da enunciação passa a ser a mesma do ator do enunciado que performatiza o próprio ato de se retratar.

FIGURA 11: Vivian Maier, *Self Portrait*, sem data.

No exemplo acima, a presença do espelho possibilita a decomposição dessas figuras, formando um cara a cara onde se encontram as figuras do fotógrafo e do fotografado. A continuação de tal jogo resulta na colocação *en abyme* desses personagens e a forma redonda do espelho marca uma configuração em espiral que acentua a ideia de vertigem.

Continuando a passagem entre os níveis de análise, segue-se do *signo* e do *texto enunciado* à consideração da fotografia como *objeto*, compreendida em sua materialidade. Isso significa resgatar o papel da textura, pois esse formante plástico se mostra como um importante indicador: das marcas de uso, do tempo de produção e do papel da fotografia como objeto em meio a outros (sua integração no álbum fotográfico, sua exposição museográfica, etc.).

Uma determinada situação de exposição de uma fotografia faz da imagem uma participante de uma prática social onde lhe é atribuído um papel. A *cena predicativa* diz respeito a esses papéis da imagem que dependem grandemente do contexto em que está inserida. Num museu, por exemplo, costuma estar envolvida num convite à apreciação estética, enquanto a mesma imagem na capa de jornal cumpre outro papel atestando a ocorrência de um fato e trazendo credibilidade à notícia.

A subversão do papel actancial da fotografia é um dos indicativos de que existe um nível maior de análise, o das *estratégias*, que se preocupa com as estabilizações e rupturas de práticas. Aquelas que se apresentam contínuas ao longo da história são responsáveis pela formação dos estatutos (os tipos de imagem e as expectativas quanto ao modo de serem interpretadas), que podem ser subvertidos por determinados artistas quando constroem textos isolados.

A arte contemporânea trabalha muito com o embaralhamento dos estatutos, trazendo imagens das mais diversas origens ao contexto museológico (contestando não só o caráter artístico das imagens, mas o papel do museu). O exemplo visto acima, sobre os retratos dos prisioneiros do campo de concentração do Camboja, ilustra muito bem a mudança de estatuto de imagens informativas sobre a feição dos prisioneiros, usadas no seu registro ao ingressar no campo de concentração, para fotografias valorizadas plasticamente dentro do contexto do museu. As fotos dos prisioneiros do Camboja alertam para a importância de se considerar a dependência do regime interpretativo sob o qual circulam essas imagens, e das práticas cristalizadas de que participam ou mesmo que subvertem.

O último nível de análise, o das *formas de vida*, diz respeito, segundo Fontanille (2011, p.169), às “deformações coerentes que afetam o conjunto dos níveis do percurso gerativo de um discurso ou de um universo semiótico qualquer,

desde os esquemas sensoriais e perceptivos até as estruturas narrativas, modais e axiológicas”³². Desse modo, os textos visuais criados no âmbito artístico brasileiro, dentre os quais destacamos a obra de Miguel Rio Branco, colocam-se como um modo coerente de organizar discursos, incluindo a modulação de esquemas corporais que permitam uma apreensão mais sensível do mundo enquanto modelo cultural e forma de vida. Cabe, portanto, a investigação do percurso que leva a arte contemporânea a exaltar uma apreensão sensível a partir de objetos banais, pertencentes à baixa cultura. Está em jogo aqui não só uma noção de beleza e de valor do objeto artístico, mas a exaltação de um modo de perceber o mundo e se relacionar com os objetos.

³² No original: “Une forme de vie est une déformation cohérente qui affecte l’ensemble des niveaux du parcours génératif d’un discours ou d’un univers sémiotique quelconque, depuis des schèmes sensoriels et perceptifs jusqu’aux structures narratives, modales et axiologiques”.

CAPÍTULO 2

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Contudo, o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve.

Joan Fontcuberta

O beijo de Judas: fotografia e verdade

2.1 As origens dos parâmetros de compreensão da fotografia artística

Desde seu surgimento³³ e ao longo do século XIX, as tentativas de compreensão da linguagem fotográfica como sistema de expressão consideraram a influência da pintura no desenvolvimento de estratégias enunciativas para a criação de mensagens visuais. Do ponto de vista tecnológico até o semiótico, encontramos inter-relações entre as maneiras pelas quais essas linguagens produzem sentido.

Quanto às características técnicas de cada processo, o aparato fotográfico guarda similaridades com a câmera escura, técnica já utilizada na pintura para obtenção de imagens com caráter mimético. A fotografia busca, então, legitimar-se na época de seu surgimento enquanto uma linguagem capaz de produzir sentido utilizando estratégias similares às da pintura e os salões de Belas Artes passam a receber fotografias para exposição, numa tentativa de elevar a nova técnica ao *status* de arte.

Nesse contexto, André Rouillé (2009) explica que a reação do crítico e poeta Baudelaire (1995 [1859]) à fotografia ficou famosa, pois, em sua crítica ao salão de artes de 1859, a imagem fotográfica foi afirmada enquanto uma linguagem não artística devido ao seu demasiado realismo, a uma *mimesis* tão eficiente do mundo que deixaria de lado estratégias expressivas importantes para a construção de uma mensagem artística até então alcançada pela pintura.

A adoção radical da perspectiva pelo aparato fotográfico era incômoda por negar a gestualidade pictórica visível nas pinceladas. Ao fotógrafo não era mais permitido exprimir sua presença corporal pela gestualidade e pela textura criada a partir das camadas de tinta na tela. Baudelaire mostra, ainda, desconfiança sobre a possibilidade de se expor um ponto de vista autoral e não realista na fotografia a partir da união entre o corpo do fotógrafo e a câmera. Tal impressão parece ficar mais clara ao se lembrar que o aparato fotográfico de então era de grande formato, fixado em um tripé. Desse modo, o corpo do fotógrafo se encontrava fastado da câmera, implicando uma maior dificuldade em se fazer presente por meio de seus movimentos.

33

Em 1839, Henry Fox Talbot na Inglaterra e Louis Daguerre na França anunciam a invenção capaz de fixar uma imagem fotograficamente, ou seja, por meio da impressão ou escrita com a luz.

As considerações de Jean-Marie Schaeffer sobre o assunto complementam a compreensão dos motivos para a exclusão da fotografia do campo artístico no momento de seu nascimento, o que também lança luz sobre sua aceitação atual nesse domínio:

“A exclusão da fotografia do domínio institucional da arte deu-se em virtude de todo um conjunto de razões, mas uma entre essas foi a idéia de que a função transitiva preenchida pelas imagens fotográficas tornava-as incapazes de toda função estética e artística. O que significa dizer que essa exclusão foi legitimada também por uma teoria da arte para a qual função transitiva e função estética se excluíam mutuamente.” (SCHAEFFER, 2004, p. 70).

Os enquadramentos e o jogo de nitidez nas imagens fotográficas pareciam muito diferentes daqueles empregados até então na pintura, sendo essa a razão da ineficiência da nova linguagem enquanto meio expressivo. Os fotógrafos buscaram então se aproximar dos recursos típicos da pintura. O peso das críticas recebidas fez aparecer o gênero de fotografia pictorialista, buscando se afastar do efeito de sentido de realismo que a técnica fotográfica trazia para as cenas montadas. As imperfeições eram deliberadamente buscadas nas lacunas do procedimento fotográfico. O uso do *flo* ou desfocado, o interesse por cenas exóticas, temas bíblicos e greco-romanos, assim como a manipulação das imagens à mão para alteração de granulação e tons eram apostas de que tais aproximações plásticas com a pintura doariam à fotografia um caráter mais artístico, construindo mensagens menos realistas.

A fotografia pictorialista se desenvolve do final dos anos 1880 ao fim da Primeira Guerra Mundial e ganha força nos trabalhos de Alfred Stieglitz (criador da revista intitulada *Camera Work* e voltada a esse tipo de fotografia), Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn e Robert Demachy. As técnicas de revelação e alterações manuais feitas nessas imagens possibilitavam a criação de fotografias únicas e dificilmente reproduzíveis. Observa-se na figura 12 o desfocado presente nas fotografias de Alvin Coburn, assim como a granulação e a adição de borracha bicromatada no processo de produção de imagens como *Struggle*, de Robert Demachy. Esse era um recurso técnico que permitia à imagem se assemelhar a uma pintura, reproduzindo o efeito de pinceladas em um quadro. Fazia-se presente,

portanto, a textura. Característica da pintura, foi nesse momento muito mais representada do que ostentada nas fotografias.³⁴

FIGURA 12: Fotografias pictorialistas.

1- Alvin Langdon Coburn, <i>Broadway at Night</i> , 1909.	2- Alvin Langdon Coburn, Retrato do poeta W. B. Yeats, 1908.
3 - Robert Demachy, <i>Struggle</i> , 1904.	4 - Robert Demachy, <i>Behind the scenes</i> , 1904.

A exclusividade dada à imagem pela intervenção no processo técnico de revelação e fixação era uma tentativa de doar às fotografias uma “aura” já característica da pintura. Conforme observa Walter Benjamin no seu famoso ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, “a partir dos anos 1880,

³⁴ Refere-se aqui à diferenciação colocada em uso por Beyaert-Geslin (2003) na análise das pinturas de Francis Bacon. A textura representada diz respeito a uma espécie de ficção e representação das descontinuidades de superfície pelas diferenças tonais que constroem o volume dos objetos figurados. Já a textura ostensiva se refere à exaltação das descontinuidades da superfície do suporte material do texto visual pelo volume de tinta empregada na pincelada.

essa aura [...], os fotógrafos viam como sua a tarefa de simulá-la por todos os artifícios de retoque, em particular o uso da goma bicromatada” (BENJAMIN, 1987a [1936], p.19).

Percebem-se a unicidade e exclusividade como valores artísticos buscados pela nascente fotografia. O circuito de vendas de arte entende, até hoje, esses valores como importantes para a obra artística. Assinar e numerar obras visa a garantir que houve o domínio do fotógrafo sobre a produção dessas imagens. As cópias *vintage*, realizadas pelo fotógrafo na época da feitura da imagem, costumam igualmente atingir altos preços. O que se observa aqui é a legitimação, por meio do circuito artístico, de uma certa prática produtiva que antes era característica do meio pictórico para construção do estatuto artístico da obra. Um interessante exemplo é a venda, em 1996, de uma cópia de *The Pond-Moonlight*.

FIGURA 13: Edward Steichen, *The Pond-Moonlight*, 1904.

A fotografia realizada por Edward Steichen alcançou a cifra de 2,9 milhões de

dólares, uma das maiores já vistas em um leilão de fotografias. Marca da fotografia pictorialista, a imagem de Steichen chama a atenção por suas cores que remetem às paisagens pictóricas. Foi produzida numa época em que o retoque a mão era empregado para construir efeitos cromáticos típicos da pintura, especialmente na retratação da cena do luar. Steichen aplica o pigmento colorido sobre a cópia fotográfica em busca da atmosfera de contemplação característica do gênero da pintura de paisagem.

Uma recente exposição dessa fotografia no Metropolitan Museum de Nova York, em 2013, chega a especular a probabilidade dessa imagem não ter sido nem produzida durante o nascer da lua. Isso porque era comum, na época, a presença de instruções em revistas voltadas à fotografia sobre a obtenção do efeito de luz da lua a partir de negativos e cópias de cenas do pôr-do-sol sub-expostas (FINEMAN, 2012, p.85).

Tal prática é negada no período posterior, pois o movimento modernista na fotografia surge como o abandono da tentativa de reproduzir os efeitos das técnicas pictóricas, negando a imitação da pintura e de suas estratégias. Weiss (2006) esclarece que o modernismo valoriza a produção de novas perspectivas, formas abstratas e a construção do efêmero em cenas casuais.

Os experimentos do fotógrafo americano Man Ray são um marco da busca em assumir as especificidades da técnica fotográfica e de valorização das formas abstratas. Na década de 1920 ele chega a desenvolver uma técnica para produzir imagens sem o uso da câmera, o raiógrafo (FIG. 14.1, 14.2 e 14.3). Coloca-se o enunciatário frente a silhuetas de objetos que o desafiam a estabelecer os pontos de ancoragem e a avaliar as distâncias interiores que concorrem para o reconhecimento dos objetos representados pela perspectiva.

Com a câmera fotográfica excluída da prática produtiva, pode-se reconhecer nos raiogramas uma valorização lúdica do aparato fotográfico de revelação. Man Ray parece brincar com o ponto de vista instituído pela perspectiva, desafiando o olho a realizar a tendência geral do espírito humano de iconizar o plástico.

FIGURA 14: Imagens de Man Ray.

14.1: Man Ray, <i>Rayographie</i> , 1926.	14.2: Man Ray, <i>Rayographie</i> , sem data.	14.3: Man Ray, <i>Rayographie</i> , sem data.
14.4: Man Ray, <i>Élevage de poussière</i> , 1920.		

Man Ray também ganha destaque no contexto da fotografia moderna pela sua obra *Élevage de poussière* (Figura 14.4). Simulando o gênero da fotografia de paisagem, o artista registra a poeira acumulada durante um ano na superfície da obra *O grande vidro* (1915-1923), do dadaísta Marcel Duchamp. Também conhecida com o título de *paisagem lunar*, a imagem provoca o observador a identificar os traços que permitem relacionar essa fotografia a uma paisagem e aquilo que permite reconduzir a imagem a sua materialidade de poeira.

As dimensões de tais formas registradas pelo enquadramento semelhante à fotografia aérea de paisagem fazem do componente eidético o conector isotópico dos temas superfície de paisagem (vista sob uma perspectiva aérea) / superfície de poeira (visto sob uma perspectiva microscópica). Um dos primeiros registros de paisagem sob a perspectiva aérea pode ser visto na imagem de James Wallace

Black, onde o relevo da paisagem urbana é valorizado por meio do contraste tonal da escala de cinza.

FIGURA 15: James Wallace Black, *sem título*, 1960.

É justamente esse tipo de fotografia que intriga a pesquisadora americana Rosalind Krauss. Ainda que permanecendo sob o forte argumento peirciano da fotografia como índice, Krauss aponta a interessante questão colocada pela fotografia aérea: a ambiguidade de sua interpretação:

“... A vista aérea, ao contrário da maioria das outras fotografias, faz surgir a questão da interpretação, da leitura... Não se trata simplesmente do fato de que, vistos de muito alto, os objetos são dificilmente reconhecíveis -o que de fato é verdade- mas, em particular, de que as dimensões esculturais da realidade tornam-se muito ambíguas: a diferença entre saliências e ocos -o côncavo e o convexo- se apaga. A fotografia aérea nos coloca diante de uma 'realidade' transformada em texto, algo que precisa de uma leitura ou de uma decodificação. Existe uma cesura entre o ângulo de visão sob o qual foi tirada a fotografia e este outro ângulo de visão necessário para compreendê-la.” (KRAUSS, 2002, p. 101-102).

Em Man Ray, as duas cenas (poeira sobre vidro e paisagem lunar)

compartilham os mesmos componentes eidéticos, mas a adoção de uma ou outra interpretação dessas formas implica o engajamento em duas lógicas diversas: uma ótica baseada no reconhecimento das formas e outra háptica. Esta última implica a eleição da textura de poeira como traço mais pregnante para a compreensão da imagem, convocando o olho a “tocar” tal superfície.

Os experimentos de Man Ray plantam o germe da confusão de gêneros em fotografia, que posteriormente será marca da fotografia contemporânea. Partindo da conceitualização semiótica de *gênero* como uma classe de discursos reconhecíveis graças a critérios de natureza socioletal (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.228, verbete *gênero*), é interessante notar o quanto o reconhecimento de um gênero de fotografias serve como guia tanto para práticas produtivas quanto interpretativas. Sendo assim, o enquadramento e a noção de proporção entre os elementos da imagem produzida por Man Ray seguem as determinações da prática produtiva das fotografias aéreas.

No entanto, o próprio título da imagem aponta para outra chave interpretativa em que a textura opaca inerente à materialidade da poeira ganha importância. A ação do tempo está tematizada no título, pois o termo *élevage* carrega a carga semântica de criação tal como a acepção de “criar animais”. O título abre a possibilidade de uma referência ao tempo necessário de espera para que a natureza e o homem produzam, em conjunto, um bom curso de ação. O fotógrafo, numa temporalidade terminativa, colhe a imagem depois da ação do tempo.

Agente que dá visibilidade à ação do tempo, a poeira é ator da transformação de uma fotografia sobre o espaço (a paisagem) em uma marca visual da ação do tempo sobre a superfície das coisas do mundo. Realiza-se, portanto, o deslocamento de uma fotografia de paisagem para uma imagem que opera no âmbito artístico, onde ganha relevo a estratégia de confundir o enunciatário sobre o modo de compreender o texto visual.

É possível perceber neste exemplo de fotografia de vanguarda da década de 1920 o tipo de estratégia que será valorizada pela arte contemporânea. A busca pela criação de paralelismos interpretativos demonstra um convite maior ao empenho do observador na construção do sentido da imagem. Ao mesmo tempo, a indeterminação sobre o gênero do texto fotográfico observado deixa em aberto a própria função que a imagem desempenha e os parâmetros de leituras a serem empregados em sua compreensão. Abrem-se assim, ainda na fotografia moderna,

prenúncios do contemporâneo.

2.2 Fotografia moderna: prenúncios do contemporâneo

As décadas de 1940 e 1950 assistem à consolidação do movimento fotoclubista, que definirá as bases do que será a fotografia moderna no Brasil³⁵. A fundação do *Foto Clube Bandeirante*, em 1939, deve ser compreendida dentro da busca pelo afastamento da fotografia de seu registro documental e incentivo à prática artística. Atuante até os dias de hoje, esse fotoclube contou com membros famosos como Geraldo de Barros, German Lorca e Thomas Farkas. Sua presença foi forte nas décadas de 40 a 60, formando o que Helouise Costa (COSTA; RODRIGUES, 2004) identifica como *Escola Paulista* de fotografia. Pierre Sorlin (2005 [1997]) também ressaltava a importância do movimento fotoclubista e do uso da fotografia por amadores. Enquanto esses buscavam afirmar um gosto refinado pelas artes e valorizar a fotografia enquanto linguagem artística, os profissionais retratistas a utilizavam como meio para ganhar a vida.

Se a ideia de modernidade tem início no final do século XVIII, são os experimentos realizados pelos movimentos de vanguarda que moldarão os conceitos de fotografia moderna por meio da busca de desvincular a fotografia de sua relação com a *mimesis*, encontrando na abstração das formas um modo de romper com as cenas construídas a partir da perspectiva.

Nesse contexto, será praticado um tipo de experimentação que definirá o modernismo na fotografia brasileira e que tem como características a geometrização, o alto contraste entre preto e branco, a tendência à abstração e o uso de técnicas como a múltipla exposição. O experimentalismo é valorizado por meio de interferências na imagem que se dão por meio do retoque, colagem, solarização, etc. Segundo Helouise Costa, o que é buscado, em última instância, é a subversão do caráter representacional da fotografia (COSTA apud CARVALHO, 1996, p.15).

³⁵ O que Costa e Rodrigues identificam como a expressão da fotografia moderna no Brasil é “um certo tipo de produção que problematiza o potencial e as limitações da fotografia enquanto linguagem e que tem como referência as vanguardas fotográficas do início do século passado”. (COSTA; RODRIGUES, 2008, p.12)

Interessante notar o quanto esse momento histórico de busca de independência da fotografia em relação à pintura e ao movimento do pictorialismo deixa entrever a tentativa de definição de uma especificidade da fotografia. O componente eidético seria colocado como mais importante que o cromático, sendo esse último tomado como definidor da atividade pictórica. Nesse sentido, torna-se exemplar o depoimento de um dos fundadores do Foto Clube Bandeirantes, o fotógrafo José Yalenti, em seu artigo *A linguagem das linhas*: “Há assuntos que só podem ser pintados e nunca fotografados, pois convencem exclusivamente pelas suas cores, e há outros que só podem ser fotografados, e nunca pintados, pois convencem pelas suas formas geométricas e as linhas que perfazem.” (YALENTI, 1948, p.15).

A partir de meados da década de 40, ganham destaque no contexto brasileiro da fotografia modernista trabalhos como os dos fotógrafos Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. Eles surgem no bojo do movimento fotoclubista, mas se estabelecem como uma crítica ao pictorialismo até então valorizado nessas instituições agregadoras de amadores que buscavam produzir uma fotografia artística. Conforme afirma Herkenhoff (1983), esses dois fotógrafos podem ser compreendidos como desarticuladores do que até então estava estabelecido como padrão artístico para a fotografia, corrompendo os cânones fotoclubistas³⁶. Canongia (2005, p. 81) destaca que esses são os primeiros esforços modernos no sentido de acolher a fotografia como matéria estrutural da obra de arte, já livre de sua servidão documental e funcional.

Enquanto Geraldo de Barros se firma como importante nome do concretismo brasileiro com suas *Fotoformas*, José Oiticica Filho possui um vasto conjunto de obras que dialogam com diferentes movimentos³⁷. Ele constrói imagens que valorizam a força da textura como expressão plástica, além da abstração das

³⁶ O movimento fotoclubista entra em declínio com a ascensão do fotojornalismo, que passa a ser valorizado como uma prática mais participativa, mais engajada e considerada a “única opção digna para um trabalho contemporâneo em fotografia” (COSTA; RODRIGUES, 2008, p.107). O fotojornalismo ganha força com as grandes reportagens fotográficas, que priorizavam a imagem e não o texto. Elas têm início com a revista francesa *Vu*, lançada em 1928 por Lucien Vogel. Baseada nessa experiência, surge nos Estados Unidos a revista *Time* em 1929 e a *Life* em 1936. A revista *O Cruzeiro* é a marca de tal movimento no Brasil, com as grandes reportagens de Jean Manzon, Pierre Verger e José Medeiros. Reformulada na década de 40, a revista decai em vendas na metade da década de 50, sendo superada pela revista *Manchete*, veículo da ideologia do desenvolvimentismo no Brasil (COSTA; RODRIGUES, 2008, p.107).

³⁷ Paulo Herkenhoff, na apresentação do catálogo da exposição realizada com obras de José Oiticica Filho pela Funarte em 1983 (*José Oiticica Filho – a ruptura da fotografia nos anos 50*), afirma que “há quatro fotógrafos em José Oiticica Filho: o utilitário, o fotoclubista, o abstrato e o construtivo” (HERKENHOFF, 1983, p.11).

formas, conforme mostra o conjunto de fotografias da Figura 16.

FIGURA 16: Fotografias de José Oiticica Filho. 1- José Oiticica Filho, *Ouopretense* 7, 1956. 2- José Oiticica Filho, *Recriação* 43/64, 1964. 3- José Oiticica Filho, *Abstrações*, 1957.

A produção desse fotógrafo apresenta figuras que transitam no limite da iconização, distanciando-se do reconhecimento imediato do fotografado e em consonância com as propostas do movimento concretista. Pinceladas e texturas de superfícies, como as de muros desgastados que mostram as camadas de tinta como concretização da corrosão do tempo, evidenciam a tendência de uma maior valorização do tato e da corporeidade que marcará a fotografia nas décadas de 1960 e 1970.

Construir outros tipos de relações entre as imagens (distante da narrativa criada a partir do encadeamento de cenas de ação) pode explicar uma fraca presença da representação da ação tanto na fotografia artística modernista quanto na contemporânea. Tão atuante no gênero do fotojornalismo, a atitude humana é capaz de estabelecer um discurso sobre a ação por meio de uma situação narrativa na qual o antes e o depois estão fortemente marcados na instabilidade do instante.

A noção de *climax* advém da história da pintura, dando nome ao momento capaz de condensar melhor a narrativa da sequência e seu impacto emocional. Certamente a construção da impressão de pontualidade temporal em oposição a uma maior duração é construída historicamente, ainda que tal pontualidade reivindique a existência de uma base perceptiva, estudada por teóricos da psicologia da percepção como Rudolf Arnheim. No campo das imagens fotojornalísticas, a própria noção de testemunho também não pode ser vista como já dada, conforme

lembra o pesquisador brasileiro José Benjamim Picado: “o caráter testemunhal que atribuímos a certas imagens não pode ser explicado de modo causal (isto é, não decorrem de uma percepção imediata destes caracteres), mas pelo concurso de hábitos perceptivos, sedimentados cultural e historicamente” (PICADO, 2005, p.287).

A representação da ação e sua força narrativa colocaria atenção sobre a capacidade transitiva da imagem, buscando enfatizar o que é retratado. Já a tentativa de produzir imagens menos narrativas abre espaço para se exaltar a capacidade construtiva da linguagem visual, que se identifica como um entre vários possíveis modos de articulação da imagem com a “realidade”. Floch (1987, p.20) sistematiza essas funções da linguagem visual tomando as relações construtivas e interpretativas como oposições de base, sobre as quais se situam as possibilidades de valorização da imagem fotográfica. Tais posições se encontram distribuídas de acordo com a organização própria ao quadrado semiótico³⁸.

FIGURA 17: Modos de valorização da imagem fotográfica, segundo Floch (1987, p.20).

A função interpretativa da linguagem visual trata o sentido como preexistente à sua colocação em texto. Sendo inerente ao mundo, caberia ao observador a sua identificação na imagem. Advém, então, a possibilidade da imagem fazer com que o leitor conheça algo que já existe e que a fotografia testemunha. Tratando-se, portanto, da operação de um re-conhecimento que se estabelece como fundante da construção do sentido de verdade de gêneros de imagens como o jornalístico.

Já a função construtiva da imagem entende que o sentido do texto visual não é construído previamente, mas no próprio ato de produção do discurso. Para além

³⁸ Os valores estão posicionados segundo as relações que estabelecem entre si. Os elementos superiores se encontram em relação de contrariedade. Os elementos inferiores se relacionam com os superiores a partir de uma polarização diagonal que ilustra a contraditoriedade desses termos.

dos elementos reconhecíveis na imagem, pode-se explorar a própria linguagem visual e suas possibilidades enunciativas, variando os modos de colocação em imagem dos fenômenos e explorando outras formas de apreensão do mundo. As fotografias artísticas são bons exemplos desse tipo de imagem, desafiando mais a apreensão de um texto visual que subverte as prescrições usuais sobre os modos de compor a imagem tal como tradicionalmente foi feito no fotojornalismo.

A negação da função interpretativa resultaria num tipo de fotografia que Floch denomina de *oblíqua*. O próprio autor francês relaciona esse tipo de fotografia com o que o fotógrafo e pesquisador Joan Fontcuberta denomina de uma “outra fotografia”, povoada de “contravições” que pervertem o princípio de realidade atribuído à fotografia (FLOCH, 1987, p.36). É interessante perceber que, segundo o fotógrafo espanhol, esse tipo de imagem não se configuraria como um estilo, mas uma atitude, uma “vontade de responder ou 'contradizer' o *status quo* de certa ordem visual apoiada na evidência fotográfica” (FONTCUBERTA, 2010a, p.124).

É preciso lembrar que os diversos modos de valorização da imagem fotográfica dizem respeito também a uma variedade de práticas de produção e interpretação. Um exemplo de tais práticas pode ser visto nas prescrições feitas aos fotojornalistas que vão a campo registrar uma cena. Existem especificações sobre os tipos de planos empregados no enquadramento das cenas e características das objetivas utilizadas³⁹. No entanto, é interessante observar, por meio do famoso exemplo das fotografias do “Dia D”, de Robert Capa, como a fotografia não deve ser ontologicamente caracterizada como pertencente a determinado gênero⁴⁰.

A possibilidade de mudança de estatuto (do documental para o artístico) sinaliza os diferentes modos de valorização do texto fotográfico segundo duas lógicas subjacentes à conceitualização dos gêneros. No caso da fotografia

³⁹ Souza descreve uma série de prescrições para a prática do fotojornalismo, entre elas: “Rotineiramente, os fotojornalistas costumam iniciar a cobertura dos acontecimentos com planos gerais dos mesmos, usando objectivas grandes angulares (distâncias focais de 24mm, 35mm, etc.), uma vez que esses planos servem para dar panorâmicas gerais da ação. Seguidamente, começam a fotografar os aspectos mais salientes desses acontecimentos e determinados pormenores significativos, usando fotografias compostas com base, respectivamente, em planos médios (os que melhor servem para “contar” a “estória”) e planos de conjunto e grandes planos (que emprestam emoção e detalhe à história). Para o efeito, geralmente elegem teleobjectivas (objectivas acima dos 50mm), mas às vezes recorrem a objectivas normais (50mm) ou mesmo a grande-angulares (abaixo dos 50mm)” (SOUZA, 2004, p.61).

⁴⁰Essas imagens entram para a história como um registro raro do desembarque das tropas americanas na Normandia. No entanto, rapidamente passam a ser valorizadas em exposições por suas qualidades estéticas. O mesmo trânsito entre uso documental e artístico pode ser visto nas fotografias dos prisioneiros do campo de extermínio do Cambodja, referidas anteriormente.

documental há um maior enfoque colocado sobre a relação da fotografia com a “realidade”. Floch (1987, p.19-20) conceitua tal fotografia como “referencial”, pois ela se apóia na função interpretativa da fotografia. As coisas do mundo estariam lá e seria função do leitor de imagens interpretar tal sentido preexistente. Já a fotografia artística opera sob outra lógica, colocando mais ênfase na linguagem fotográfica como construtora de mundos, capaz de fundar suas próprias regras e, portanto, diferentes efeitos de sentido como o de real, irreal, surreal, etc.

Um paralelo com os modos de fruição da imagem expostos em Barthes (1984) aponta que o olhar do leitor pode sobrepor camadas de sentido à imagem, para além das pistas contidas nas fotografias sobre seu modo de fruição. Tal atitude parece incongruente com as imagens de caráter documental, que requerem um entendimento mais cognitivo da cena retratada, cuidadosamente composta para que o *studium* seja apreendido pelo leitor. Segundo Barthes (1984, p.48), “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores”.

Já nas imagens artísticas é estimulada a continuidade do sentido para além do retratado. A valorização dos elementos plásticos e jogos metafóricos buscam muitas vezes surpreender o observador, que nelas pode encontrar um ponto mais pungente de contato, o *punctum*. Sem uma codificação cultural que o torne cognitivamente apreensível, o *punctum* se caracteriza pela apreensão de detalhes e aspectos que parecem irrelevantes para a construção do sentido geral da imagem, mas que impactam, pungem o observador, possibilitando que ele acrescente camadas de sentido.

As imagens de caráter mais poético podem ser mais bem compreendidas se resgatados os estudos de Roman Jakobson (1971) sobre a função poética. Ela é caracterizada pela ênfase colocada na mensagem por si mesma e não na referência a uma ordem já dada do mundo. Importa, portanto, o modo como a imagem reorganiza esses elementos do mundo natural, repropõe sua ordem, sua saturação de cores, suas formas, etc. A ambiguidade é também citada como uma característica importante do texto poético. No caso das imagens, é fácil perceber que a fotografia artística opera nessa área de fronteira entre construção de referência, testemunho dos acontecimentos do mundo e sua subversão por meio da valorização dos elementos plásticos e dos valores artísticos da imagem.

Tal função construtiva é a lógica que caracteriza o que Danto (2000, p.21) denomina de uma outra era, a do sentido (que interroga aquilo que a imagem significa), contrapondo-se à era do gosto, na qual os juízos diziam respeito ao bom ou mau gosto. Deve-se considerar que a fotografia é capaz de deixar ver um maior ou menor sentido moral ao ordenar os elementos do mundo⁴¹.

O estilo pictorialista mais uma vez pode ser tomado como exemplo. Exaltavam-se as “leis imutáveis” presentes nas “grandes obras de arte”. O fotógrafo pictorialista Henry Peach Robinson defende, em seu texto de 1869 (ROBINSON, 2003 [1869], p.58), a busca por leis de equilíbrio, contraste, unidade, repetição, repouso e harmonia, pois estavam presentes em “todas as boas obras”.

Pode-se, portanto, apreender uma visão de mundo que se deixa delinear na exploração dos elementos plásticos, nos modos de composição, nas figuras exaltadas. Tais características permitem passar de um nível de análise plástica ao papel da fotografia, seus usos e os valores culturais e sociais que apoia ou subverte. Se uma vez a fotografia de Louis Daguerre foi descrita como um “espelho com memória”, percebe-se que essa lembrança é cada vez mais afastada do que seria o mundo “real” e cada vez mais próxima dos valores culturais que regem os gêneros fotográficos e a sociedade na qual se insere.

2.3 A arte contemporânea e os outros modos de narrar

Quando se busca compreender as principais estratégias que caracterizam o atual campo da fotografia artística no Brasil, é nos anos 1960 e 1970 que se encontram os primeiros trabalhos que apresentam um novo modo de se olhar para a imagem. Aí estão localizados os principais movimentos que darão forma à inovação no campo da fotografia brasileira. O que mais se destaca nesse contexto é a emergência da fotografia como linguagem artística que vai circular no diálogo com

⁴¹ Marc Mélon (1986, p.82) comenta tal arranjo do mundo com conotações morais a partir da fotografia de Oscar Rejlander, intitulada “Os dois caminhos da vida”. A imagem divide claramente o espaço fotográfico ao meio. O caminho virtuoso está à direita enquanto os vícios se situam à esquerda: “Manipular a fotografia, retocá-la e fragmentá-la para reconstituí-la numa ordem artificial manifesta equivale a manipular o próprio mundo e a domar a sua desordem. Esse trabalho de fragmentação do real e de reordenação das figuras no conjunto da imagem pode ser assimilado ao trabalho da lei moral que separa o bem do mal e salva o mundo ao submetê-lo a uma ordem nova”.

as outras formas de expressão (pintura, escultura, instalação, performance, etc.).

A primeira ruptura da arte contemporânea em relação ao modernismo, que tanto influenciava as práticas interpretativas que cercavam a compreensão da imagem, foi a defesa de um diálogo cada vez maior entre os meios expressivos. Personalidades que encarnavam o ideal modernista, como o crítico de arte Clement Greenberg (1997 [1960]), apregoavam que a arte deveria encontrar sua definição naquilo que era único à natureza de seus meios, revelando uma “pureza” das linguagens artísticas. A influência de tal pensamento no campo da arte foi um rechaço dos elementos que não exprimiam a bidimensionalidade característica da experiência com a imagem, deixando de lado as relações táteis que seriam próprias de outros meios, como a escultura.

Mas o caminho travado pela arte contemporânea irá justamente na direção oposta. Buscando romper com o entrincheiramento de cada linguagem artística em si mesma, Canongia (2005, p.18) explica que o campo da arte contemporânea avançou para experiências de natureza sensorial, utilizando meios que não se restringiam ao campo visual e valorizando a adesão da prática artística ao mundo real. Demonstrava-se, assim, a extrapolação da visão retiniana e da noção de autonomia da arte que caracterizou a arte modernista. A “pureza” dos meios foi contaminada com a convocação de todo o corpo para a promoção de uma experiência múltipla entre enunciatário e texto artístico, envolvendo os sentidos e figurativizando elementos banais e cotidianos.

As experimentações que ampliam as possibilidades artísticas culminam, na década de 1960, num período identificado por teóricos da história da arte e críticos da fotografia como marco do surgimento de importantes mudanças. Reconhece-se, a partir de então, uma vertente identificada como fotografia contemporânea. Quando a arte se volta para o cotidiano, é a fotografia que se tornará um dos principais meios de expressão, enquanto a pintura perde o lugar conquistado no modernismo de depositária de um grande relato da arte. Esse movimento de ascensão da fotografia na arte contemporânea culmina, já no início dos anos 80, com a Bienal de Veneza propondo mais espaço para a fotografia ao lhe dedicar uma sessão independente no seu espaço expositivo.

Vale ressaltar que a designação de contemporâneo não compreende apenas um período histórico, mas novas questões que são colocadas e que requerem um entendimento das possibilidades de enunciação da linguagem fotográfica e das

interações enunciativas encenadas nas imagens. A fotografia contemporânea, inserida no contexto da arte contemporânea, questiona seus limites e expande seus domínios no campo artístico.

A variedade das produções contemporâneas costuma ser inventariada a partir de categorias que se referem aos gêneros fotográficos (retratos, paisagens, encenação da ação, etc)⁴². No entanto, o que chama a atenção são as mesclas que se estabelecem tanto nos gêneros quanto nas técnicas e linguagens, problematizando a concepção de arte que encontra suas premissas no Renascimento e que definia uma obra de arte como sendo "uma pintura, um desenho ou uma escultura, autêntica e única, realizada por um artista singular e genial" (FREIRE, 2006, p.7).

Os artistas dos anos 60 propuseram novos usos da fotografia em suas práticas, contribuindo para uma mudança das disposições interpretativas que se voltavam ao texto fotográfico. Tanto como registro de performances, quanto como meio de divulgação das obras de *land art* (especialmente quando localizadas em lugares inacessíveis ao grande público), a fotografia ganha mais espaço nos museus e galerias.

Tal movimento já contribuiria por si só para a diversidade de temas fotografados, mas a prática fotográfica é influenciada também por dois outros importantes movimentos surgidos na década de 60: a arte conceitual e grupo Fluxus⁴³. Este último tem um papel importante na valorização do corpo como agente construtor de significados e conhecimentos sensíveis. A pesquisadora brasileira Cristina Freire (2006, p.16) aponta o grupo como influência para os trabalhos artístico da época que manipulam objetos, sistemas sociais e instituições, buscando inventar, reinventar e indagar a linguagem.

A proposta do grupo Fluxus de fusão entre arte e vida encontra reflexo na defesa também de uma mistura entre as formas de linguagem, concretizando-se em diversas instalações dos artistas nesse período de efervescência da década de 60. Essas obras podem ser entendidas como múltiplas respostas à provocação presente nos 12 princípios que compõem o espírito Fluxus: "imagine uma forma de

⁴² É o caso, por exemplo, da publicação de Susan Bright (2005): *Art Photography Now*.

⁴³ Grupo de artistas de várias nacionalidades que vigorou de 1962 a 1978 e integrou nomes famosos como Nam June Paik (aclamado pai da videoarte), Joseph Beuys (famoso por utilizar materiais inusitados em suas performances), etc. Entre performances, filmes e publicações, o grupo influenciou artistas a compor ações que misturassem arte e cotidiano. Na década de 60, no Brasil, percebe-se sua influência no trabalho de nomes como Paulo Bruscky e Nelson Leirner.

arte que seja composta de 10% de música, 25% de arquitetura, 12% de desenho, 18% de ofício de sapateiro, 30% de pintura e 5% dos mais diversos cheiros. Como seria essa arte?" (FLUXUS apud FREIRE, 2006, p.17).

No contexto brasileiro da mesma época se destacam as experiências de Hélio Oiticica, filho de José Oiticica Filho. No campo da fotografia, ele trabalhará no sentido de valorizar seu caráter de objeto cotidiano para distanciar a imagem fotográfica de sua concepção enquanto documento. São rupturas nos modos de construção do discurso fotográfico que se iniciaram com o movimento fotoclubista, mas que caminharam em direção a uma arte impura e multiforme dos novos tempos. A experiência mais famosa de uso da fotografia ao lado de outros materiais foi um de seus bólides, intitulado *B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*.

FIGURA 18: Hélio Oiticica. 1- Hélio Oiticica com *B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1965. 2- Hélio Oiticica, *B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1965. Madeira, fotografia, nylon (tela), acrílico, plástico e pigmentos, 40x30,5x68,6 cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A obra representa uma das características da nova produção artística. Rompendo com a autorreferencialidade moderna, volta-se para o mundo real, privilegiando temas políticos e antropológicos. Oiticica trazia constantemente em suas obras as referências aos morros do Rio de Janeiro e à marginalidade. Nesta obra, o artista se apropria da fotografia divulgada nos jornais do assassinato do criminoso Manuel Moreira, mas conhecido como *Cara de cavalo*.

FIGURA 19: Página do Jornal do Brasil, do dia 5/10/1964, com a primeira publicação da fotografia da morte de *Cara de cavalo*.

O bólido de Oiticica aponta a ressonância dos trabalhos de artistas que estavam se apropriando de materiais cotidianos tal como os de Robert Rauschenberg⁴⁴. A fotografia compõe parte de um objeto maior, ao lado de materiais tidos como banais, tais como a tela de nylon vermelha que compõe o bólido. A tela funciona como uma camada translúcida que cobre o objeto com a cor vermelha e assim remete mais fortemente a violência envolvida no acontecimento (o bandido foi brutalmente morto com 52 tiros).

⁴⁴ Para o artista americano, a sociedade se revelaria naquilo que rejeita. Desse modo, suas *combine paintings* frequentemente apresentam objetos achados no lixo.

Continuando a trabalhar com materiais inusitados, outra obra de Oiticica merece destaque. *Tropicália* é concebida como uma instalação penetrável e fez parte da mostra *Nova Objetividade Brasileira*. No catálogo da exposição, Oiticica defende uma participação ativa do espectador (que por isso é chamado de participante). Ele deve se envolver corporal, tátil, visual e semanticamente com a obra.

FIGURA 20: Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967 (plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira). Projeto inicial para instalação participante da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no MAM/RJ, em 1967. Acima, reconstrução para exposição permanente no Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011.

Na apresentação da obra, em 1967, Hélio Oiticica afirma que “a pureza não existe mais” (CANONGIA, 2005, p.54). Seguindo o caminho da convergência entre os meios de expressão, *Tropicália* dá novo sentido ao termo *instalação*, questionando o espaço da obra e de sua recepção. No contexto da época, a própria denominação *instalação* passa a se referir não mais à montagem de uma exposição, mas, remontando aos *enviroments* dadaístas, traz a conotação do espaço como parte constituinte da obra e ressalta o caráter atuante do público.

A obra de Oiticica deveria ser compreendida ao se caminhar por ela, valorizando a interação do observador. Percorrer os espaços é a condição necessária para que o enunciário apreenda com todo seu corpo o sentido de brasilidade distribuído entre cores, estampas, plantas, espaços exíguos, etc. Freire (2006, p.28) esclarece que nesse tipo de obra a consciência do corpo é experimentada pelo observador com propostas de experiências cinestésicas, onde o corpo recupera memórias involuntárias por meio do movimento.

Vale ainda destacar que Oiticica é identificado como um dos pioneiros da videoarte no Brasil, iniciando o uso do cinema como suporte de trabalho durante o período em que morou em Nova York⁴⁵ e fundando uma linguagem inusitada que denominou *quasi-cinema* (*sic*). Canongia (2005, p.78) explica que se tratava de blocos de slides projetados em ritmos diferentes, com uma montagem dinâmica e ambiental, em que as projeções luminosas eram acompanhadas por outras matérias e por trilha sonora, constituindo verdadeiras instalações.

Pouco anos antes, em 1962, o artista francês Chris Marker impressiona o mundo artístico com seu filme *La Jetée*, feito inteiramente por imagens fixas, exceto pelo instante em que um olho se abre. Marker conta uma história a partir de fotografias e atesta a possibilidade de se fabular outras narrativas a partir da apropriação de imagens existentes⁴⁶. Orlow (2007, p.177) esclarece que a obra não

⁴⁵ Durante sua estadia nos EUA, de 1970 a 1978, Oiticica continua seu contato com artistas brasileiros, influenciado suas produções e suas concepções de arte com a valorização tanto da sensorialidade quanto do experimentalismo de linguagens. Outros artistas brasileiros que fariam experiências cinematográficas foram Antonio Dias, Lygia Pape, Antonio Manuel, Miguel Rio Branco, Ana Maria Maiolino, Carlos Vergara e Arthur Barrio. Em entrevista a Simonetta Persichetti (2008), Miguel Rio Branco menciona o período em que dividiu o apartamento com Hélio Oiticica em Nova York e lá entrou em contato com o vídeo enquanto forma de expressão artística que incorporaria em seus trabalhos futuros.

⁴⁶ Um belo exemplo de tal operação atualmente é o vídeo *Pabillon Aleman*, de Juan Millares (1999). O artista imagina o pavilhão construído por Mies van de Rohe como palco de um crime e conjectura seus personagens a partir das fotografias de inauguração da obra, em 1919.

poderia ser considerada fotografia por conta da presença da trilha sonora e da montagem. Ao mesmo tempo, a ausência de movimento dificulta sua classificação enquanto cinema. A imagem apresenta dificuldades em ser definida como um gênero único, pois apresenta atributos narrativos e formais que remetem aos quadrinhos, ao álbum de fotos, aos de filmes de ficção e documentários. Não são imagens independentes em sequência, mas apresentam relações sintagmáticas que buscam construir uma narrativa maior, criando o efeito de uma continuidade espaço-temporal. O autor argumenta que a montagem, entendida como operação de seleção, junção, repetição e sobreposição de imagens é o elemento chave para se compreender a confluência de linguagens na obra de Marker, já que não é exclusivamente cinematográfica, podendo-se constatar tais procedimentos na disposição de fotografias expostas em museus ou em livros. Tal convergência de linguagens e as projeções de slides passam a ser apresentadas cada vez mais em museus e galerias como um modo de construir narrativas cinematográficas a partir de fotografias⁴⁷.

Pesquisadores como Dick Higgins (1967) buscavam caracterizar esse tipo de produção nascente. Tal autor criou, já em 1966, o termo *intermedia* para caracterizar a produção contemporânea que ganhava destaque pelo diálogo que promovia entre as linguagens artísticas. À medida que a reflexão sobre essas obras avança no Brasil, o curador e pesquisador Tadeu Chiarelli (1999, p.115) propõe, num artigo de 1994, republicado em 1999, o nome *fotografia contaminada* para caracterizar uma “fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional”.

Outros autores brasileiros, como Rubens Fernandes Junior (2006) buscam caracterizar a produção contemporânea a partir da ênfase nos processos do fazer fotográfico. Apropriando-se do método da crítica genética, o autor elucida as possibilidades de intervenção que configuram poéticas referentes ao processo de produção. Nos trabalhos de Fernandes Júnior, a fotografia contemporânea ganha a denominação de *fotografia expandida*, referência ao termo proposto por Rosalind Krauss (1979) no campo da escultura.

⁴⁷ A dissertação de Aquino (2005) aborda como a obra de Rio Branco se apropria da noção de montagem cinematográfica na construção de seus dípticos e trípticos. O fotógrafo também costuma expor projeções de slides que alternam as imagens, como a instalação *Entre os olhos, o deserto*, aproximando-se da experiência de *quasi-cinema* de Hélio Oiticica.

A pesquisadora americana indica que a noção historicamente construída de escultura é ampliada durante o modernismo por novas práticas produtivas que buscavam o entrelaçamento da escultura com a paisagem e a arquitetura, expandindo o campo semântico que o termo escultura abarcava. Já no trabalho de Fernandes Junior, o termo denomina um hibridismo dos processos de produção que aponta para “um entrelaçamento dos procedimentos das vanguardas históricas, dos processos primitivos, alternativos e periféricos, associados ou não às novas tecnologias” (FERNANDES JUNIOR, 2006, p.16).

Pode-se notar que esses novos usos da fotografia tornam cada vez mais difícil a definição de sua particularidade por meio de critérios técnicos. Campány ressalta:

“A definição de um meio, particularmente a fotografia, não é autônoma e auto-governada, mas heterônima, dependente de outros meios. Ela deriva menos do que a define tecnologicamente do que aquilo que é culturalmente. Fotografia é o que fazemos com isso. Se fazemos novas coisas geramos uma nova definição” (CAMPANY, 2007, p.190).

A fotografia artística contemporânea valoriza o paradoxo, o duplo sentido, o jogo de figuras, expondo a artificialidade e a complexidade estratégica das relações entre enunciador e enunciatário. Tal concepção de imagem fotográfica foi bastante presente na fotografia surrealista⁴⁸, que valorizou o jogo entre figuras para a construção de metáforas. A fotografia também foi utilizada pelo movimento de vanguarda como material de base para colagens, reforçando o caráter construído da imagem surrealista.

Tal como a imagem surrealista denuncia, a fotografia contemporânea torna cada vez mais evidente o posicionamento mais consciente e crítico diante do próprio meio. Ele se dá pelo questionamento de uma especificidade dos meios visuais e até dos modos de se representar a temporalidade.

⁴⁸ A fotografia surrealista compreende um estilo de imagens que inicia no período das vanguardas, mas ainda se deixa ver hoje em dia com fotógrafos que buscam cada vez mais embaralhar o sentido, tornando-o indistinto. Se o início a fotografia surrealista foi bem representado pelos experimentos dos fotogramas de Man Ray (tal como mostrado na Figura 14), hoje nomes como Joan Fontcuberta, Sandy Skoglund e Joel-Peter Witkin se destacam na construção fantasiosa de mundos, exibindo de forma mais ou menos explícita a manipulação técnica para produzir imagens que divergem da verossimilhança.

Não é tarefa fácil situar a fotografia no contexto da produção artística contemporânea. Abordou-se aqui os entrecruzamentos entre meios como a fotografia e o cinema que resultam em experiências difíceis de denominar (*quasi-cinema*, etc.), mas no que se refere às interconexões entre práticas produtivas tradicionais da fotografia e outras práticas artísticas, Fontcuberta (2010b, p.10) indica a existência de um percurso teórico no qual certos pesquisadores buscaram definir a produção de imagem em relação à arte contemporânea.

André Rouillé (2009) se preocupou em diferenciar os fotógrafos dos artistas que utilizavam a fotografia, enquanto Dominique Baqué (2004) estipulou o termo *photographie plasticienne* para caracterizar a produção fotográfica integrada ao âmbito das artes plásticas, contando com mais experimentações sobre o suporte fotográfico e maiores subversões quanto ao caráter especificamente representativo da fotografia artística em oposição à imagem documental fotojornalística. Já Arthur Danto teria adotado a confusa distinção entre *photographist* e o convencional *photographer*, na qual o primeiro realizaria uma produção da fotografia enquanto arte e o segundo produziria imagens não intencionalmente artísticas, mas que circulam no campo artístico e no domínio dos museus e galerias.

Esses termos buscam dar conta de uma mudança nas práticas artísticas que também deixam entrever modos distintos de tornar visível o tempo na imagem. Ultrapassa-se a noção da fotografia como meio capaz de capturar um instantâneo da realidade, noção essa que foi condensada nos termos de instante decisivo postulado por Cartier-Bresson. Sem nunca reenquadrar suas fotos e esperando o momento único em que o *climax* da ação reverbera no contexto circundante da imagem, o fotógrafo francês eleva ao máximo o aspecto pontual do tempo no instante fotográfico.

É deixada de lado, no contexto fotojornalístico, a exploração de outros modos de construir a temporalidade, pois para além de um tratamento pontual, é possível a exploração de um aspecto durativo do tempo, uma continuidade localizada às bordas de uma ação importante, situando-se antes ou depois do centro dos acontecimentos.

Entende-se, portanto, que a fotografia tem vários modos de inscrever o tempo, conforme aponta o crítico de arte francês Régis Durand (1995). O aspecto pontual logo se faz ver na história da fotografia nas famosas cronofotografias de

Eadweard Muybridge. Cada *frame* disseca o movimento ao tornar fixo o fluido ato do galope, em sua famosa imagem de 1878.

As imagens de Muybridge tratam uma cena simples, com foco único sobre a figura que se move. Com o passar do tempo, a noção de instante evoluiu da fixidez de Muybridge à pontualidade condensada construída pelo mestre do fotojornalismo, Henri Cartier-Bresson. O fotógrafo francês condensa a noção pontual de instante exibindo uma série de coincidências e reiterações plásticas em suas imagens. Elas tornam o instante ainda mais pregnante enquanto elo daquilo que o precedeu e do que o sucederá, apontando possibilidades de se desenrolar múltiplas narrativas, conforme pode ser visto na Figura 21.

FIGURA 21: Muybridge e Cartier-Bresson. 1- Eadweard Muybridge, *O cavalo em movimento*, 1898. 2- Henri Cartier-Bresson, *Atenas, Grécia*, 1953.

A complexidade da organização do instante em Bresson aponta a semelhança entre a organização condensada da ação na fotografia do fotógrafo e a manifestação simultânea de múltiplos instantes característica da composição pictural, capaz de expor uma variedade de ações se desenrolando sobre uma única superfície. Tal semelhança não passa despercebida por Durand (1995, p.85), que aponta a distribuição topológica dos acontecimentos na fotografia de Bresson

(segundo uma ordem precisa, geométrica, concordante com as formas do entorno) como a demonstração de uma engenhosidade composicional própria dos pintores.

Pode-se supor, no entanto, a existência de imagens que tragam um maior acento para os momentos anteriores da ação (mais difíceis de se encontrar, é verdade) e naqueles posteriores. Esses dois aspectos da representação do tempo são propícios ao estabelecimento de uma atitude mais imaginativa do enunciatário, que tem a tarefa de resgatar os pontos aquém ou além do momento fotografado. A obra de Eugène Atget é particularmente interessante como valorização de um instante aquém de um importante momento histórico (se tomada em uma temporalidade mais ampla referente às mudanças arquitetônicas e sociais de Paris) e de momentos além dos pequenos acontecimentos dos quais indica apenas os rastros. Essas fotos chamam a atenção, especialmente dos surrealistas, sobre outros modos de valorização do tempo na fotografia.

FIGURA 22: Ruas de Paris fotografadas por Eugène Atget no início do século XX.

Refere-se, aqui, à percepção aguçada que Walter Benjamin demonstrou ao apontar o interesse que reside nas imagens de Eugène Atget. O fotógrafo francês se preocupou em retratar uma Paris deserta e em vias de desaparecer sob as reformas do prefeito Georges-Eugène Haussmann, no fim do século XIX. Mesmo que essas imagens tenham sido produzidas por razões práticas (servir a pintores como indicação de cenários a serem copiados), as fotografias de Atget chamam a atenção dos surrealistas por manifestarem esse outro tempo, aquém da Paris moderna,

sendo possível uma exploração do sentido dessas imagens muito além da catalogação de lugares que Atget fazia.

A fotógrafa americana Berenice Abbott resgata essas imagens e publica, em 1930, o livro *Atget, photographe de Paris*. Falta ao livro um texto ou legendas que expliquem o vazio das ruas e as figuras humanas borradas⁴⁹. Desse modo, Walter Benjamin (1987b, p.107) lembra que essas imagens foram comparadas ao local de um crime⁵⁰. Essas imagens apontariam tudo o que potencialmente se passou nesses lugares, e estariam carregadas de história e de significação. O desgaste das fachadas e os objetos posicionados do lado de fora dos estabelecimentos incitam o leitor a reconstruir uma história que se deixa entrever em seus vestígios.

Esse tipo de esforço imaginativo do enunciatário se torna uma característica apreciada pela fotografia surrealista. O registro fotográfico de um objeto abandonado, corrompido e desgastado insinua um descarte tanto do quadro geral ao qual se refere (interroga, portanto, seu pertencimento a um determinado cenário) quanto da sua participação no quadro geral de uma ação, algo que aconteceu, mas que deixou vestígios após seu término.

Quando se trata dos modos pelos quais o tempo pode ser aspectualizado, a semiótica da ação⁵¹ tem importantes contribuições para um melhor entendimento do tema. Pode-se criar pelo menos dois pontos de vista sobre o tempo pontual. O primeiro é o incoativo, no qual se prevê ou se espera a realização da ação. O segundo é o terminativo, que assinala a conclusão da ação. Considera-se ainda que o tempo após a realização da ação pode estar consideravelmente afastado deste momento central, configurando um aspecto pós-terminativo. Neste, todas as fases da ação já se passaram e não há nem mesmo o reconhecimento dos méritos sobre aquilo que se passou. É um tempo que não faz pensar mais sobre a ação em si, mas no vazio deixado pelos acontecimentos.

A reconstrução de uma história insinuada por meio dos desgastes, marcas e cicatrizes caracteriza uma temporalidade pós-terminativa constantemente explorada

⁴⁹ Sugerindo, posteriormente, aos surrealistas, a presença de fantasmas que habitavam este outro tempo retratado por Atget.

⁵⁰ A reapropriação do sentido dessas fotografias mostra a permanente necessidade de ancorá-las em práticas interpretativas que apontem o sentido da leitura.

⁵¹ A semiótica da ação desenvolve seus estudos a partir de uma classificação de ações e atores propostas pelo folclorista russo Wladimir Propp, a partir da qual se desenvolvem, na estrutura do discurso, as aspectualizações do tempo e espaço. A semiótica da ação prevê, portanto, uma sequência canônica que organiza a narrativa e as fases nas quais um destinador manipula um ator do enunciado em direção à realização da ação (devendo o ator tornar-se competente para tanto) e posteriormente sanciona tal percurso.

pela arte contemporânea. Contrariando a valorização do grande instante e do *climax* da ação (que rege a imagem fotojornalística), a fotografia contemporânea explora a multiplicidade de histórias insinuadas, produzindo uma imagem que é cheia de sentidos latentes. Essa outra valorização do tempo chama a atenção por lidar com mecanismos distintos daquele da percepção cotidiana e se assemelha a estratégias mais subjetivas de manipulação do tempo, como a da memória.

Observando a encenação do tempo nessas imagens, percebe-se a estratégia enunciativa de construir os objetos cotidianos como actantes capazes de *fazer ver* o tempo e os acontecimentos transcorridos por meio de suas marcas. Estes objetos atestam metonimicamente a existência de uma presença, figurando seus rastros e vestígios.

É interessante observar a seguir como importantes artistas valorizam os rastros e vestígios enquanto figuras de um tempo pós-terminativo e como o uso de suportes (bi e tri-dimensionais) se caracteriza como experimentos em busca de outros modos de narrar.

2.4 As figuras do banal e as bordas da narrativa

Quando a fotografia sai do centro da representação de uma ação e passa a solicitar do enunciatário a reconstrução de uma narrativa apenas insinuada, fica mais fácil perceber que, mais do que representar um momento, a imagem fotográfica conta histórias, expondo seu caráter textual. A encenação dos grandes momentos dá lugar a outra temporalidade e os grandes temas também passam a ceder espaço para que se realize uma *praxis* enunciativa destinada a subverter a exclusividade dada à representação dos momentos áureos da história e de padrões de beleza canônicos nos retratos. Os artistas passam a difundir figuras do banal e do cotidiano.

Nos anos 1960, diversos artistas plásticos passam a dar concretude ao objetivo de tornar visível o banal, para que ele fale de seu tempo e da identidade de personagens anônimos. Trabalhos como os do francês Armand Pierre Fernandez, por exemplo, ganham fama por utilizar objetos para exprimir a identidade de uma pessoa. Em seus *Portraits Robots*, Armand escolhe os objetos que melhor

representam a personalidade de alguém (frequentemente um de seus amigos) para formarem um retrato que se materializa por meio desses índices.

FIGURA 23: Obras de Armand. 1- Armand, *Premier portrait-robot d'Yves Klein*, 1960. 2- Armand, *Portrait-Robot d'Armand*, 1992.

Apesar de exposta como tradicionalmente uma pintura seria exibida, a tridimensionalidade da obra chama a atenção e se estabelece um convite para que o observador reconheça os objetos escolhidos para compor o retrato. Questiona-se, no entanto, a apreciação formal desses objetos do cotidiano, mesmo que seja difícil, conforme ressaltou o dadaísta Marcel Duchamp (DANTO, 2000, p.6), encontrar um objeto com nenhuma qualidade estética.

A indiferença é um tema caro a Duchamp. O artista buscou expor um objeto que fosse ícone da indiferença estética. Elege, então, um pente de metal como ícone questionador do gosto como imperativo artístico. Sua obra traz a interessante questão de não valorizar o objeto em suas articulações ao nível do significante plástico.

FIGURA 24: Marcel Duchamp, *Pente*, 1916.

O artista dadaísta é denominado por Anne Cauquelin (2005) como um “embreante”, pois podem-se perceber em suas obras características essenciais da arte contemporânea. Um estudo sobre as práticas produtivas e interpretativas que caracterizam tal arte necessita deixar claro suas influências. Duchamp foi um artista que insinuou o repulsivo no repertório artístico ao introduzir o urinol como obra de arte na “Exposição dos artistas independentes” em Nova York, em 1917⁵².

O trabalho de Duchamp evidencia o uso de formas e materiais banidos até então do mundo da arte por não serem considerados suficientemente elevados para a produção da beleza ligada ao bom gosto, pois eram vistos como abjetos. Conforme explica Arthur Danto (2000), em seu artigo *Marcel Duchamp and the End of Taste*, o legado de Duchamp é o de restabelecer os vínculos entre vida e arte. Seus ecos serão vistos num conjunto de artistas que, no conturbado período da década de 1960, desconfiavam dos requisitos da alta arte e foram inspirados a dissolver as barreiras entre o extraordinário e o banal.

A pesquisadora e curadora americana Charlotte Cotton (2010), ao fazer um apanhado geral das motivações expressas pelos fotógrafos no campo da arte contemporânea, depara-se justamente com a estratégia utilizada por fotógrafos de

⁵² Essa é provavelmente a mais famosa obra de arte não aceita em uma exposição. O fato ganha repercussão internacional quando Alfred Stieglitz a fotografa e Louise Norton (nome que se cogita ser um pseudônimo, deixando dúvidas sobre a autoria do artigo) escreve sobre o acontecimento na revista *The Blind Man*. No Brasil, o caso é comparado ao porco empalhado de Nelson Leiner, vetado para o Salão de Arte Moderna de Brasília, em 1967.

valorizar objetos comuns do dia a dia como temas legítimos. A subversão dos grandes temas artísticos buscaria expor a sensibilidade presente na vida diária.

A autora britânica questiona como certas escolhas (enquadramento, posicionamento dos objetos, uso da cor, etc.) são utilizadas para interrogar o modo como essas imagens devem ser vistas. Das oito estratégias pesquisadas por Cotton, a denominada de *Alguma coisa e nada* merece destaque por valorizar a capacidade narrativa dos objetos cotidianos e apresentá-los sob um ponto de vista inusitado. Cada vez mais o observador é destituído do saber sobre eles para que se engaje na descoberta dos novos significados que podem adquirir.

Participam dessa nova iconografia “as bordas e beiradas dos objetos, espaços abandonados, lixo e decadência e formas fugazes ou efêmeras” (COTTON, 2010, p.115). O objetivo seria despertar a curiosidade visual do observador, incentivando-o a perceber a maneira sutil e imaginativa pela qual as coisas do dia a dia podem ser vistas.

FIGURA 25: Fotografias de Jeff Wall. 1- Jeff Wall, *composição diagonal* n° 3, 2000. 2- Jeff Wall, *composição diagonal*, 1993.

A série de composições diagonais do fotógrafo americano Jeff Wall é citada como exemplo no livro de Cotton. Nessas imagens, os vestígios e rastros despontam como elementos importantes para se falar de um tempo e construir ficções e memórias. No entanto, o pesquisador francês Jacques Rancière ressalta que a valorização dos pequenos acontecimentos e da expressão do banal não é exclusiva das artes visuais. Ela acontece antes na literatura e pintura e só posteriormente na fotografia e cinema:

“Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstruir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico.” (RANCIÈRE, 2005, p.49).

Tais considerações esclarecem que existe uma variedade de narrativas expressas em uma diversidade de linguagens que se relacionam por utilizarem o recurso metonímico de valorização das marcas, restos e vestígios presentes nos objetos. Não se pode deixar de notar que o rastro da passagem do tempo deixado nos objetos se refere ao modo metonímico sob o qual funciona também a lógica da memória, capaz de trazer para o momento atual a marca de uma presença anterior. Tais modificações tomam lugar na superfície dos objetos, pois aí se dão as deformações, rupturas e gravações que materializam o tempo, representando sua presença por meio da pátina⁵³.

A busca por outros modos de narrar também estará presente no modo como as imagens são exibidas no suporte que rapidamente se firma como o mais propício para a produção de narrativas visuais: os fotolivros. Por isso, serão exploradas a seguir as rupturas que transformam esse suporte tradicional em campo de estudo para se explorar outras possibilidades de se contar histórias e mesmo outros modos de organização visual.

2.5 Fotolivros: possibilidade de uma outra narrativa

Os livros de fotografia, ou *Fotolivros*, foram importantes meios de difusão do trabalho de artistas desde o início da fotografia. O primeiro livro de fotografias foi *The pencil of nature* (1844-1846), do fotógrafo inglês William Henry Fox Talbot. Nele figura a busca por imagens que traduzam a capacidade expressiva da linguagem nascente.

O termo fotolivro é recente e foi descrito pelo fotógrafo e pesquisador Martin

⁵³Os estudos de Fontanille (2011) ganharam destaque por proporem a valorização das marcas sobre as superfícies, caracterizando uma semiótica da impressão.

Parr (2004, p.6) como um livro (com o sem texto) no qual o conteúdo é majoritariamente expresso por meio de fotografias. É difícil precisar outras características definidoras dos fotolivros em meio à variedade das produções, mas Parr acrescenta a necessidade de reconhecimento da autoria pelo fotógrafo ou a existência de um editor autorizado que sequeencie o trabalho do fotógrafo.

Os fotolivros são herdeiros da produção de livros de artistas, que num primeiro momento se baseavam na interação entre imagem e textos literários. Posteriormente, esses livros são encontrados também enquanto livros objetos, que podem subverter o convite à leitura para se imporem enquanto suporte plástico tridimensional e convidar o expectador a dispor suas partes e páginas dos mais variados modos. A denominação de livro de artista é, portanto, mais ampla que a de fotolivre e inclui os livros objetos e o *livre-jeu* (que propõe jogos interativos para a leitura se realizar).

No âmbito global, a pesquisadora Annateresa Fabris (FABRIS; COSTA, 1985) cita que esse tipo de produção se inicia com os poemas ilustrados de William Blake, no final do Século XVIII. Mas é só nos anos 1960 e 1970 que o livro de artista ganha relevância no circuito artístico e no Brasil. Neste período se destacam as experimentações neoconcretas, como por exemplo a publicação de *Colidouescapo* (1971), de Augusto de Campos, que propunha a recombinação das páginas soltas da obra.

O livro deixa de ser visto como suporte não significativo para o texto escrito e é apontado pelo artista e pesquisador Julio Plaza (1982, p.1) como “matrizes de sensibilidade”: “O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelar para uma leitura sinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos”. As características plásticas do livro ganham, portanto, tanta importância quanto o conteúdo escrito ou visual.

A tridimensionalidade imanente deste objeto inspira artistas a pensarem também caixas como suporte para a produção plástica, num movimento que se opõe à ideia do livro como objeto de contemplação. Waltércio Caldas, Arthur Barrio, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica se destacam por propor novas formas ao livro. Além de divulgar seus cadernos de anotações como obras de arte autônomas, Barrio chama a atenção por valorizar uma apreensão mais sensorial do livro. O extremo dessa proposição será o Livro de Carne (1979), no qual o artista propõe

elementos para a leitura, conforme segue:

FIGURA 26: 1- Arthur Barrio, *Livro de Carne*, 1979. 2- Instruções do artista para a leitura do livro: “LIVRO DE CARNE: A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras; fissuras, etc., etc., assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc. Boa leitura.....A. A. Barrio 3.79”

Tal publicação eleva ao máximo a valorização do toque e do contato do leitor com as páginas do livro, inserindo-se no contexto da produção de uma arte brasileira mais preocupada com a sensibilidade corporal, com a baixa cultura e o tema do corpo.

É possível perceber que a história do fotolivro é pautada pelo distanciamento da intenção de se construir narrativas lineares a partir de fotografias de ação. A obra fotolivro parece desafiar a fotografia a desconstruir uma narrativa que implicitamente se imponha apoiada no caráter figurativo da imagem.

A partir da fotografia, um meio conhecido por ser um aparato pronto a produzir ícones, os fotógrafos buscam imagens mais sensíveis, fazendo ecoar a pergunta que uma vez Deleuze lançou sobre o trabalho de Bacon: haveria um outro tipo de relação entre as figuras que não seja narrativo?

A primeira resposta mais direta a esta questão é vista na obra de uma artista

brasileira pertencente a uma vertente mais construtiva. Lygia Pape organiza a famosa instalação *Livro do Tempo* (1961-1963) e inova ao subverter o aspecto linear do livro e dispor na parede de uma galeria 365 elementos geométricos que faziam referência aos dias que formam um ano.

FIGURA 27: Lygia Pape, *Livro do Tempo*, 1961-1963.

As formas abstratas que compõem cada uma das páginas torna difícil estabelecer uma narrativa clara sobre os dias do ano, permitindo apenas algumas associações emotivas de acordo com as formas e cores dos elementos. Além de propor uma apreensão mais livre do tema do passar do tempo em um ano, a artista brasileira subverte a força da diacronia estabelecida ao se folhear as páginas de um livro e coloca atenção sobre a sincronia que se pode construir ao espacializar o livro nas paredes da galeria.

Percebe-se, portanto, que os livros são importantes veículos não só de divulgação, mas também de organização sintática e semântica do trabalho de um fotógrafo, possibilitando a disposição das imagens numa cadeia temporal e espacial que corresponda ao convite que o artista faz para a fruição daquela obra. Enquanto a leitura em diacronia privilegia o percurso da sucessão de páginas, pode-se pensar

sincronicamente um mesmo conjunto de fotos dispostas de outras maneiras ou consultadas na ordem que se desejar, ainda que dispostas no formato padrão do livro, construindo outras diacronias. Existem também outras estratégias expressivas que apresentam lugar de destaque quando as imagens são organizadas em livro: a borda, o desdobrar de páginas duplas, a textura do papel, o tamanho do livro e sua relação com o corpo do leitor, etc.

As possibilidades enunciativas dos livros de artista são expostas por Annateresa Fabris e Cacilda Costa:

“Assim como o pintor que, ao fazer um quadro, explora dados inerentes à natureza deste suporte - superfície, enquadramento, dimensão, etc. - ao fazer um livro, o artista trabalha com uma sequência coerente de espaços -as páginas -, o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula. Por mais variadas que possam ser as técnicas, por mais variadas que possam ser as diretrizes estéticas, o livro de artista explora sempre as características estruturais do livro: a obra não é cada página e sim a soma de todas elas, percebidas em diferentes momentos. O livro de artista configura-se, portanto, como uma sequência espaço-temporal, determinada pela relação cinética entre página e página, ou, como diria Mirella Bentivoglio pela “página, em seu diálogo com o contexto da página, o livro.” (FABRIS; COSTA, 1985, p.11).

As experimentações no âmbito dos fotolivros se tornam marcantes a partir da publicação de *American Photographs*, do americano Walker Evans. O livro se mostrava tão inovador que não conseguiu ser publicado inicialmente nos Estados Unidos e, em 1938, é publicado na França. A publicação chama a atenção pelo modo de dispor as imagens. Sem seguir uma ordem que indique o local ou a época em que as fotografias foram feitas, Evans demonstra grande desprendimento frente aos dados referenciais das imagens e seu uso enquanto documento.

Vinte e cinco anos depois e já no contexto da arte conceitual, outro fotógrafo americano, Edward Ruscha, publica *Vinte e seis postos de gasolina* (1963). O fotógrafo elege essas construções como as mais representativas da paisagem americana da época e incita o leitor a perceber uma narrativa sobre a cultura americana a partir de elementos habituais do cotidiano. Fazendo parte do

movimento da arte conceitual, a valorização do cotidiano e do banal buscava exaltar as noções de anti-arte: repetição, inexpressividade, ubiquidade. Ruscha fotografa postos de gasolina por todos os Estados Unidos: muito parecidos e sem grandes pretensões estéticas, essas construções estão lá para satisfazer um fim utilitário, mas acabam revelando traços da cultura do país.

No entanto, o fotolivro de Ruscha de maior destaque será *Every Building on the Sunset Strip* (1966), que inova na proposição do manuseio e leitura das fotografias.

FIGURA 28: Edward Ruscha manuseando o seu livro *Every Building on the Sunset Strip*, 1967.

A encadernação sanfonada traz imagens contíguas de um trecho da cidade de Los Angeles. A parte superior retrata um lado da rua e o inferior o outro. Um grande horizonte urbano preenche as páginas do livro e sua abertura leva o leitor a experimentar uma visão ampla do caminho percorrido pelo fotógrafo. O interessante deste modo de diagramação é o apagamento do limite entre as fotos, havendo liberdade também para o leitor abrir um trecho do livro e com isso delimitar um conjunto de imagens.

Ruscha leva ao extremo a interconexão entre as imagens, já que elas compõem um grande conjunto de todas as construções da Sunset Strip. A linha contínua entre as fotografias demonstra como cada imagem do fotolivro não deve

ser considerada em separado, mas como parte de um conjunto maior. Percebe-se que o modo de encadear as imagens estabelece paralelos com a linguagem escrita: cada imagem pode ser considerada uma sentença ou um parágrafo e a sequência inteira pode ser percebida como um texto completo. Na análise de fotolivros, chega-se a comparar a progressão de imagens com o gênero literário do ensaio e Martin Parr (PARR, 2004, p.8) elege certos preceitos normativos para relacionar esses meios, apontando a exigência de que ambos tenham uma progressão lógica, continuidade, clímax e sentido.

A inovação no modo de compor as imagens suscitará uma maior experimentação por parte dos fotógrafos na disposição das fotografias ao longo dos livros⁵⁴. As páginas desdobráveis aparecem nessas publicações propondo percursos alternativos ao leitor, mas de modo mais controlado do que a encadernação em sanfona, que traz mais liberdade ao leitor em delimitar um conjunto de fotos.

As imagens impressas em fotolivros agem num contexto muito diferente daquele valorizado para a fotografia de arte até então. Não estão impressas em papel de alta qualidade, em tamanhos grandes ou prontas para figurarem solitárias e soberanas nas paredes brancas de uma galeria.

Aproximando-se muito mais da poesia do que do ensaio, nem todos os fotolivros tratam as imagens que os compõem com coesão lógica. Mesmo que ainda seja possível apreender um tema que dá sentido às imagens, tal como na poesia existe a busca por um percurso sensível que dê sentido às imagens. Na América Latina, alguns trabalhos importantes se destacam. O guatemalteco Luis González Palma se afasta da narrativa lógica e linear e cria suas “memórias imaginadas”. Repetindo personagens, ambientes e texturas, o fotógrafo cria uma ambiência de surrealidade que utiliza os elementos plásticos como motores da continuidade imagética.

Todos os fotolivros compilados no trabalho de Horacio Fernández sobre os fotolivros latino-americanos trazem, na categoria *cor*, publicações que deixam se levar pelas rimas cromáticas e propõem narrativas mais sensíveis sobre os lugares que retratam, seus personagens e seu modo de vida. São exaltadas as obras dos fotógrafos Mario Cravo Neto e Miguel Rio Branco, pois a diferença entre essas publicações e os livros que exibem as grandes reportagens fotográficas é radical.

⁵⁴ Outra publicação de grande impacto para a história dos fotolivros foi *The Americans*, de 1959, do americano Robert Frank. A disposição das fotos já sugeria uma outra maneira de narrar, que rompe com a linearidade e os parâmetros jornalísticos.

Não há a busca por um momento decisivo e fotógrafos como Rio Branco preenchem os fotolivros com pausas pregnantas: um detalhe, uma textura, uma combinação de cor convidam o leitor a sentir o universo retratado como mais próximo. Ao invés da predileção pela representação da ação, a imagem se detém nas qualidades plásticas das figuras e é a luz que traz dinamismo ao modelar o corpo dos personagens.

Apesar de sua grande difusão em novos meios como a internet, as fotografias continuam a se colocar no formato de fotolivro. Isso porque, segundo Parr (2004, p.7), persiste a necessidade de experienciar fotografias em uma forma de narrativa. Pode-se pensar, no entanto, que este mermite construir relações corporais com o enunciatário e o exemplo de Ruscha manuseando seu livro deixa clara essa possibilidade. Não se pode subestimar o valor enunciativo do desdobrar de páginas, que possibilita a descoberta de trípticos nos fotolivros de Rio Branco. A contiguidade e desdobramento das imagens nas páginas convida o enunciatário a vagar e descobrir outras pistas deixadas pelo enunciador, percorrendo caminhos alternativos de leitura.

Não se nega que outros meios, como o *on-line*, possam modular, a seu modo, a construção de caminhos e paradas alternativas à leitura. No entanto, vale a pena ressaltar que os fotolivros o fazem de maneira a suscitar a atividade de um corpo, com maior componente cinético, convidando a ver as imagens por meio do contato com a materialidade do papel. Daí podem advir outros efeitos sinestéticos dados pelo contato com a imagem impressa em papel liso, rugoso, semitransparente ou ainda dobras e marcas que superpõem camadas de sentido à fotografia.

A facilidade de se compor publicações próprias cresceu com o avanço tecnológico e os fotolivros têm ainda um papel importante na carreira de um fotógrafo, legitimando o seu saber sobre a construção de narrativas. O formato da publicação permite que o artista exercite um raciocínio sobre a relação entre as imagens e sua disposição temporal e espacial, relacionando-as com a atividade cinética do leitor de folhear as páginas.

De histórias mais concretas a percursos sensíveis, o prazer e a dor de ver se desdobram por páginas onde a fotografia exerce sobre o leitor modalidades pragmáticas. Criadas para *fazer saber* sobre algum tema do mundo, *fazem ver* a concretude da encarnação de temas abstratos em cores e texturas de superfície e ainda lançam o leitor ao contato com as possibilidades criativas de outros mundos

visíveis. A partir desta interação, ambos, enunciatário e imagem, *fazem ser* o contato.

2.6 O olho e a visão

“O tato é a obsessão ou a fobia da visão”
Georges Didi-Huberman

Existem duas linhas de pensamento que dirigem os estudos sobre as artes visuais. Elas entendem de modo distinto o papel da visão na apreensão do sentido do mundo. Enquanto a primeira linha parte dos estudos platônicos que exaltavam a visão e culmina com a hierarquia dos sentidos e das artes, a segunda coloca em evidência a sinestesia como base da percepção e da apreensão do sentido e servirá de base para se pensar a convergência de meios artísticos característica da arte contemporânea.

Os estudos que deram origem ao paradigma ótico, surgem a partir de um ponto de vista platônico e são reforçados pelas pesquisas em psicologia de René Descartes, que postula a independência da visão em relação aos outros sentidos de acordo com sua fisiologia. Existe, portanto, a defesa de uma divisão clara entre os sentidos e seu funcionamento específico, com a visão ocupando o lugar mais alto na hierarquia sensorial.

Tal linha de pensamento é seguida pelos estudos sobre teoria da percepção de George Berkeley, baseados numa diferença essencial entre o sentido da visão e do tato, contrariando o paradigma da unidade dos sentidos vigente nos séculos XVII e XVIII⁵⁵. Apesar de não negar o papel constitutivo do corpo na apreensão do mundo visível, Crary (1992) alerta para a atomização dos sentidos perceptivos como base desse paradigma.

Os estilos artísticos que concretizaram tal ponto de vista vão desde a pintura e mosaicos bizantinos, passando pela pintura renascentista, até a pintura modernista. O ápice se dá no período do Renascimento com a epistemologia do oculocentrismo e a publicação *Da pintura*, de Leon Battista Alberti, seria a expressão

⁵⁵ Ainda assim, é interessante observar que as analogias entre a visão e o tato são a base do estudo desses teóricos. Em sua pesquisa sobre o tema, Crary (1992, p.59) pontua essa evidência como a persistência de um ponto de vista anti-óptico sobre o sentido da visão.

mais sistemática de tal entendimento. O autor italiano firma a perspectiva e a compreensão estritamente visual do quadro como regra geral que constitui a pintura.

A separação dos sentidos e a supervalorização da visão levaram ainda aos estudos sobre a visão subjetiva. Influenciados pela ótica fisiológica que dominou a discussão científica e filosófica sobre a percepção e conhecimento no século XIX, esses estudos defenderam a autonomia da visão em relação a um referente externo. Fenômenos que seriam específicos do olho, tal como a pós-imagem, a visão binocular e a persistência retiniana propiciaram ainda a criação de máquinas de ver, como o estereoscópio e o cinema.

O espaço ótico é tributário da visão distanciada e não mais um espaço vivido como presença. A representação em perspectiva pressupõe distâncias interiores, intervalos e focalizações. É trabalho do olho traçar os caminhos da percepção e do sentido, construir os pontos de ancoragem e organizar a profundidade em perspectiva⁵⁶. O programa artístico ocidental é grandemente influenciado por esse paradigma visualista e a perspectiva é entendida como a técnica capaz de convocar o observador a valorizar o caráter de semelhança do quadro de modo distanciado, sem um empenho subjetivo maior⁵⁷.

É interessante notar que a classificação dos sentidos adota uma ordem que sugere o aumento da proximidade física, estabelecendo as divisões entre visão, audição, olfato, paladar e tato⁵⁸. A delimitação de uma hierarquia dos sentidos tem ainda um paralelo com a hierarquia das formas artísticas. A classificação acadêmica que distingue as artes a partir do órgão do sentido a que se destinam coloca a arquitetura, escultura e pintura como mais representativas do que seria a arte. Tal concepção já estava presente na famosa publicação de 1766, *Laocoonte*, de Gotthold Ephraim Lessing. Sua pesquisa afirma a especificidade da pintura e escultura como artes plásticas, influenciando os estudos recentes sobre pintura,

⁵⁶ Segundo Parret (2007), a espacialização háptica lhe é alternativa. Liberada de todo desejo de representação, ela coloca entre parênteses toda dimensão narrativa, pois a narratividade instala uma estrutura dialógica que pressupõe o distanciamento dos acontecimentos no plano, contrastando forma e fundo.

⁵⁷ Parret (2007, p.3) cita ainda a análise de Daniel Arasse sobre o uso da perspectiva para a representação do tema da Anunciação em pintura. A perspectiva criaria um efeito de sentido de eternidade à cena que concorda com seu caráter narrativo (a anunciação de um Deus eterno que se manifestará no homem finito e visível). Ver: ARASSE, Daniel. *L'Annonciation italienne: Une histoire de perspective*. Paris: Hazan, 1999.

⁵⁸ Greimas (2002, p.70-71) comenta tal classificação: "Admite-se facilmente que as ordens sensoriais estão dispostas em estratos de profundidade, segundo uma hierarquia instituída, de certo modo, pela distância que separa o sujeito do objeto alvo. Assim, inclusive no mundo racionalizado da visão -o mais superficial dos sentidos-, distinguem-se os níveis escalonados do eidético, do cromático e, em última instância, da luz".

como os do crítico de arte Clement Greenberg. Vale lembrar ainda que Ernst Gombrich (1998 [1950]), em seu *História da Arte*, escolhe tratar apenas dessas três formas artísticas para contar sua narrativa. Deixam-se de lado, portanto, as artes da audição (música, poesia e prosa) e do movimento (dança, teatro e cinema).

A pintura modernista foi defendida por Clement Greenberg (1997 [1960]) como expressão de uma arte que buscava ser puramente ótica. Seus estudos são uma das últimas manifestações da história do pensamento que defendeu a hierarquia dos sentidos. Greenberg delimitou ainda mais as artes da visão no que se referia a efeitos tridimensionais ou bidimensionais. Sendo este último exclusividade da pintura, era o caráter planar do quadro que deveria ser exaltado na pintura modernista, de modo a garantir a independência da pintura como arte⁵⁹. Greenberg aponta o início de tal concepção de pintura no movimento impressionista, pois residira aí a exaltação do caráter puramente óptico da pintura, com abolição do sombreado, do modelado e outras técnicas que sugerissem o caráter escultural dos objetos por meio da convocação do tato⁶⁰. Desse modo, a pintura teria se tornado mais consciente de si mesma.

No entanto, depois da circulação de outras técnicas artísticas produtoras de imagens (a fotografia, o cinema, etc.) se torna cada vez mais difícil atribuir uma independência e autonomia à pintura. As imagens visuais das mais diferentes formas se tornaram inter-relacionadas e, ao mesmo tempo, outro paradigma sobre a visão se manifestará em produções artísticas que valorizarão uma maior integração sensorial.

Estudando os modelos de visão postulados ao longo do século XIX, Crary (1992) ressalta que, durante os séculos XVII e XVIII, o sentido do tato era parte integral das teorias sobre a visão. O teórico americano afirma que “a perda do tato como um componente conceitual da visão significou a dissociação do olho da rede de referencialidade encarnada na tatilidade e suas respectivas relações subjetivas com o espaço percebido” (CRARY, 1992, p.19). Percebe-se, assim, as relações entre modos de ver e processos de subjetivação modulando as relações entre o sujeito e as imagens.

Um outro paralelo entre os modos de perceber e a produção de obras

⁵⁹ Segundo Greenberg (1997, p.103): “Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada”.

⁶⁰ “Tornou-se uma questão de experiência puramente ótica contra a experiência ótica revista ou modificada por associações táteis” (GREENBERG, 1997, p.104).

artísticas pode ser observado a partir de uma maior valorização do corpo e da unidade entre os sentidos. Nos estudos dos séculos XVII e XVIII há a exaltação de um conhecimento percebido, sem que isso implique sua organização exclusivamente em torno na visualidade. A busca por um modelo epistêmico que harmonizasse os sentidos colocou o tato como modelo para a percepção visual. Uma maior investigação sobre esse outro paradigma possibilitará também compreender melhor como a semiótica da fotografia vai se dirigindo para uma compreensão da construção do sentido que envolve o corpo.

2.6.1 Tocar com os olhos: a sinestesia e o espaço háptico

O ressurgimento do tema do corpo nos estudos sobre a enunciação é consonante com a valorização de tal assunto nas pesquisas em filosofia, arte e estética a partir da década de 1980. Uma definição do termo *corpo* pode ser encontrada nos estudos de Fontanille (2001, p.1): “uma figura dotada de uma estrutura material e de um invólucro, e esse invólucro pode receber os traços (inscrições, marcas, impressões, etc.) de suas interações com outros corpos.”⁶¹.

Destaca-se a organização do corpo em camadas, sendo o invólucro aquela mais exterior, onde se inscrevem os traços da interação com o mundo e, internamente, a existência de uma estrutura que também estará suscetível à mudanças pelas forças pulsionais. O impacto das emoções sobre o corpo leva Deleuze a descrevê-lo como uma pluralidade de forças irreduzíveis:

“Composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis, o corpo é um fenômeno múltiplo, sua unidade é a de um fenômeno múltiplo, uma 'unidade de dominação'. No corpo, as forças superiores ou dominantes são conhecidas como *ativas* e as inferiores ou dominadas são conhecidas como *reativas*... Essa diferença entre forças caracterizadas pela sua quantidade enquanto ativas ou reativas será denominada *hierarquia*.”⁶² (DELEUZE, 1986 [1962], p.37).

⁶¹ No original: “une figure dotée d'une structure matérielle et d'une enveloppe, et cette enveloppe peut recevoir les traces (inscriptions, marquages, empreintes, etc.) de ses interactions avec d'autres corps”.

A diferença entre as forças pulsionais que agem dentro do corpo e o invólucro como lugar de interação do corpo com o mundo leva à consideração de que, nas obras artísticas, costuma haver uma distinção entre as figuras do corpo que se baseiam no movimento e aquelas ligadas à percepção dos limites corporais.

Tal assunto foi estudado por Fontanille (2011, p.83-84), que retoma os estudos de psicologia sobre construção do esquema corporal para estabelecer a diferença entre essas figuras. As primeiras dão visibilidade à “carne em movimento”, expressando suas pulsões, os desejos que movem o corpo em busca de satisfação, relacionando-se à dimensão polissensorial da *kinesthésie*. Tais forças se manifestam em deformações do corpo, contorcionismos, olhares intensos, etc. e poderão ser mais bem analisadas quando o corpus da pesquisa for apresentado.

Por enquanto, é importante entender como os teóricos têm tratado o corpo como agente da construção do sentido, de modo que a percepção do mundo tem sido descrita a partir dessa ancoragem. Encarnado, o sujeito enunciatário percebe com todo o seu corpo e, por isso, exalta-se uma maior integração entre os sentidos perceptivos.

A base para esse entendimento mais encarnado da produção de sentido inicia-se com o postulado aristotélico de que o tátil seria aquilo sem o que a visão não poderia acontecer. Tal pensamento é retomado pelo filósofo alemão Johann Gottfried von Herder, que exalta a unidade perceptiva ao mesmo tempo que valoriza o tátil como base para o conhecimento sensível (inclusive o visível)⁶³.

Aloïs Riegl se inspira na estética de Herder para postular o termo *haptisch*⁶⁴ na segunda edição de seu livro sobre a indústria artística do império romano tardio, originalmente publicado em 1901⁶⁵. Considerando que a percepção visual pode ser

⁶²Na versão em inglês, traduzida do francês por Hugh Tomlinson: "Being composed of a plurality of irreducible forces the body is a multiple phenomenon, its unity is that of a multiple phenomenon, a 'unity of domination'. In a body the superior or dominant forces are known as *active* and the inferior or dominated forces are known as *reactive*... This difference between forces qualified according to their quantity as active or reactive will be called *hierarchy*".

⁶³ "Que relação há entre visão e audição, entre cor e palavra, entre odor e sonoridade? Não se relacionam entre si nos objectos. Mas afinal, o que são essas propriedades nos objectos? Não são mais que impressões sensíveis, em nós; e, enquanto tal, não é verdade que confluem todas numa unidade? Somos um *sensorium commune* pensante, que é impressionado por vários lados. [...] A todos os sentidos está subjacente o sentir físico. Ora isto confere logo a todas as sensações um laço tão interno, tão forte e indizível, que dessa união resultam fenômenos mais espantosos." HERDER (1987 [1772]).

⁶⁴ Em substituição a *taktisch*, que aparece na primeira edição.

⁶⁵ Apesar da primeira edição ser referida por Parret (2009) como sendo de 1901, a segunda edição, no entanto, é referida por Deleuze (2007, p.172) como sem data: "Aloïs Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, 2ª ed., Viena: Ursus, s.d."

informada pelo sentido tátil, o historiador da arte austríaco investiga a construção do efeito de tridimensionalidade por meio das sombras na pintura egípcia. Buscando determinar as características de tal arte, o autor cunha o termo *háptico*, do verbo grego *aptô* (tocar), que “não designa uma relação extrínseca da visão ao tato, mas uma possibilidade do olhar, um tipo de visão distinto do ótico: a arte egípcia é tateada pelo olhar, concebida para ser vista de perto.” (DELEUZE, 2007, p.172). A imagem concebida de tal modo deve exaltar a percepção de volumes e texturas por meio do jogo de luz que informa a tridimensionalidade. Desse modo, a luz deve incidir com maior força no primeiro plano, enquanto as sombras se localizam em áreas do objeto que se encontrariam mais distantes do observador.

Outra publicação de Riegl, *Gramática Histórica das Artes Plásticas*⁶⁶, de 1900, é apontada por Parret (2007) como uma teoria sistemática da experiência háptica, influenciando teóricos como Wilhelm Worringer e Heinrich Wölfflin. Riegl busca lançar luz sobre a compreensão dos diferentes modos pelos quais o observador é convidado a compreender o texto visual. Sua tese é a de que diferentes estilos artísticos podem estruturar diversamente uma maior proximidade sensível por meio da convocação da tatilidade no entendimento do sentido da imagem⁶⁷.

Já no século XX, Ernst Cassirer (1992 [1927], p.148) retoma a ideia de unidade entre os sentidos como base para a proposição de uma escala maior de união entre o indivíduo e o cosmos. Para o filósofo alemão, toda percepção sensorial é um ato de fusão e reunificação no qual sujeito e objeto se tornam parte de um mesmo complexo vital. É importante salientar que um maior nível de contato físico propiciado pela tatilidade pode ser escalonado como uma integração que extrapola as distâncias entre limites corporais e leva à experiência estética caracterizada pela fusão entre sujeito e objeto ou sujeito e imagem.

Esses estudos encontram ressonância na pesquisa fenomenológica sobre a percepção, que entende o corpo como base para o estabelecimento de uma presença do ser no mundo por serem ambos “do mesmo estofo”⁶⁸. O entendimento de existência de um momento construído por uma experiência afetiva unitária, indivisível e, portanto, ainda não estruturada como uma linguagem está presente

⁶⁶ Publicado tardiamente em 1966 por iniciativa do historiador da arte austríaco Otto Pächt.

⁶⁷ Mais tarde, Walter Benjamim retoma essa noção no seu texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1987a [1936]) de modo a considerar a reminiscência da percepção tátil na experiência visual.

⁶⁸ Nas palavras do próprio Merleau-Ponty (2004 [1961], p.17): “o mundo é feito do estofo mesmo do corpo”.

desde os estudos de Herder, retomados por Cassirer (1972 [1929]) para propor a existência de um *sentimento* que resiste ao divisionismo tanto analítico quanto dos sentidos perceptivos nele envolvidos⁶⁹.

Em seus estudos sobre a pintura de Francis Bacon, Deleuze (2007, p.45) retoma essa ideia da existência de um contato com a imagem ainda não permeado pela colocação em significação do discurso sobre a obra: “entre uma cor, um gosto, um toque, um odor... existirá uma comunicação existencial que constituirá o momento pático (não representativo) da sensação”.

Desse modo, o ponto de vista fenomenológico, marcado pelos estudos de Merleau-Ponty em *O olho e o Espírito*, adota o sensível como modo de existir do corpo e das coisas. A experiência do sensível seria anterior à sua explicitação consciente e anterior à diferenciação dos tipos de percepção sensorial. Há uma unidade dos sentidos antes do entendimento compartimentado dos dados sensoriais e Merleau-Ponty (1966, p.118) considera que, “na percepção primordial, estas distinções do tato e da visão são desconhecidas”. Antes de se poder estruturar uma compreensão sobre o mundo, e mesmo sobre as obras artísticas, sente-se a ressonância da presença daquilo que está diante de si como uma presença análoga ao modo do corpo estar no mundo.

Tal ponto de vista ganha cada vez mais força na linha da semiótica francesa. Fontanille (2011, p.4) observa, por meio da publicação de Parret (1995), que a experiência corporal parece estar implícita na delimitação que Hjelmslev (1978 [1937]) faz das três dimensões da teoria do caso: direção (aproximação/afastamento), intimidade (contato/ não contato) e perspectiva (objetividade / subjetividade). Desse modo, o enunciatário é considerado também enquanto corpo que opera diferentes modos de articulação dos sentidos para compreensão de um texto.

Tal entendimento é central para se pensar na possibilidade de uma semiótica que supere a lógica da ação para valorizar as paixões e o sensível. Localizam-se, ainda na década de 1970 os estudos de Greimas sobre esses temas. A publicação de *Semiótica das Paixões*, em 1991, marca o avanço dessas pesquisas e, já em 2011, Fontanille reivindica uma base perceptiva da construção do sentido e o corpo como substrato da semiose. As figuras da corporeidade passam a ser mais um

⁶⁹ “Au principe de tous les sens il y a le *sentiment*, qui offre déjà entre les sensations les plus disparates un lien si fort et si ineffable que de cette liaison naissent les phénomènes les plus singuliers”. (CASSIRER, 1972 [1929], p.41).

aspecto do nível discursivo dos textos, a serem levadas em consideração tal como já eram a temporalidade e a espacialidade. Existe, portanto, uma maior aproximação com os estudos fenomenológicos⁷⁰, e uma maior implicação do corpo na apreensão do plano da expressão.

2.6.1.1 Sinestesia

A sinestesia é uma noção fundamental para se compreender a unidade da experiência sensível. Roland Breuur esclarece que uma definição objetivante caracteriza a sinestesia como um fenômeno de associação e interação, em um mesmo sujeito, de impressões advindas de domínios sensoriais diferentes. Já nos estudos fenomenológicos a sinestesia é antes entendida como uma maneira segundo a qual se “frequenta” as coisas que estão “à disposição do nosso olhar” (BREUUR, 2005, p.11-12).

Os estudos de Merleau-Ponty (1966, p.118) analisam como se dá a apreensão dos elementos plásticos utilizando o exemplo da pintura de Cézanne. O pintor afirmava que se podia ver o aveludado, a dureza, a moleza, e até mesmo o odor dos objetos⁷¹. A apreensão sinestética da cor foi largamente abordada na publicação *Fenomenologia da Percepção* (1999 [1945]) e o vermelho serviu de exemplo para ilustrar suas reflexões sobre a sinestesia: “impossível descrever a cor do tapete sem dizer que é um tapete, um tapete de lã, e sem implicar nesta cor um certo valor tátil, um certo peso, uma certa resistência ao som^{72 73}” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.373).

A afirmação da unidade dos sentidos que foi sendo construída por autores

⁷⁰ Especialmente as publicações de Merleau-Ponty *O olho e o Espírito* (1961) e *O visível e o invisível* (1964).

⁷¹ “Vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: seu odor.” (MERLEAU-PONTY, 1966, p.118).

⁷² Ainda sobre o vermelho: “Essa mancha vermelha que vejo no tapete, ela só é vermelha levando em conta uma sombra que a perpassa, sua qualidade só aparece em relação com os jogos da luz e, portanto, como elemento de uma configuração espacial. Aliás, a cor só é determinada se se estende em uma certa superfície; uma superfície muito pequena seria inqualificável. Enfim, este vermelho não seria literalmente o mesmo se não fosse o “vermelho lanoso” de um tapete. A análise descobre portanto, em cada qualidade, significações que a habitam.” (MERLEAU-PONTY, 1999 [1945], p.25).

⁷³ Vale lembrar os estudos de Claude Lévi-Strauss (1997, p.101) que constatarem haver várias investigações realizadas em diversas línguas revelando que o fonema /a/ evoca geralmente a cor vermelha, sobretudo nas crianças.

como Herder, Riegl, Cassirer e Merleau-Ponty culmina nos estudos de Gilles Deleuze (2007 [1981]) sobre a pintura de Francis Bacon. O filósofo francês busca repropor o entendimento da obra de Bacon e a criação do sentido de movimento e tatilidade em seus quadros.

Para tanto, Deleuze resgata a presença do tátil na obra de pintores que criaram uma visão háptica em seus quadros, como Cézanne, Turner e Monet. Retomando as ideias de Riegl, Deleuze (2007, p.156) propõe usar o termo *háptico* quando não há subordinação ou conexão virtual entre a mão e o olho. Desse modo, o háptico diz respeito à visão descobrindo em si mesma uma função tátil que lhe é própria e que se distingue da função ótica.

Indo além de tal conceitualização, o teórico francês postula a ligação entre o tátil e uma maior proximidade entre o observador e a obra: "háptico é um termo melhor do que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica. Aloïs Riegl, em páginas admiráveis, foi quem deu a esse par *Visão aproximada-Espaço háptico* um estatuto estético fundamental" (DELEUZE, 2007, p.178).

A convocação da tatilidade na visão proporcionaria uma maior aderência do corpo ao mundo, também constatada nos estudos do psicólogo e crítico de arte brasileiro João Augusto Frayze-Pereira (2005, p.159): "há uma adesão do corpo ao mundo que se revela na visão, mas mais nitidamente quando se considera o tato". Mais uma vez a obra de Riegl é vista como reveladora, pois lá se encontra, conforme aponta Parret (2007, p.14), a sugestão de que o tato determina a construção de um efeito de segurança afetiva, na medida em que este obstrui o espaço e produz um fechamento da experiência sensível. Já a visão produziria um certo sentimento de insegurança ao se abrir para o espaço, suscitando inquietude. Retomando os estudos de Deleuze, Parret (2007, p.17) sintetiza ainda que as condições essenciais da experiência háptica são a proximidade do objeto, a ausência de profundidade e a imposição da dimensão material.

Nas últimas pesquisas de Greimas, a visão mais próxima, que tateia os objetos, permite estabelecer uma relação mais íntima com o mundo, de modo que, em *Da Imperfeição*, o tato é entendido como uma ordem sensorial mais profunda:

"Pois o tato é algo a mais do que a estética clássica dispõe-se a nele reconhecer -sua capacidade para explorar o espaço e levar em conta

os volumes: o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta, no plano cognitivo, a vontade de conjunção total.” (GREIMAS, 2002 [1987], p.35-36).

Essa distância mínima pressuposta pelo tato instiga o entendimento de um maior efeito de proximidade enunciativa baseado numa maior ou menor distância do observador em relação ao texto visual. O semioticista francês retoma os estudos de Hjelmslev (1978 [1937]) sobre os graus de intimidade entre dois objetos, sintetizados abaixo:

FIGURA 29: Graus de intimidade entre objetos.

A *incoerência* é a falta de relação entre objetos dada a partir de sua distância não só espacial, mas da falta de semelhança plástica, rítmica e icônica entre objetos. Em relação ao plano de conteúdo, os valores semânticos são vistos como opostos e “anti-naturais”⁷⁴. A *aderência* é entendida como a relação de contato e não contato entre as imagens, preservando a superfície dos objetos e compreendendo ainda a sua integridade. Uma possível sobreposição, que pode se dar em graus de misturas, está presente na *coerência*, levando em conta as semelhanças, que, mesmo sem serem “perfeitas”, prevalecem amplamente sobre as diferenças. Já a *inerência* se dá quando as distâncias são caracterizadas pelas relações de interioridade e exterioridade entre os objetos, pressupondo uma conjunção total entre as figuras.

Esse tipo de escalonamento de distâncias entre dois objetos pode ser transposto para as relações entre sujeito e objeto, assim como sujeito e imagem. Na fotografia, pode-se pensar em quatro modos pelos quais os graus de intimidade se apresentam. O primeiro é o caso da proximidade entre figuras dentro da mesma imagem, tomando, portanto, o texto fotográfico como conjunto significante total.

⁷⁴ Expressão usada por Zilberberg (2004) para definir o afastamento de termos opostos.

Quando se pensa nas imagens dispostas em livros, deve-se considerar ainda um segundo modo de intimidade: a aproximação entre imagens distintas, mas unidas na forma de dípticos, trípticos e polípticos. Esses dois modos serão abordados no terceiro capítulo.

Não se pode deixar de lado, entretanto, um terceiro modo de relação entre imagens que pertençam a um mesmo conjunto sintagmático. As fotografias que compõem um livro ou uma exposição, por exemplo, podem estar distantes entre si ao se considerar o universo a que pertencem, mas ainda sim podem apresentar semelhanças paradigmáticas que as aproximem dentro do conjunto sintagmático maior. Alguns fotolivros, por exemplo apresentam a possibilidade de comparação (contrastes ou aproximações plásticas e semânticas) entre a primeira e a última imagem do livro, levando o enunciatário a considerar uma maior coerência entre imagens fisicamente distantes. Há, portanto, uma relação à distância que é subvertida pela possibilidade de aproximação paradigmática entre as imagens.

Os três modos de graus de intimidade abordados até aqui consideraram sempre o plano do enunciado como base para se estabelecer as relações entre imagens. No entanto, pode-se ainda considerar a relação entre o plano do enunciado e o da enunciação como ponto de partida para a configuração de relações de intimidade entre a própria imagem e o enunciatário. Essa quarta possibilidade será melhor explorada no quarto capítulo.

Entende-se, portanto, que as relações entre dois objetos podem levar em conta que um dos termos da relação pode ser um indivíduo pensante, implicado em uma relação com um objeto ou uma figura do mundo. A participação do tato nessa relação (motivado pela presença da sinestesia e da valorização de uma sensibilidade háptica) promove uma maior proximidade do sujeito com o objeto, levando às formas de coerência e inerência. O aumento da proximidade se relaciona com a progressão das formas de contato indicadas por Zilberberg (2011, p.152) segundo os termos:

[ver $\implies$ tocar] $\implies$ [tocar $\implies$ ser tocado]

A experiência sinestética seria caracterizada fundamentalmente por uma fusão primordial entre os sentidos que opera como base da relação mais íntima e indiferenciada que pode se dar entre sujeito e objeto. Essa fusão, que Cassirer

(1992 [1927]) já tentou definir, é descrita por Zilberberg (2005, p.99) como mais “mística”, pois a experiência de aproximação entre sujeito e objeto não terminaria na superfície de ambos os corpos, na pele, mas a atravessa e irradia para o corpo todo, produzindo um sentido que é mais difícil de ser discretizado por ser mais da ordem do sensível.

A aproximação gera ainda um maior efeito de sentido de veridicção, pois Zilberberg (2007) defende que é mais fácil acreditar naquilo que está próximo e que se pode tocar. Já o distanciamento próprio do visual se relaciona com uma desconfiança, na medida em estimula o afastamento próprio da reflexão cognitiva. Há, portanto, uma dimensão fiduciária da percepção espacial que se relaciona com o estímulo maior ou menor do tato e com a construção de um espaço óptico ou háptico.

Existem diversos exemplos do valor da tatilidade e da aproximação nas obras artísticas. Zilberberg (2007) retoma os estudos de Adolf von Hildebrand⁷⁵, que já havia proposto a diferenciação entre uma visão aproximada e distanciada, e cita exemplos opostos como a escultura egípcia e a grega. Enquanto a primeira era feita para ser vista de perto, pois os volumes desapareciam num maior distanciamento e a aparência das formas se mostrava plana, a segunda tornava necessário um maior recuo do observador para que uma ilusão de profundidade ocorresse, mostrando que os valores táteis e a ilusão de profundidade eram incompatíveis.

Na arte contemporânea, a valorização de uma visão háptica do espaço e da maior aproximação entre sujeito e obra culmina em manifestações que se encarregam de destruir as divisões da arte baseadas nos órgãos dos sentidos. Na *body art*, *land art*, performances e instalações, o corpo é instrumento de compreensão, revelando uma mudança de paradigma no entendimento da arte, valorizando cada vez mais o sensível.

Um importante exemplo da valorização do diálogo entre os sentidos na arte contemporânea foi a mais memorável obra do artista brasileiro Cildo Meireles, realizada em 1967 (Figura 30).

⁷⁵ Especialmente a publicação HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte*. Tradução de M. I. P. Aguado. Madri: Visor, 1988 [1893].

FIGURA 30: Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho*, 1967-1984.

Desvio para o vermelho apresenta uma sala decorada de acordo com as expectativas de um ambiente familiar, exceto pela estranheza causada pela dominância do vermelho. A cor torna o ambiente homogêneo e ressalta as outras qualidades plásticas (formas, texturas e disposição no espaço) dos elementos que compõem o espaço.

A obra acima é um importante exemplo sobre como a arte contemporânea busca resgatar os valores táteis, e a sinestesia se torna a regra para compreender como o sentido é construído a partir do diálogo entre as diversas ordens sensoriais.

A experiência sensível que se estabelece primeiramente de modo unificado por meio da sinestesia pode ser refletida nos textos que operam com diferentes linguagens simultaneamente, denominados de textos sincréticos. A consideração de que “a coalescência das sensações pode ser considerada como um enriquecimento da comunicação” (GREIMAS, 2002, p.72) estimulou semioticistas como Anne Beyaert-Geslin a elucidar os efeitos de distância e proximidade suscitados pelo emprego da visão e pelo tato na compreensão de obras artísticas.

A análise (BEYAERT-GESLIN, 2003) da instalação *Pavilhão vermelho*, obra de Ilja Kabakov para a Bienal de Veneza de 1993, mostra como as ordens

sensoriais se encontram separadas espacialmente ao longo do percurso que o enunciatário é convidado a percorrer. Um galpão escuro, com obstáculos formados de gravetos e folhas secas, é o ponto de partida para que o observador vá tateando até chegar à saída do outro lado do pavilhão, apontada pela luz ao fim do caminho. Lá se tem a visão à distância de um quiosque. É nesse último momento, depois de ter percorrido um caminho guiado pelo tato e ter se deparado com uma cena montada para ser vista à distância, que o observador é capaz de compreender a analogia que tal instalação faz do modo como o sentido opera.

A lógica característica da visão é a de apreender globalmente a construção. Já o tátil foi empregado durante o caminhar no pavilhão de modo a propiciar uma aproximação maior com os elementos dispostos. Desse modo, Beyaert-Geslin explica como uma obra é capaz de ilustrar as diferenças entre o universo visível, entendido como palco de uma apreensão global e sintética, e o universo tátil enquanto recepção mais próxima e analítica dos elementos do mundo percebidos enquanto fragmentos.

Parte-se, portanto, da pressuposição de que, para compreender a construção do sentido visual, não se lida com o canal sensorial do qual advém a informação perceptiva, mas se faz referência às diferentes organizações dos sentidos que o visível é capaz de exercer, como aquela de aproximar-se e “tocar” os objetos, percebendo as texturas e volumes do mundo. Fontanille retoma essa ideia de que o visível não se refere a um órgão específico (o olho, relacionado ao canal visual), mas a uma lógica sensível, já em seu livro de 1995, *Sémiotique du visible*, e avança tal entendimento na publicação de 2011, *Corps et sens*.

Greimas (1984, p.95) também demonstra ter se interessado pelo possível paralelo existente entre a organização dos sentidos e a correspondência entre as artes. Em seu texto de 1984, o pesquisador localiza a semiótica plástica como parte integrante da semiótica poética, pronta a investigar os novos modos de articulação do significante numa variedade de linguagens.

A atenção dada ao significante visual é capaz de revelar uma proposta enunciativa de criação de novos significados construídos pela imagem, mas tal estratégia ultrapassa o caráter visivo para se mostrar presente em outros domínios de manifestação, como a poesia, a música, a arquitetura, etc. Greimas (2004) aposta na generalidade de uma semiótica poética que primeiro se preocuparia em reconhecer a poeticidade do texto ao observar com atenção as suas articulações

expressivas, assim como a construção de novos significados advindos dessas organizações significantes. A semiótica poética só deveria se debruçar posteriormente sobre as especificidades concernentes à substância da expressão responsáveis por caracterizar as distinções entre poético visual, poético literário ou poético musical, etc.

Para tal investigação, seria importante identificar nomes de artistas que se destacaram por estabelecer novos modos de produzir sentido por meio do entrecruzamento entre as dimensões sensoriais. Eles atestam a sinestesia como uma capacidade sensível que opera na base do sentido poético, considerando-se a variedade de linguagens. Alguns nomes não podem ser esquecidos tanto no que se refere ao diálogo entre a dimensão visual e a musical das obras de arte quanto no que tange à dimensão visível e tátil das formas artísticas.

Arcimboldo é lembrado por imaginar um sistema de equivalências entre gradações de preto ao branco e intensidades sonoras. Outros artistas buscaram, ainda, relacionar o visual com o musical: Mondrian, Debussy, Kandinsky e Dufy. Encontra-se, ainda, a indicação de relações entre a escala musical e a composição arquitetônica nos estudos de Jean-Yves Bosseur⁷⁶.

Tais artistas são constantemente objeto de estudo de uma linha de estudos estéticos denominada de estética comparada, que tem como principal pesquisador Etienne Souriau. Em seu livro de 1969, o autor francês afirma: “nada mais evidente que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, estão levitando no mesmo templo” (SOURIAU, 1969, p.20).

É preciso se deixar interrogar pelas obras que convocam o observador a empenhar o conjunto de seu corpo para ter acesso a uma experiência que se torna cada vez mais multissensorial. As estratégias enunciativas presentes na produção artística contemporânea envolvem, de modo cada vez mais integrado, o corpo do enunciatário e merecem uma cuidadosa investigação.

A fotografia brasileira contemporânea opera neste contexto. Representada aqui pelas imagens de Miguel Rio Branco, espera-se que essas imagens interroguem a definição mesma do que é a fotografia enquanto linguagem visual, que estimulem a reflexão e a fruição dos mundos criados a partir de suas superfícies e que nelas o papel fotográfico seja a pele na qual as marcas aglutinam aquilo que,

⁷⁶ “As mesmas proporções que regem a organização melódica das escalas modais foram aplicadas à organização das colunas dos mosteiros. Intervalos de oitava (2/1), quinta (3/2) e de quarta (4/3)” (BOSSEUR, 1999, p.85).

para ser mais bem compreendido, deve ser sentido não só visualmente, mas sinestesicamente. Desse modo, o corpo é o grande protagonista para a compreensão de fotografias, especialmente aquelas que despontam no contexto da arte contemporânea.

Essas imagens valorizam o possível caráter sinestésico do texto visual, desdobrando a visualidade em uma sensibilidade háptica. Assim, a tatilidade é convocada a assumir um papel no entendimento da imagem, que ultrapassa seu caráter *visual* (baseado no canal de recepção) e se estabelece como texto *visível*. A imagem exhibe um sentido construído enquanto articulação de uma lógica sensível que envolve não só a visão, mas o corpo do enunciatário.

CAPÍTULO 3

FOTOGRAFIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA A PARTIR DE MIGUEL RIO BRANCO

A metáfora, fisicamente inadmissível, psicologicamente insensata, é todavia uma verdade poética. Isso porque a metáfora é o fenômeno da alma poética.

Gaston Bachelard
A água e os sonhos

3.1 Introdução

Nascido em 1946 na cidade de Las Palmas de Gran Canaria, Espanha⁷⁷, Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco iniciou sua atividade como pintor na década de 60. Nos anos 1970 se mudou definitivamente para o Brasil e iniciou a produção de cinema experimental e fotografia, lançando seus primeiros fotolivros na década de 80. Enquanto algumas agências de fotografias surgem nessa época como meio de aglutinar fotógrafos e difundir sua produção, o nome de Rio Branco aparece como um artista que inicia a montagem de exposições individuais sem filiação a algum movimento ou instituição, conforme explica Carvalho:

“Enquanto as exposições individuais não foram priorizadas pela INFoto⁷⁸, algumas indicaram o desenvolvimento de certos fotógrafos. A exposição de Miguel Rio Branco 'Nada levarei quando morrer aqueles que mim devem cobrarei no inferno'⁷⁹, em 1980, interpretou a realidade dura e precária do Pelourinho, Salvador, Bahia, por meio de retratos de prostitutas e pequenos criminosos” (CARVALHO, 1996, p.24) (tradução nossa)⁸⁰.

Os trabalhos publicados de Rio Branco, em ordem cronológica, são: *Dulce sudor amargo* (1985), *Miguel Rio Branco* (1988), *Nakta* (1996), *Silent Book* (1997), *Miguel Rio Branco* (1998), *Entre Los Ojos* (1999), *Entre os olhos, o Deserto* (2001), *Gritos Surdos* (2002), *Plaisir la douleur* (2005), *Notes on Tides* (2006), *I Grandi Fotografi* (2007), *Tokyo* (2009) e *Você está feliz?* (2012). Há uma certa disparidade

⁷⁷

A origem estrangeira de Miguel Rio Branco é devida à atividade diplomática de seus pais brasileiros. A família de Rio Branco faz parte da história do Brasil, sendo o seu membro mais famoso o Barão de Rio Branco (bisavô do fotógrafo).

⁷⁸ Instituto Nacional da Fotografia, agência voltada à produção fotográfica da Funarte (instituição de apoio e fomento à arte vinculada ao Ministério da Cultura). Destinava-se a realização de exposições coletivas, edição de catálogos, de obras referentes à história da fotografia e de ensaios teóricos.

⁷⁹ O título da exposição se refere a uma frase escrita numa parede da região. O artista conserva a grafia original com erros de português.

⁸⁰ No original: “While individual shows were not given priority by INFoto, some did indicate the development of individual photographers. Miguel Rio Branco's show 'Nada levarei quando morrer aqueles que mim devem cobrarei no inferno', held in 1980, interpreted the tough and destitute reality of Pelourinho, Salvador, Bahia, through portraits of the area's underclass of prostitutes and petty criminals”.

sobre os títulos de livros lançados por Miguel Rio Branco, já que publicou em diversos lugares do mundo. O critério aqui utilizado respeitou o reconhecimento de autoria dessas obras, conforme indicação no próprio site do artista⁸¹.

O surgimento de Rio Branco na cena brasileira tem como pano de fundo a eleição da fotografia como linguagem privilegiada no contexto da arte contemporânea. O termo "fotografia brasileira contemporânea" se fixa no vocabulário das artes a partir de seu uso como título da exposição de 1994⁸², sob curadoria de Paulo Herkenhoff e com a participação de Cláudia Andujar, Luiz Braga, Mário Cravo Neto, Miguel Rio Branco, Paula Trope e Rosângela Rennó. O texto que acompanha as fotos exalta uma atitude de experimentação surgida desde a década de 1970 e que busca superar um "déficit de expressão" (HERKENHOFF, 1995)⁸³.

Rio Branco ganha destaque por valorizar elementos plásticos, tais como as texturas, que se distanciavam do padrão modernista da fotografia, pois não se organizavam como cenas nítidas de ações, remetendo muito mais às experimentações de José Oiticica Filho do que à corrente fotojornalística da época.

Em entrevista na qual fala sobre seu estilo, Rio Branco expõe a influência que elementos picturais exercem sobre a construção de suas imagens, como o uso da colagem e a exaltação dramática da textura. Por esse trânsito entre diferentes formas artísticas, Miguel Rio Branco se autodenomina um *artista visual*: "É assim que Miguel Rio Branco gosta de se definir: como um artista, no sentido mais amplo que a palavra possa ter, ou 'como alguém que vê com os olhos de um pintor, tem a rapidez de um fotógrafo e algo de escultor. Ou, para sintetizar, como um compositor'" (PERSICHETTI, 2008, p.9).

A multiplicidade desse artista inspirou trabalhos acadêmicos que buscaram explorar as características de sua obra. Kátia Lombardi (2007) põe em diálogo as fotografias de Rio Branco com outras importantes referências da fotografia artística, identificando a inauguração de um novo gênero denominado de *documental imaginário*. Distante do referencial semiótico, tal estudo apropria-se do conceito de

⁸¹ Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/obra2.asp> (consultado em 22/12/2013).

⁸² "A Espessura da Luz – Fotografia Brasileira Contemporânea", exposição realizada na Bienal Internacional do Livro em Frankfurt, Alemanha .

⁸³ O crítico se referia a exploração do tema da miséria e do exotismo que dominavam a cena da fotografia brasileira. A exposição de 1994 defendia uma maior atitude de experimentação dos artistas que lá expunham suas obras e que se interrogavam sobre como mostrar o Outro, considerado em sua unicidade: "A aparente autonomia da linguagem pode então tornar-se real, depois de compreendida a impossibilidade do neutro, o que propicia vincular essa fotografia à vida. Esses fotógrafos vivem a busca incessante da alteridade, a apreensão desse ser incommensurável, o Outro." (HERKENHOFF, 1996, p.3).

imaginário e da noção de “museu imaginário” de André Malraux (1951) para interrogar as fotografias de Miguel Rio Branco sobre possíveis relações com outras obras famosas da história da fotografia. Vale lembrar também o trabalho de Livia Aquino⁸⁴ (2005), que trata das relações formais e conceituais que caracterizam o trabalho de Rio Branco como imagens-poema. A autora aborda ainda, de modo muito pertinente, a edição e montagem das exposições e livros, relacionando-as com a montagem cinematográfica.

As estratégias tornadas visíveis ao longo da obra de Rio Branco aparecem como um crescendo. Seus livros de fotografias mostram reiteraões que permitem identificar as isotopias⁸⁵ temáticas e enunciativas que caracterizam tanto um estilo próprio a Rio Branco quanto a formação de um modo de se relacionar com o enunciatário que se mostra presente na produção da fotografia artística no Brasil. É interessante, portanto, que se apontem ao longo de suas publicações as estratégias enunciativas recorrentes, pois os modos repetidos pelos quais o fotógrafo constrói suas imagens permitem apreender um estilo enunciativo marcante da produção fotográfica artística no Brasil.

A repetição de temas, figuras e mesmo de fotografias é um importante elemento na criação de narrativas visuais. A justaposição desses elementos abre encruzilhadas, onde uma mesma imagem ou figura pode remeter a temas diferentes a depender da relação que estabelece com aquelas ao seu redor. Tal construção evidencia temas que se cruzam ao longo da própria história da arte, destacando-se a ambiguidade da dor enquanto um elemento presente tanto no prazer quanto no sofrimento. Observar tais construções na análise da obra de um fotógrafo leva ainda à investigação sobre os modos artísticos de compor os grandes temas. A obra de Rio Branco pode ser colocada em diálogo com a história da fotografia e da arte, pois é no âmbito artístico de produção de imagens mais poéticas que esse fotógrafo se insere.

É importante dizer, ainda, que os livros não serão tomados em separado, mas considerados segundo os modos pelos quais expõem temas e práticas influentes na construção do campo artístico. Dois fotolivros, em especial, mostram-se

⁸⁴ Agradece-se imensamente à pesquisadora por disponibilizar imagens que contribuíram com esta pesquisa e pela generosa troca de ideias.

⁸⁵ Reiteração de elementos, ao longo do texto considerado, que garantem homogeneidade ao enunciado e concorrem para a coerência interpretativa na identificação dos temas e das estratégias enunciativas empregadas.

fundamentais para compreender o estilo enunciativo de Rio Branco: *Dulce sudor amargo* (1985) e *Silent Book* (1997). A primeira publicação evidencia o início de uso de certas estratégias que se sedimentarão nas próximas publicações: a valorização de objetos banais, a ambiguidade entre prazer e sofrimento e a construção de uma experiência estética que joga com imagens desagradáveis, subvertendo a noção canônica de beleza. Já *Silent Book* aprofunda a exploração da textura como elemento plástico capaz de acionar a sinestesia e outros modos de fruir a imagem. Nessa, que é a publicação mais importante da carreira de Rio Branco, a desfiguração alcança seu ápice, assim como a busca por um contato mais próximo com o enunciatário.

Segue-se, portanto, a análise das estratégias presentes nessas duas publicações e a exploração dos diferentes efeitos de sentido que as astúcias da enunciação fotográfica engendram no modo de se compreender a fotografia. Entender esses novos modos de sentir, construídos a partir desses novos modos de enunciar, ajudam a lançar mais luz sobre as principais características de um terreno ainda pouco definido, chamado de fotografia brasileira contemporânea.

3.2 *Dulce sudor amargo*: pistas para a compreensão de uma identidade enunciativa

Miguel Rio Branco inicia a publicação de fotolivros com seus projetos autorais a partir de *Dulce sudor amargo* (1985). No livro constam 79 fotografias coloridas, de tamanhos variados (chegando até 27 x 21 cm, tamanho total do livro), com molduras de dimensões variáveis. É uma edição mexicana, impressa pelo Fundo de Cultura Econômica. Cada fotografia do livro ganha destaque por estar inserida em uma borda branca, que individualiza as imagens. No entanto, essa não será uma característica marcante do fotógrafo na exposição das imagens, pois ele logo abandonará essa estratégia ao longo de sua produção e estimulará cada vez mais o diálogo e a fusão entre as imagens publicadas nos livros.

FIGURA 31: Três primeiras imagens de *Dulce sudor amargo*.

Nas primeiras imagens de *Dulce sudor amargo*, o fotógrafo esboça o início de uma narrativa segundo uma ordem linear. Figuras invadem a imagem e marcam linhas horizontais e diagonais que direcionam o abrir de páginas para a imersão na leitura. As cores do início da manhã marcam não apenas o começo de um novo dia, mas da própria narrativa e uma canoa entra no mar assim como o observador adentra a obra. Os tons de azul continuam pelas próximas duas imagens, a isotopia marítima continua presente, até que se aviste a figura de uma sereia.

Se um tempo incoativo⁸⁶ foi delineado nas duas primeiras imagens, a terceira traz a marca espacial da narrativa, indicada na veste das mulheres. São baianas e, portanto, a Bahia é o cenário das fotografias desse livro. Salvador aparece no título de todas as imagens quando são expostas em museus e galerias, apesar do livro não indicar o título das imagens.

Apesar do início com elementos que delineiam a narrativa espacialmente, o livro não apresenta uma relação causal entre as imagens, configurando uma narrativa mais solta e manifestando uma experiência temporal primordial que, segundo Ricoeur (1994), caracteriza-se como mais confusa e disforme, anterior à organização temporal linear dos eventos.

O começo da obra, marcado pelas cores frias, evolui para cores em tons mais quentes, construindo um efeito de aproximação do enunciatário às imagens ao longo do livro⁸⁷. O reconhecimento da personagem de Iemanjá e das baianas ao redor dessa figura central ajuda a definir um lugar determinado. O fotógrafo exhibe, por meio da divindade do candomblé que expõe o busto nu, a ambiguidade entre o

⁸⁶ Marca do início de um processo temporal. Segundo o *Dicionário de semiótica*, “sua aparição no discurso permite prever ou esperar a realização da série toda” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p.260, verbete *incoatividade*)

⁸⁷ Uma interessante análise sobre o efeito de aproximação dado pelos tons mais quentes pode ser encontrada em Zilberberg (2005).

sagrado e o profano característica da cultura local. Vale lembrar que a justaposição dos valores opostos da sexualidade, tida como profana, com os valores do sagrado é presente não só na obra de Rio Branco, mas na própria história da arte. Umberto Eco, no livro *História da Feiúra* (2007), aponta que a figura de Cristo encarnou, no período barroco, a ambiguidade da expressão do sofrimento e prazer, construindo uma visão erótica da dor, onde a “insistência no rosto e no corpo divino martirizado pelo sofrimento chegará aos limites do comprazimento e da ambiguidade” (ECO, 2007, p.49).

O fotógrafo propõe um início claro para uma narrativa delimitada espacialmente. *Dulce sudor amargo* define o cenário principal da maior parte de suas imagens: a região do Maciel, uma área degradada na região do Pelourinho. Do mar, ancora-se no lugar chamado Bahia, que ultrapassa as definições de uma paisagem geográfica para se mostrar como um modo de vida e um discurso sobre o homem. Indo da costa ao interior de um bairro pobre da cidade de Salvador, Rio Branco adentrará também em pormenores nas características humanas mais profundas, num estrato de sensibilidade onde as fronteiras com a animalidade se tornarão indefinidas.

De início, é interessante notar ainda que apenas nesse primeiro livro existe um cenário específico a perpassar toda a obra. O mais comum na obra de Rio Branco é a construção de fotolivros a partir de uma variedade de locações, caracterizando uma espacialidade difusa. O espaço como lugar⁸⁸ passa a ser menos importante, possibilitando que temas mais amplos sejam construídos⁸⁹.

3.3 Uma outra estética

Em um primeiro momento, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O 'não importa o quê' se torna então o ponto mais sofisticado do valor”

⁸⁸ Marc Augé (1994) esclarece na sua pesquisa sobre os “não lugares” que a noção de espaço é mais abstrata que a de lugar. Essa última é perpassada pelos discursos que particularizam um espaço e o dotam de características que possibilitam a identificação dos sujeitos.

⁸⁹ O livro *Silent Book*, por exemplo, traz fotografias realizadas na academia de boxe *Santa Rosa*, no Rio de Janeiro, ao lado de imagens feitas em Cuba e na Espanha.

Utilizando-se desse cenário específico, *Dulce sudor amargo* manifesta o tema do sofrimento e do prazer por meio da exploração plástica da materialidade dos cenários e personagens degradados. Os retratados são prostitutas, pobres, excluídos e deficientes. O distrito do Maciel se configura como um lugar à margem da moral e as fotos de Rio Branco questionam a própria noção de bom tom e dos critérios de julgamento do bom gosto.

A história dos julgamentos de gosto aponta o feio como a ausência de forma, a assimetria, a desarmonia, o desfiguramento e a deformação. Esses parâmetros se manifestam em termos como o mesquinho, o débil, o vil, o banal e o tosco (ECO, 2007, p.16). As figuras com essas características se disseminam ao longo da história por provocarem uma reação emocional mais intensa que a do belo, aproximando o observador da obra⁹⁰.

Em *Dulce sudor amargo*, o fotógrafo busca estabelecer uma analogia entre a ruína característica do local e a degradação física e moral das pessoas que lá habitam. Essas imagens compõem um conjunto que começa a se delinear na página 47 do livro e vai até a 84. A figura com a denominação “Hollywood” aparece como marca de abertura e fechamento dessa série de imagens. Chama a atenção a ironia presente na aparição da denominação *Hollywood* em uma região cuja principal marca é a ruína (tanto patrimonial quanto humana).

⁹⁰ "É um fenômeno geral na nossa natureza que aquilo que é triste, terrível, até horrendo nos atraia com irresistível fascínio; que nos sintamos repelidos e atraídos com a mesma força por cenas de dor e de terror." (ECO, 2007, 282).

FIGURA 32: Imagens de *Dulce sudor amargo*.

1- Miguel Rio Branco, <i>Sem título</i> , 1985.	2- Miguel Rio Branco, <i>Sem título</i> , 1985.
3- Miguel Rio Branco, <i>Sem título</i> , 1985.	4- Miguel Rio Branco, <i>Sem título</i> , 1985.

Vale lembrar o quanto foi comum, na história da pintura, a aproximação semântica entre o sentido de degradação de um espaço, de um objeto e do homem. Caravaggio inova, por exemplo, ao realizar a pintura de uma natureza morta repondo a noção de beleza e vivacidade comum ao gênero. O artista subverte a frequente exaltação da vida e escolhe exprimir a passagem do tempo e o desgaste que ele provoca por meio das frutas que apodrecem.

FIGURA 33: Michelangelo Caravaggio, *Cesta de frutas*, 1596.

As folhas já murchas e a maçã com furos são utilizadas para figurar a transitoriedade numa perspectiva mais soturna, evidenciando as marcas do fim da vitalidade. É também um retrato do fim da beleza como canonicamente concebida e de uma outra história, mais sombria, que se pode contar quando observamos os vestígios do passar do tempo.

Nas fotografias de Rio Branco, o tempo e a pobreza parecem corroer igualmente personagens e cenário, transformam os materiais e os corpos, impondo suas marcas por meio do desgaste que exhibe sua textura característica. A relação entre feiúra física e feiúra moral está estabelecida desde a cultura grega e é retomada com força durante os movimentos de vanguarda⁹¹. Desse modo, a relação de concordância do espaço degradado e seus personagens não tende a surpreender tanto.

No entanto, é a exploração plástica dessas figuras de atores e do espaço que permite ao enunciatário estabelecer uma relação mais próxima com as imagens, e as rimas visuais são as engrenagens que fazem avançar uma narrativa que não se mostra causal e linear. Há a exploração de uma outra sensibilidade, de um outro modo de vida e outros valores, os da baixa cultura, da periferia, que já estavam

⁹¹ Umberto Eco (2007, p.379) lembra que “o feio da vanguarda foi aceito como modelo de beleza e deu origem a um novo circuito comercial”.

presentes no contexto brasileiro da época por meio de trabalhos de artistas como Hélio Oiticica⁹².

Mesmo que seja mais difícil delinear uma história contada concretamente em seus livros, as imagens de Rio Branco se ancoram constantemente na própria matéria do mundo e dos objetos mais banais para existirem enquanto vestígios da passagem do tempo e do sofrimento do corpo. O próprio artista define seu trabalho: “Eu trabalho efetivamente sobre a cicatriz, o sofrimento, a passagem do tempo, mas também o poder, a opressão. Questões brasileiras, em suma”⁹³ (IN: LEQUEUX, 2005, p.160).

Tais temas se tornarão concretos por meio dos objetos mais banais. A força do trabalho de Rio Branco está na potência de significação inerente às coisas mudas⁹⁴. O olhar para essas figuras do cotidiano convida à valorização dos elementos plásticos como meio de se construir relações entre as imagens que não são da ordem de causa e efeito. Elas se aproximam por meio de componentes cromáticos e texturais, instigando o enunciatário a criar relações semânticas entre figuras que, de outra maneira, seriam entendidas como pertencentes a universos distintos.

3.4 As figuras do corpo: do pornográfico ao erótico

É possível depreender em *Dulce sudor amargo* a formação de grandes blocos temáticos distribuídos de modo linear ao longo do livro. Desse modo, retratos aparecem em sucessão e expõem o tema do desejo a partir dos personagens, frequentemente prostitutas, habitantes da região do Maciel. Tal desejo manifesta uma presença forte e direta na vida desses personagens e é retratado sem os subterfúgios da sedução. É interessante observar, portanto, como o fotógrafo escolhe retratar o corpo feminino nessas imagens, exibindo uma nudez

⁹² Vale lembrar que Oiticica levou a arquitetura das favelas e a sensibilidade dos materiais que fazem parte da vida dessas pessoas para exposições em museus, tais como telhas de amianto, placas de compensado, pedriscos e chão de barro.

⁹³ No original: “Je travaille effectivement sur la cicatrice, la souffrance, le passage du temps, mais aussi le pouvoir, l'oppression. Autant de questions brésiliennes”.

⁹⁴ Referência à expressão segundo a qual Rancière (2005, p.55) caracteriza os trabalhos que se situam sob um regime estético no campo da arte.

despudorada, conforme se observa na figura abaixo.

FIGURA 34: Conjunto de fotografias de *Dulce Sudor Amargo*.

Deve-se considerar que a nudez é uma figura do corpo que tem seu modo de exibição construído por um enunciador que adota uma maior ou menor diretividade. A ostentação se configura como um dos possíveis modos de se tornar visível o corpo por meio do posicionamento dos atores. Ao mesmo tempo, a luz é operada pelo fotógrafo na contraposição às sombras que modulam os volumes dos corpos, explorando a característica escultórica desses corpos tão banais.

Percebe-se a diversidade com a qual o corpo pode se dar a ver nessas imagens. Por isso, vale lembrar aqui os estudos do semiótico francês Eric Landowski (1991) sobre os modos como os atores sociais se dão a ver, configurando regimes de visibilidade que se articulam sobre uma sintaxe do ver

capaz de construir o sentido de *ostentação* e *pudor* nos polos contrários e o *não constrangimento* e a *modéstia* como intermediários.

FIGURA 35: Modos de apresentação de si estipulados por Eric Landowski (1991, p.91)

São modos diversos pelos quais a exposição pode ser regulada pelo fotógrafo, que propõe uma situação de comunicação onde o observador é colocado frente à ostentação dessas figuras. A figura investe, contra um enunciatário desavisado, a convocação para se entrar em relação com esses corpos retratados. No entanto, um sujeito, tal como os atores da imagem, só pode ser considerado ostentador ou ainda exibicionista a depender da disposição com a qual o observador se engaja para observar as imagens. Desse modo, estabelecem-se formas de relação que vão desde uma intimidade partilhada com o outro e que pressupõe o interesse mútuo, até o atentado ao pudor que se dá em investidas não consensuais do sujeito que ostenta a nudez.

Por isso, Landowski salienta que o ver implica a presença de dois protagonistas, um que vê e outro que é visto. Isso permite delinear uma série de situações de acordo com a variedade dos tipos de indivíduo que entram em contato. Nas imagens acima, predomina a ostentação desses corpos, mas uma maior distância e o uso de uma moldura maior da cena para exibição do corpo, como no caso da imagem inferior à esquerda, afasta o enunciatário e permite um maior espaço interpessoal do personagem retratado.

Se a ostentação do corpo nas figuras dos atores acima for tomada enquanto um *querer ser visto*, abrem-se diversas possibilidades de encontro entre a ostentação do sujeito que aparece nas figuras e o olhar do observador. Por isso

deve-se admitir a possibilidade de existir um *interesse mútuo* (quando o observador quer ver), ou ainda a *ostentação* ou *investidas* do ator da foto (um atrevimento que se dá a partir da assimetria entre a exibição do corpo pelo ator da foto e um certo olhar desinteressado sobre as imagens de um livro de fotografias). Pode haver também o *exibicionismo* dos atores quando o enunciatário *quer não ver*, condição de negação veemente do ato de olhar que se entende rara quando o sujeito se dispõe a folhear um fotolivro.

Os diferentes modos como o corpo se dá a ver é capaz de configurar diversos efeitos de sentidos, do erótico ao pornográfico. Esses termos podem ser caracterizados, segundo Dominique Baqué (2002), como gêneros cada vez mais presentes na arte contemporânea. Segundo o autor: “a partir de um conteúdo representativo comum -a carne sexuada- a imagem pornográfica e a imagem erótica diferem na finalidade, nos modos de gerar o código, na escritura visual” (BAQUÉ, 2002, p.43). A imagem pornográfica tem uma natureza utilitária e comercial⁹⁵. Ela se nega à ambiguidade e ao equívoco, enquanto a erótica valoriza os desvios, o jogo figurado, a cadeia metafórica na qual outras figuras são convocadas a compor a ideia de sexualidade.

As imagens de Rio Branco percorrem o caminho do pornográfico ao erótico, extrapolando o tema do desejo na medida em que justapõem imagens que apontam a degradação dos corpos em consonância com os desgastes do ambiente ou ainda quando aproximam cicatrizes humanas e marcas animais em entrecruzamentos metafóricos.

Não se pode dizer que o sentido poético gerado por essas imagens busque sempre produzir sensações agradáveis. No entanto, são construídas novas relações entre as imagens, fazendo o enunciatário enxergar essas figuras por meio de um novo ponto de vista. O que está em jogo aqui é a criação de um efeito estético, que pode estar ligado a sensações de desprazer, angústia e aversão.

Não é à toa que a história da feiúra desperta tanto interesse quanto a da beleza, entendida muitas vezes sob a chave clássica da harmonia e do equilíbrio. Figuras do banal, do sujo, obsceno e repulsivo são capazes de provocar reações passionais de aversão, angústia, asco e terror como efeitos de sentido igualmente buscados pelos artistas. Em seu artigo sobre o inquietante, Freud (2010 [1919], p.330) comenta que o repulsivo ou doloroso costuma ficar de fora dos estudos sobre

⁹⁵ Característica também apontada por Agathe Simon (2002).

estética, que se ocupa das sensibilidades “belas, sublimes, atraentes -ou seja, positivas”.

Consideraram-se aqui os efeitos do enquadramento e da nudez ostentada por esses corpos. No entanto, o convite para que o enunciatário entre em contato com esses personagens é diminuído pela falta de contato visual claro com as mulheres. Os olhos entreabertos, a penumbra, o movimento do rosto que borra o olhar são os subterfúgios utilizados pelo fotógrafo que desumanizam essas mulheres, quando não as dotam de uma reciprocidade no diálogo que poderia se dar com o olhar. Esse fato lembra os primeiros retratos de nus e de prostitutas que não olhavam a câmera, como estratégia de submissão e vergonha frente ao olhar do fotógrafo, conforme pode ser visto na figura abaixo:

FIGURA 36: Exemplo de nus do século XIX.

1- Gustave Le Gray, sem título, 1856.	2- Julien Vallou de Villeneuve, sem título, 1853.
3- Nadar, sem título, 1861.	4- Autor desconhecido, sem título, 1870.

Fechar os olhos, olhar para fora do quadro e cobrir o rosto permitia que o corpo fosse olhado sem que olhasse de volta, deixando livre ao observador o prazer de olhar. Os primeiros nus da história da fotografia falharam em olhar para o enunciatário, não irradiando energia erótica na outra direção e perpetuando uma des-erotização das imagens que teve início no Renascimento. Nessa época, afirma Martin Jay (1988), a subjetividade transcendental característica do humanismo universal ignora a ancoragem carnal.

Há uma alta atitude intelectual característica desse regime escópico, pois a adoção da perspectiva representou uma das causas da diminuição do engajamento do observador com a figura dos personagens presentes na pintura. O “desejo ocular” havia sido condenado veementemente por Santo Agostinho até o seu reaparecimento no século XIX e antes disso poucos pintores ousaram retratar o desejo humano por meio do olhar⁹⁶.

No entanto, o olhar desejante não está ausente de *Dulce sudor amargo* e um retrato que aparece em meio à série de imagens das prostitutas encara o enunciatário, conforme pode ser visto abaixo:

⁹⁶ Exemplos dessa exceção são os garotos sedutores de Caravaggio e a *Vênus de Urbino* de Ticiano.

O olhar é direto para a câmera, enquanto ao fundo se vê um cômodo com as paredes desgastadas e recortes colados na parede onde outros olhares se insinuam. Olhar de volta significa que o retratado pode assumir o papel de um interlocutor, pronto a um diálogo direto com o enunciatário-interlocutário. No rosto da mulher retratada não se encontra uma expressão que manifeste prazer, mas, ao contrário, sofrimento e as mãos na cabeça ajudam a compor essa impressão. As formas arredondadas das rosas sublinham a intensidade desse contato, pois multiplicam a forma do olhar feminino. As flores têm uma presença ainda mais pregnant ao se considerar o seu significado simbólico enquanto expressão do desejo feminino.

O cara a cara compõe um diálogo mais rico com o enunciatário, pois o enunciador adota uma distância mais próxima, de tipo pessoal [constituída, segundo Hall (1986), entre 45 e 125 cm], na qual se encontra corporalmente implicado com a presença do ator do enunciado. Esse tipo de aproximação abre espaço para uma divagação maior sobre os sentimentos e desejos que animam o retratado. Fica clara, ainda, a relação entre a distância métrica e a afetiva, já apontada por Fontanille e Zilberberg (2001, p.140) nas tensões entre “próximo” e “distante” presentes na espacialidade.

A aproximação, no entanto, não significa diretamente um aumento da euforia. Mais do que objeto de prazer, esses corpos estão marcados pelas vicissitudes da vida e apelam para um ponto de vista mais humano sobre essas mulheres.

Seja por seu apelo plástico ou pelas relações subjetivas guardadas entre enunciatário e fotografia, a imagem é capaz de produzir uma experiência arrebatadora, que pode ser entendida, no contexto da experiência estética, como a possibilidade de existência de sensações de desprazer, já que aquilo que arrebatava (FERREIRA, 1999, verbete *arrebatar*) tira por força ou violência, arranca, provoca, suscita, etc.

Os estudos de Greimas (2002, p.30) evidenciaram que a experiência estética vai muito além da sensação de prazer, rompendo a cotidianidade para produzir a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto e a relação sensorial entre ambos. O autor lituano lembra ainda que o horizonte neutro dos valores estéticos é a indiferença.

Pode-se afirmar, portanto, que Rio Branco constitui seu léxico de figuras buscando formar uma experiência estética que afaste o leitor da anestesia cotidiana e o toque de modo sensível. A exploração plástica de cor e textura retratadas nas imagens é importante elemento para fazer sentir o contato com os personagens e lugares à margem da moral, construindo um mundo visível distanciado também do conceito clássico de beleza.

3.5 Os dípticos e construção metafórica

O olhar cara a cara com o enunciatário é, no entanto, apenas uma entre as várias estratégias que buscam construir uma maior proximidade com o enunciatário. Prevalece a tentativa de fugir do valor referencial das figuras do corpo e a busca por novas associações semânticas que desestabilizem as certezas do observador. Temas como a animalidade, o sofrimento, o prazer e a degradação humana serão explorados por meio de associações plásticas e figurativas que buscam aguçar a sensibilidade estética e criar novas cadeias interpretativas.

Assim como no sonho e no devaneio, há uma ordem sensível e pouco racional regendo o encadeamento das imagens. Tal estratégia tem sido descrita pelos críticos da obra de Rio Branco por meio de analogias com estratégias presentes na montagem cinematográfica, tal como as apontadas por Eisenstein (1990 [1929]). O cineasta soviético elucidou alguns dos efeitos de sentido da sucessão de imagens, abrangendo não só a percepção do movimento a partir da sequência de formas e figuras, mas também o impacto emocional decorrente.

Espera-se demonstrar aqui os ganhos que a perspectiva semiótica pode proporcionar ao entendimento dos modos pelos quais Rio Branco compõe suas fotografias e as justapõe em dípticos. Para tanto, expõe-se abaixo o primeiro díptico a figurar em *Dulce sudor amargo*.

FIGURA 38: Páginas 25 e 26 do livro *Dulce Sudor Amargo*, 1985.

A dúvida sobre se tratar de um díptico aparece, pois as imagens não têm título, mas figuram lado a lado no livro. Há uma identidade não só na parte do corpo retratada, mas também no tamanho e no arranjo das cores dispostas como uma camuflagem na vestimenta feminina e na plumagem da ave. A semelhança plástica entre as duas figuras constrói uma anáfora visual⁹⁷ responsável pela relação de identidade entre os elementos capaz de construir uma aproximação metafórica.

Isso se dá porque as rimas visuais funcionam como um indicador da existência de uma relação semântica entre os termos, assim como as rimas em uma poesia fazem o leitor buscar uma relação de sentido com aquilo que se aproxima no nível fonético. As rimas plásticas são capazes de estabelecer nos dípticos e trípticos um mesmo nível de comparação entre as imagens e facilitam a percepção de que uma narrativa pode se desenrolar entre elas.

A construção metafórica de uma mulher-galo é explicitada na imagem com a presença dos dois termos e convida o observador a refletir sobre os possíveis semantismos compartilhados entre essas duas figuras. Assim como um galo de briga que carrega suas marcas, as mulheres retratadas nos fotolivros também mostram as marcas de uma vida sofrida, na qual o embate com o outro costuma deixar cicatrizes no corpo. Mulher e galo de briga parecem condenados à luta e a resistência parece ser a única saída, por mais infrutífera que se mostre.

⁹⁷ Definida como “uma relação de identidade parcial que se estabelece no discurso, no eixo sintagmático, entre dois termos, servindo para vincular dois enunciados, dois parágrafos, etc.” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.28, verbete *anáfora*).

É interessante observar, ainda, que as duas imagens mantêm garantido o caráter icônico das figuras, sem perder seu sentido usual. Desse modo, Miguel Rio Branco consegue construir uma profundidade no sentido das metáforas exibidas ao longo dos livros, pois não nega o caráter representativo da fotografia, mas superpõe construções metafóricas que geram um sentido poético. Ele propõe criar uma outra relação entre as figuras que não é, necessariamente, a adoção do caminho contrário à figuratividade que se daria pela escolha da abstração.

Entende-se, ainda, que não existe a necessidade de um vínculo já estabelecido iconograficamente entre o que a fotografia mostra e o que ela metaforiza. Reside aí a possibilidade de inovação na construção do léxico de um fotógrafo e o caráter essencialmente improvisador da metáfora⁹⁸.

A justaposição das figuras do galo e da mulher na diagramação do fotolivro empresta à imagem da mulher um valor disfórico. O contexto para o entendimento desta junção é o próprio campo artístico, onde a construção do sentido de animalidade pela justaposição das figuras humanas e animal foi vista historicamente como odiosa. O híbrido homem/animal é apontado por Eco (2007, p.34) como uma das primeiras formas de construção dos “feiramente” atrozes. Vale lembrar a variedade de exemplos presentes na mitologia clássica, como as sereias de Homero (compostas na parte superior de um busto de mulher e na parte inferior das formas de ave de rapina). Eram seres “assustadores, odiosos por serem híbridos que violam as leis das formas naturais” (ECO, 2007, p.34). É nesse mundo à margem dos altos valores morais de humanidade que Rio Branco escolherá as figuras que compõem seu léxico e construirá um discurso sobre o desejo e o sofrimento humano.

Considerando, ainda, que o fotolivro pode ser lido como um grande texto formado por imagens em sucessão, uma aderência é dada já de saída pela aproximação física entre as imagens. A presença de dípticos e trípticos ao longo dos fotolivros de Rio Branco chama a atenção por resgatar uma forma de composição visual bastante comum em épocas passadas, especialmente no período do Renascimento. Esse modo de expor as imagens realça as semelhanças plásticas entre as fotografias, de modo a manifestar uma associação entre dois universos semânticos distintos. Por isso, os dípticos do fotógrafo expõem a própria definição

⁹⁸ Wollheim (2002, p. 307) sintetiza: “o objetivo tanto da metáfora linguística quanto da pictórica é colocar sob uma nova luz o objeto metaforizado”.

de metáfora: “uma biassociação, um repentino salto da imaginação criadora que associa duas ideias ou universos do discurso nunca antes conectados, colhendo-os numa nova síntese, que exprime revelação cognitiva e catarse emocional” (LOPES, 1987, p.100).

Os estudos sobre a metáfora são bastante desenvolvidos no campo da linguística e retórica, e para investigar a construção de metáforas visuais na obra de Rio Branco são trazidos à tona os estudos do semantista francês François Rastier (1975), do linguista brasileiro Edward Lopes (1987) e do semiótico Jacques Fontanille (1998). Esse tema ganha maior aprofundamento no âmbito visual com os estudos sobre retórica visual do *Groupe μ* (1994) e as considerações do filósofo da arte Richard Wollheim (2002) sobre a metáfora pictórica.

Este último pesquisador analisa pinturas com construções metafóricas, mas, diferente das metáforas pictóricas analisadas por Wollheim, Rio Branco mantém os termos metaforizantes separados em duas imagens distintas que são dispostas lado a lado. Desse modo, sua principal ferramenta para construção de metáforas é a construção de dípticos, que conjuga não só duas figuras, mas a associação de dois temas distintos.

Entendidas enquanto micro-sequências discursivas (FONTANILE, 1998), as metáforas visuais enunciadas sob a forma de dípticos são uma das mais importantes estratégias para se inserir micronarrativas ao longo do fotolivro de forma a romper com uma narrativa linear, criando novos pontos de vista e novas associações semânticas ao longo da sequência imagética.

Ao estudar as metáforas visuais é preciso considerar, no entanto, a dificuldade em se transpor certas definições linguísticas para o campo visual, já que o âmbito linguístico apresenta um modo de presença marcado pela linearidade e sucessão, enquanto uma mensagem visual pode expor a simultaneidade de elementos em presença.

Sendo assim, o que é caracterizado como uma substituição de elementos linguísticos pode adotar a forma de justaposição no visual. Os estudos do *Groupe μ* (1994, p.245) apontam que a substituição linguística pode adotar, no visual, a forma de uma dupla presença dos termos constituintes da metáfora, borrando os limites entre comparação e metáfora, já que o que se manifestaria no sistema linguístico por meio de comparações e rimas, pode ser dado no visual por meio de duplicidades icônicas e plásticas.

O impasse fica mais claro quando não se força uma terminologia linguística ao visual e se atém a uma descrição mais técnica da metáfora: “tropo obtido pela supressão-agregação de semas... Veremos, assim, que fenômenos descritos frequentemente como 'metáforas visuais' provêm de mecanismos tão diferentes que não nos interessa em absoluto reuni-los com um termo que os unifica de maneira específica”⁹⁹ Groupe μ (1994, p.260). Entende-se portanto, que a fotografia pode adotar uma composição em que as duas imagens formantes de um díptico podem apresentar elementos que realizam uma *mediação plástica*¹⁰⁰ entre as figuras e, desse modo, explicitar um ou mais elementos do plano da expressão que propõem uma relação mais ambígua entre os temas presentes nas duas imagens.

Para tanto, a repetição de figuras e formantes plásticos é decisiva. Segundo Greimas e Courtés (1986, p.307, verbete *metáfora*), “as isotopias figurativas remetem quer a outras isotopias figurativas, quer a isotopias temáticas mais abstratas”. As rimas visuais podem servir de semelhanças capazes de construir a base do relacionamento entre valores antagônicos como homem/animal, prazer/sofrimento, etc.

Sabe-se entretanto, que se o nível discursivo aceita qualquer tipo de justaposição figurativa¹⁰¹, em um nível mais profundo deve haver uma identidade mínima, mesmo entre os termos opostos. Desse modo, há uma gradação das distâncias e aproximações possíveis entre os termos, definidas por Zilberberg (2004) em relação ao grau de triagem e mistura dos valores observados.

⁹⁹ No original: “tropo obtenido por la supresión-adjunción de semas...veremos, así, que fenómenos descritos a menudo como 'metáforas visuales' provienen de mecanismos tan diferentes que no nos interesa en absoluto reunirlos con un término que los unifica de manera especiosa”

¹⁰⁰ O termo é proposto pelo Groupe μ (1994).

¹⁰¹ A junção é proposta pelo Conde de Lautréamont (1970 [1869], p.224-225): “É belo como [...]; e principalmente como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura com um guarda-chuva!”

FIGURA 39: Graus de triagem e mistura segundo Zilberberg (2004, p.5).

Os valores semânticos opostos, aproximados por meio de reiterações plásticas, unem-se por meio de uma lógica concessiva,¹⁰² que torna possível e desejável a conjunção de elementos apesar uma impossibilidade tida como natural. Desse modo, a metáfora se mostra como um modo privilegiado de relação entre valores contrários e contraditórios, pois, segundo Zilberberg (2004), essa operação retórica se caracteriza pela suspensão da distância estabelecida entre os termos colocados em relação.

Não passa despercebido ao semioticista francês o fato de a concessão possibilitar a criação de um efeito de novidade e subversão que interessa à construção do discurso artístico. No entanto, a distância entre os valores deve ser ponderada. A união de valores contrários (a e b, tal como natureza x cultura, vida x morte, humano x animal, etc) pode ser “heróica, superlativa e excitante, ao passo que a conjunção entre sub-contrários é prosaica, razoável e um tanto sem graça” (ZILBERBERG, 2004, p.19)

Existiria, portanto, uma justa medida da associação entre contrários. Termos já muito próximos semanticamente podem produzir uma reiteração tediosa, assim como a falta de alguma identidade possível entre os termos revela uma impossibilidade de um desenvolvimento maior do sentido. A disjunção excessiva impede a construção do sentido no discurso, tornando claro o fato de que um certo grau de semelhança deve estar na base de estabelecimento de toda diferença. Há, portanto, um traço comum capaz de ser depreendido mesmo nas relações de

¹⁰² Em contraposição à lógica de junção implicativa, que une termos semânticos de acordo com uma previsibilidade lógica: se a, então b. A concessão valoriza a surpresa, unindo termos e valores semânticos contrários: embora a, entretanto b.

contradição entre valores semânticos de base. Abre-se a possibilidade de estabelecimento de um termo complexo, que conjugaria esses contrários.

Desse modo, a semiótica se mostra capaz de trabalhar sobre uma lógica concessiva, resgatando as influências de Hjelmslev e Brøndal (1986), com sua recusa do estrito binarismo lógico. De fato, uma das características marcantes dos grandes teóricos da linguagem dinamarqueses é a postulação do reconhecimento de organizações de tipo participativo, subjacentes às oposições exclusivas com que lida a lógica binária¹⁰³.

Ao longo da história da arte, passa-se a perceber como cada vez mais interessante a presença da associação de contrários, entendendo-se a presença do diferente como base da criação da beleza. No entanto, cada texto visual merece uma análise minuciosa para estabelecer os modos como valores semânticos opostos podem ser aproximados. Parte-se portanto, para as considerações sobre os modos de articulação do sentido em um dos dípticos mais célebres de Miguel Rio Branco.

3.5.1 *Hell's Diptych*

Um dos dípticos mais famosos de Rio Branco ajuda a entender, em profundidade, as rimas plásticas como mediação para a construção do sentido visual. Composto pela justaposição de uma pintura e uma fotografia, *Hell's Diptych* deixa dúvidas sobre o modo de leitura separado ou em conjunto dessas imagens. Afinal, trata-se de um díptico? A dúvida é criada pois ele se mostra em meio às fotografias do livro *Silent Book* (1997) sem uma indicação clara de como deve ser lido. A publicação não apresenta os títulos das obras e lança o leitor à indagação sobre o modo de apreciação dessa reprodução de uma porção de um quadro colocada ao lado de um trapo sujo e ensanguentado de ataduras.

¹⁰³ Zilberberg (2006, p.45) aponta ainda um caminho de valorização da concessão presente desde os estudos sobre Retórica. A convivência dos contrários presentes na forma de metáforas, metonímias e oxímoros indicaria uma antiga valorização da integração de opostos.

FIGURA 40: Miguel Rio Branco, *Hell's Diptych*, 1993-1994.

A incerteza sobre o tratamento a ser dado para as imagens enquanto duas obras separadas ou como um díptico encontra respostas quando se considera o modo como Rio Branco exhibe as fotografias desse livro em espaços expositivos. Inaugurado em setembro de 2010, o pavilhão dedicado ao fotógrafo em Inhotim (importante museu de arte contemporânea situado no interior de Minas Gerais) apresenta, logo na entrada do visitante, o díptico e seu título: *Hell's Diptych*. Eis a confirmação sobre a leitura em conjunto dessas imagens enquanto percurso proposto pelo fotógrafo.

Considerar esse tipo de informação dada por uma exposição como relevante faz parte de uma tendência dos estudos em semiótica que, desde os anos 1960, depararam-se com as diversas fontes de informação em torno da imagem, possibilitando uma variedade de interpretações. Títulos e frases escritas na própria fotografia configuravam o que Barthes identificava como mensagem linguística (BARTHES, 1964) e seus significados podiam se sobrepor à identificação dos objetos retratados (mensagem denotada) e aos significados que a sociedade já comumente atribuía a eles (mensagem conotada). A complementaridade desses níveis da mensagem visual já percebidos por Barthes é parte dos vários sentidos que se atribuem ao texto visual e que o autor considerava como constituinte da polissemia da imagem.

Detendo-se na fotografia enquanto texto e incorporando as informações como

o título, pois são ainda construções efetuadas pelo mesmo enunciador da imagem, *Hell's Diptych* será analisado levando-se em conta desde as figuras mais concretas que delineiam o tema da imagem até os elementos plásticos. Mais difíceis de serem nomeados enquanto fatos e objetos reconhecidos no mundo, cores e formas podem ser tomadas nos efeitos de sentido que propõem.

O tema de um texto visual pode ser entendido como a atualização em figuras de valores mais abstratos. Tais figuras permitem aos semantismos se tornarem mais concretos, de modo que um mesmo valor seja formulado diferentemente em temas afins. Greimas explica melhor a capacidade do tema em se desdobrar nas figuras de mesmo valor semântico fundamental por meio do exemplo de "liberdade", que pode ser tematizada tanto como "evasão espacial" quanto "evasão temporal" (com as figuras do passado, da infância, etc) (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.497).

No entanto, a definição do tema da imagem passa a se tornar mais complexa quando se dá a ver figuras que podem compartilhar elementos de universos semânticos distintos. É por isso que os estudos de François Rastier (RASTIER, 1975) apontaram que nem sempre o tema de um texto é apenas de uma ordem. Os temas diversos que um texto pode abarcar estão ligados às possibilidades de articulação das figuras. Isso pode produzir uma ambiguidade que dificulta a definição de que tal figura pertença a uma só construção temática¹⁰⁴.

A afirmação da variedade de temas nos livros de Rio Branco se dá, portanto, pelo compartilhamento das figuras com a formação de um discurso sobre o corpo, situado sobre a ambiguidade entre o desejo e o sofrimento, a passagem do tempo e suas marcas. Imagens como cicatrizes em torsos nus concorrem para a definição dos temas, mas em cada caso são articuladas com outras figuras que permitem delinear percursos temáticos distintos.

No díptico aqui analisado, parece mais simples tentar denominar o tema da pintura do que o da fotografia. A porção da esquerda é mais bem-sucedida em criar uma narrativa, pois traz uma cena onde atores e espaço são mais bem definidos: trata-se da visão da perdição dos pecadores no inferno. O espaço onde se desenrola a cena é caracterizado não só pelo título do díptico, mas se pode

¹⁰⁴ Vale lembrar a análise feita por Floch (FLOCH, 1987) de um nu de Bill Brandt no qual a figura feminina era retratada apresentando a possibilidade de uma outra leitura da imagem dentro de uma temática cósmica na qual os seios eram vistos como planetas, o rosto como a face da lua, os mamilos como crateras, etc. As mesmas figuras permitiam construir tematicamente o feminino e o cosmos, de modo que a escolha entre qual tema era o principal se dava pela maior presença de figuras na isotopia feminina.

perceber a figura de alguns personagens mostrados como demônios animais que agarram os corpos humanos.

A temática da perdição dos pecadores tem no inferno um importante cenário de aparição. Umberto Eco, em seu livro *História da feiúra*, chega a apresentar o quão mutantes são as construções do espaço do inferno, assim como as metamorfoses da figura dos demônios na iconografia ocidental e sua associação a formas animais (ECO, 2007).

As figuras mais concretas (principalmente os atores e a ação que se desenrola entre eles) permitem compreender o tema "prático" construído, enquanto outros valores podem ganhar mais ou menos concretude por meio da exploração plástica, que é mais abstrata ao mesmo tempo que pode ter grande impacto sensível.

No caso de *Hell's Diptych*, os tons de amarelo e vermelho se mostram como recursos plásticos que ajudam a identificar o espaço do inferno. Sem dúvida, tal cenário evoca a ideia de pecado e punição, mas esses conteúdos são acentuados pela nudez dos corpos que aí figuram. Compreende-se, a partir da figura feminina da esquerda que cruza seus braços e olha para cima, assim como pela figura central do quadro e o homem à direita, que esses personagens buscam o perdão divino e olham para um alhures como expressão de seu desejo de saírem do inferno onde se encontram.

No entanto, não se pode afirmar que o tema do díptico seja o dos pecadores jogados ao inferno, pois a fotografia à direita deve ser levada em consideração. O corpo é ainda evocado aqui, porém não mais pela tentativa de construção da impressão de realidade e sim pela ideia de vestígio que se identifica na gaze jogada sobre uma lona. A ideia de sacrifício e sofrimento permanece na medida em que possui ligação com o sentido de aprisionamento que as ataduras conotam.

Duas considerações se fazem necessárias sobre a afirmação de que as curvas da fotografia mostrem gazes usadas como ataduras: a primeira diz respeito ao modo pelo qual um fotógrafo constrói o sentido das figuras nos livros, indicando a formação de um léxico próprio, e a segunda ao estilo de construção metonímica que esses rastros indicam.

A definição do pedaço de gaze como ataduras só ganha sentido porque se toma o próprio fotolivro como o contexto a partir do qual Rio Branco constrói seu pequeno léxico ligado à temática do boxe, permitindo explorar de modo sensível o

corpo e seus limites. O díptico estabelece um diálogo com o livro como um todo, pois é aí que *Hell's Diptych* se dá a ver para um leitor.

O livro é, portanto, o co-texto do díptico, ambos articulam planos de expressão e conteúdo que interagem no momento da leitura. O livro consegue propor um direcionamento na leitura de suas imagens e é justamente nesse diálogo com o contexto maior da publicação que as figuras de *Hell's Diptych* ganham sentido. Nas páginas do livro aparecem lutadores de boxe em uma academia, sacos de boxe vistos em detalhe e lutadores que preparam suas ataduras para a luta.

Relacionar imagens que aparecem em um mesmo livro ou, no caso da pintura, quadros que fazem parte da mesma série, é uma estratégia utilizada em semiótica para buscar nas próprias produções textuais, e naquelas que compõem o conjunto da obra, as regras de organização e produção de sentido.

A vantagem metodológica de tal estratégia é manter o estudo sobre a construção do sentido na imanência do texto e de seus co-textos, sem precisar recorrer à presumidas causas extrínsecas das obras, tais como um determinado meio sócio-histórico ou, ainda, a biografia do autor. Causas que podem ser supostas, mas que não podem ser demonstradas a contento. Vale a pena lembrar como exemplo paradigmático dessa estratégia semiótica a análise que Floch faz do quadro *Composição IV* de Kandinsky (FLOCH, 1985). O semioticista francês busca o sentido das figuras empregadas por Kandinsky no conjunto de suas outras *Composições*, já que o próprio título da obra instaura a ideia de continuidade entre os quadros produzidos sob esses títulos.

A segunda consideração sobre as ataduras é a de que elas ganham, no texto, o sentido metonímico da figura do corpo e do valor semântico do aprisionamento e do sofrimento na medida em que exibem seus vestígios. Esses semantismos derivam ainda de espaços e atores diversos ao longo do livro. O mais presente desses espaços é a academia de boxe, onde o corpo que luta mostra as marcas dessa tentativa de resistência, força e tolerância à dor que diz respeito não só ao esporte.

O sofrimento humano é colocado lado a lado, em *Silent Book*, com figuras do sofrimento animal, em espaços como abatedouros e circos mambembes. O sofrimento religioso também se dá a ver em pinturas que retratam o inferno, como no próprio *Hell's Diptych* e em personagens como Maria Madalena, nas quais o sofrimento se mistura à ideia de pecado. O que parece inovador no modo como Rio

Branco constrói a aparência desse sofrimento enquanto luta encarnada no boxe é que nem sempre este semantismo está associado a valores disfóricos como o de morte. Ele adquire também o sentido de resistência, para que ao fim do livro se concretize em uma figura humana que, na penumbra, encara o observador em posição pronta para o embate.

Voltando à compreensão sobre o tema da imagem, não se deve perder de vista a articulação que se dá entre a porção de uma pintura e uma fotografia. Tal estratégia de colocação em diálogo da fotografia com um texto visual de outra ordem tem se tornado bastante comum e ajuda a delinear o próprio campo da fotografia contemporânea como comportando a junção e o hibridismo de linguagens.

É preciso considerar, portanto, o modo como Miguel Rio Branco escolhe retomar a pintura em seu díptico e a origem da pintura reproduzida. Trata-se do quadro *Juízo final* do pintor belga do século XVI Marten de Vos (Figura 41).

FIGURA 41: Marten de Vos, *Juízo final*, 1570 (263 x 262cm).

O diálogo entre textos visuais, como o caso de uma pintura e uma fotografia, pode ser compreendido a partir do conceito de intertextualidade. A produção fotográfica contemporânea torna cada vez mais evidente o uso dessas referências, o que motiva a escolha de uma obra de Rio Branco para análise. Percebe-se que o quadro não foi simplesmente transposto para formar a porção esquerda do díptico. Interferências nas cores e dimensões do texto visual que o fotógrafo escolhe reproduzir caracterizam um procedimento que se identifica como alusão à pintura de Marten de Vos.

Se qualquer relação intertextual pode ser entendida como a retomada de um texto (o quadro de Marten de Vos) em outro (o díptico), José Luiz Fiorin a define como sendo “o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização” (FIORIN 1994 p.30). A citação é um processo que mantém a forma do texto retomado. A alusão é a reprodução de construções sintáticas presentes no texto-base, o que pode representar no texto visual retomadas de modos de distribuir as figuras no espaço, suas cores ou formas, podendo haver supressão e substituição de algumas figuras. Já a estilização “é a reprodução do conjunto dos procedimentos do “discurso de outrem”, isto é, do estilo de outrem” (FIORIN, 1994, p.31).

Pelo procedimento da intertextualidade é construído um texto no qual o leitor é convidado a compreender a alusão feita a outro texto não só de modo inteligível, mas também de modo sensível. Ele deve assumir um engajamento na construção de sentido que se inicia no reconhecimento daquilo que se mostra. Mas tal reconhecimento só pode ser feito pelo aflorar do conhecido, que se dá graças à competência mostrada por quem constrói o texto em fazer não só reaparecer o texto base antes conhecido, mas também uma outra proposta de articulação entre expressão e conteúdo valorizada nos detalhes retrabalhados. Existe, portanto, uma reapropriação dos componentes inteligíveis e sensíveis do texto que são rearranjados na retomada intertextual.

Pode-se perceber que a cena reproduzida por Miguel Rio Branco representa cerca de um quarto do total do quadro. É apenas a porção que se refere aos pecadores indo para o inferno no juízo final que o fotógrafo escolhe mostrar,

deixando de lado o espaço superior e o lado esquerdo do quadro onde o pintor apresenta por completo a cena do Juízo Final. Recortar uma porção do quadro e propor sua visão lado a lado com a fotografia significa ostentar as escolhas compositivas, firmar-se enquanto produtor de imagens, realizando o que a semiótica denomina de enunciação enunciada.

A alteração que o fotógrafo faz das cores do quadro deixa claro que o enunciador resolve colocar sua marca na retomada intertextual que realiza. O fotógrafo se apropria e modifica aquilo que interessa no quadro de Marten de Vos, de modo que a narrativa é contada nos termos de Rio Branco. As modificações operadas na pintura caracterizam esse procedimento de retomada intertextual como uma alusão que faz o leitor perceber a marca estilística de um fotógrafo que impõe sua visão de mundo para além de meios diferentes. Isso porque Rio Branco impõe seu ponto de vista mesmo depois de já existir um quadro pronto, na medida em que altera suas cores e o particulariza em *Hell's Diptych*.

A fotografia do díptico, por retratar um detalhe, configura-se como mais abstrata que a primeira imagem (o detalhe da pintura de Marten de Vos) e entra em relação com a pintura não apenas por estar ao seu lado, mas se percebe a repetição de algumas das curvas que no quadro são formadas pelos corpos. Estabelece-se uma identidade entre as curvas da porção direita e esquerda do díptico, de tal modo que similaridades plásticas dão pistas para se colocar essas imagens em relação também no que diz respeito ao seu conteúdo. Essa estratégia de se fazer "rimar" características plásticas encontra paralelo na construção de anáforas no texto. Existem, portanto, rimas eidéticas que apontam a semelhança das formas de ambas imagens (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 28) e servem para criar um vínculo entre elas. Tais repetições são capazes de estabelecer no díptico um mesmo nível de comparação entre as imagens e facilitam a percepção de que uma narrativa pode se desenrolar entre elas.

As curvas dadas pelo vaivém das gazes repetem as curvas dos corpos agarrados pelos demônios e as formas abstratas da gaze ganham a concretude de indícios do corpo com as marcas de seu uso. As gazes, enquanto ataduras, já não prendem mais o corpo, mas permitem mostrar as marcas sofridas durante esse aprisionamento. Enquanto isso, os corpos apresentados na pintura buscam a liberdade, mesmo que estejam sendo arrastadas rumo ao inferno, onde permanecerão eternamente. É por isso que a oposição categórica liberdade x

opressão opera como base semântica dessa narrativa e o caminho de ida e volta das curvas parece, ainda, indicar uma projeção narrativa do percurso do aprisionamento sofrido por esses corpos e a busca de liberdade.

Outra rima visual permite ainda um novo matiz sobre a tematização da figura da gaze. Alterando a escala em que as suas formas reverberam no quadro, apreendem-se similaridades entre o pedaço de pano que cobre a pélvis da figura pecadora e as formas da gaze. O trapo de tecido se torna referência da vergonha, na medida em que imita o tecido que recobre uma parte sexual, evocando ao mesmo tempo os semantismos de desejo e pecado. É possível estabelecer ainda diferenças entre o sentido de pecado evocado pelos tecidos, pois mesmo que tracem semelhanças eidéticas que permitam aproximações, sobressai o fato de que o trapo do boxeador, após a prática, está ensanguentado, exaltando a dor experimentada, ao passo que o “pano de pudor” da pecadora é um tecido alvo e imaculado, em conformidade com as convenções da iconografia religiosa. Não se trata, portanto, de uma conformidade exata da noção de pecado, pois a fotografia exalta um sofrimento carnal experimentado na luta que remete tanto à violência quanto ao desejo, enquanto a cena bíblica abarca de modo muito menos carnal o sentido de pecado ao ocultar a presença de marcas como a do sangue. Mais uma vez, percebe-se a ambiguidade com que um tema é tratado pelo enunciador e o paralelismo entre compreensões possíveis a partir de figuras semelhantes.

Essa construção de identidade entre as imagens se aproveita ainda da propensão do observador a buscar estabelecer relações de ordem narrativa entre o que vê. É nesse sentido que Deleuze (2007, p.12) afirma: "entre duas figuras há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar para animar o conjunto ilustrado". No entanto, pode-se identificar Rio Branco como um artista que busca suspender a linearidade narrativa por meio da tentativa de abstração das figuras com ênfase em sua plástica.

No caso do díptico aqui estudado, o uso da fotografia enquanto meio que dá visibilidade aos detalhes de objetos, como as ataduras, pode ser entendido como uma estratégia que visa subverter a própria ideia da fotografia como um sistema expressivo mais referencial do que a pintura. Isso porque uma figuração mais abstrata construída pela ênfase no detalhe se contrapõe à pintura, que propicia um entendimento sobre a cena por meio de ações e personagens, concorrendo para um desenvolvimento mais narrativo da imagem do que apreciação de detalhes de

objetos.

Uma pintura colocada ao lado de uma fotografia traz à tona as potencialidades de cada um desses meios visuais. A pincelada pictórica é capaz de trazer as marcas da gestualidade que instaurou o ato enunciativo, enquanto a fotografia mostra de modo mais instantâneo o seu objeto, pois é baseada em uma outra gestualidade, a humano-maquínica, que se configura na interação do fotógrafo com o aparato fotográfico. O resultado são as escolhas de enquadramento, foco, etc., que constroem os efeitos de proximidade ou distanciamento do assunto fotografado.

A partir das considerações sobre essas interações e gestualidades, o corpo pode ser entendido não só como figuratividade que aparece nas formas dadas pela pintura, mas como impressão eidética. No nível enunciativo, as marcas do processo de enunciação se mostram nas pinceladas, imprimindo o ritmo do movimento corporal no suporte da tela. Enquanto ao lado esquerdo se percebe as marcas das pinceladas, na porção direita chama a atenção a granulosidade das superfícies retratadas e as seleções relativas às áreas de foco e desfoque. Elas permitem perceber as escolhas sobre a profundidade de campo feitas pelo enunciador e o estabelecimento de uma distância mais íntima com os vestígios do corpo mostrados na fotografia.

A fotografia explora grandemente o jogo entre as texturas presentes na imagem. As da gaze e da lona dizem respeito às figuras reconhecidas na fotografia (e pertencentes, portanto, ao plano de conteúdo). A textura presente na gaze e sua diferença da lona ao fundo expõe a microtopografia constituinte das figuras, mais irregular e curvilínea na gaze do que aquela ao fundo. O destaque entre as texturas convida o leitor a perceber as diferenças também no nível enunciativo, onde as distinções entre corpo/pincel e a interação corpo/aparato fotográfico se tornam presentes.

O enunciatário é, portanto, convidado a uma experiência sensorial com a fotografia. Por meio do olhar é provocada a indivisão dos sentidos que convoca o tato a perceber as diferentes superfícies retratadas na imagem. É por isso que Barthes afirma que todos os sentidos podem "olhar" e que a visão pode ouvir, tatear, etc. (BARTHES, 1990). Desse modo, o olhar pode acariciar e ser tocado pela maciez ou aspereza de uma imagem, tendo a sinestesia como base dessa relação com o texto visual.

As diferenças entre a fotografia e a pintura que compõem *Hell's Diptych* colocam à mostra, ainda, a construção de uma temática de outra ordem, a metalinguística. Mais do que evidenciar uma ação desenvolvida por personagens no lado esquerdo e ataduras no direito, cada meio visual também constrói a significação sobre o seu próprio modo de tornar visíveis figuras e temas.

À fotografia cabe o papel de figurativizar as marcas do corpo, os restos e vestígios de sangue que remetem ao sofrimento e dor que se desenvolvem no espaço da academia de boxe. O fato de Rio Branco escolher esta linguagem visual para materializar um tema com teor tão carnal não é gratuito, mas evidencia também um papel que cabe à fotografia cumprir enquanto meio artístico. O que parece curioso é que o meio artístico tido como mais realista (a fotografia) explore o sentido tátil, lidando com uma ordem sensorial que impõe uma distância mais próxima e, portanto, da ordem da intimidade.

Os meios não se diferenciam apenas nas estratégias sensíveis (a fotografia como mais próxima, explorando a sinestesia por meio das diferentes texturas da atadura e da lona ao fundo), mas também inteligivelmente nos tempos que exibem. A pintura retrata um momento futuro inexorável para todo indivíduo, o do Juízo Final, em que será julgado pelo grande destinador julgador da religião cristã. Já a fotografia não deixa clara a presença de um outro tempo que não seja o presente da enunciação, ainda que traga figurativamente os rastros de uma ação passada.

No que se refere ao aspecto que o tempo pode adotar (instantâneo ou durativo), a cena pictural se situa na duração de uma terminatividade (final da vida terrena do indivíduo), com a iminência de uma duratividade indefinida, pois os pecadores vão ser arrastados para dentro do inferno, onde hão de permanecer por toda a eternidade. Já a fotografia das ataduras se situa no aspecto também durativo, mas pós-terminativo, pois exhibe os vestígios que atestam um combate já realizado, uma ação totalmente realizada.

Em resumo, aquilo que Rio Branco opera é a junção não apenas de duas imagens, mas de dois meios visuais, instigando o enunciatário a perceber as especificidades do pictórico e do fotográfico. Ao colocar lado a lado uma reprodução de um quadro e uma fotografia de um objeto cotidiano, o enunciador incita o enunciatário a observar as semelhanças e diferenças não apenas das formas e figuras, mas também dos modos de expressão próprios a cada sistema de expressão. Além da temática expressa figurativamente (o sofrimento, o pecado, a

busca pela liberdade, etc.), há outro nível de construção do significado mais amplo. É a possibilidade de se identificar um discurso metalinguístico sobre a fotografia, que exhibe suas potencialidades expressivas em contraponto ao meio pictórico.

Compreende-se, por fim, a variedade de palavras que tentam descrever obras como as de Rio Branco, pois texturas, jogo de cores, luzes e sombras permitem expor uma zona também indecisa que compõe o humano e que as artes visuais notoriamente transformam em poesia.

3.6 Aproximações figurativas e semânticas: graus de intimidade

Observando o modo de composição das imagens dos fotolivros de Rio Branco, já foi mencionado que a repetição de formas plásticas chama a atenção. As reiteraões permitem criar a conexão entre as imagens ao longo dos fotolivros e também rimas plásticas entre elementos dentro da própria imagem.

As distâncias que antes foram consideradas em relação ao sujeito e imagem a partir do estudo de Hjelmslev (1978 [1937]), em que o autor analisa os graus de intimidade entre dois objetos, podem ainda servir para compreender melhor a construção do sentido nas imagens de Rio Branco.

Pensando na composição de uma mesma fotografia, considera-se que as figuras dentro de uma mesma imagem possuem uma contiguidade espacial responsável pela aderência, colocando em relação os elementos distribuídos no quadro fotográfico. Já a semelhança plástica entre figuras que compõem a fotografia causa um grau maior de intimidade entre elas, manifestando a coerência capaz de estabelecer novas relações semânticas no texto fotográfico. A figura 42 exemplifica essa relação de coerência entre figuras em uma fotografia de *Dulce sudor amargo*.

FIGURA 42: Miguel Rio Branco, *Sem título*, 1985.

A imagem apresenta um corte radical para um retrato, pois exhibe apenas o busto, subtraindo a face da personagem fotografada. A cor preta da blusa faz sobressair a figura do broche de joaninha e a cor vermelha de tal animal remete ao tom ocre da pele humana. Logo acima, um pouco à esquerda, o enunciatário pode notar a semelhança entre a forma do animal e a cicatriz na axila da mulher. A proeminência das patas é reiterada nas marcas de pontos que cortam a cicatriz. As aproximações entre os conteúdos humano/animal e animado/inanimado se apoiam, portanto, nas semelhanças plásticas de cores (tons de vermelho da joaninha e pele humana) e formas.

O posicionamento do broche no corpo da modelo sugere ainda a presença externalizada do mamilo. A intenção sobre a colocação nessa área do corpo de uma figura com as cores e formas similares a um mamilo é difícil de ser especificada. Se fosse uma pintura seria mais fácil afirmar que o enunciator constrói uma cena que trata a sexualidade de maneira irreverente, mas aqui fica a dúvida. Coube ao ator da enunciação ou do enunciado a manifestação dessa ironia? A modelo brinca com a

ostentação da sexualidade? Nesse ponto, a fotografia deixa margem para relações mais dúbias referentes à enunciação.

Um observador familiarizado com a história da arte e com o papel do detalhe na leitura da imagem pode levar mais longe as construções semânticas possíveis entre o inseto e o mamilo. Isso porque outro inseto, a mosca, aparece recorrentemente em quadros do século XV e XVI como detalhe que atesta a capacidade do pintor em produzir cenas e retratos realistas.

O historiador da arte Daniel Arasse (1996) explica que o pequeno animal também ganha um valor moral, pois possui um caráter nefasto (alimenta-se de restos, repousa sobre as carnes mortas, etc.) e funciona em muitos quadros como um *memento mori*, lembrete da finitude da vida.

No entanto, a joaninha suplanta esse caráter sombrio. A força da cor e do seu posicionamento no corpo sublinham muito mais a ideia de desejo do que a de morte. Apenas um enunciatário com certo conhecimento sobre a história da arte poderia refazer o caráter dubio do inseto.

Vale a pena lembrar uma famosa pintura na qual essa dubiedade é exposta. O quadro do pintor italiano Giovanni Santi (pai de Rafael Sanzio) apresenta o detalhe de uma mosca pintada sobre o corpo do Cristo ressuscitado.

O posicionamento da mão de Cristo sublinha a existência da mosca na cena. O inseto evidencia as marcas do sofrimento que se fazem ver sobre a pele. Além disso, a sua localização instiga o olhar a se demorar sobre uma área erógena do corpo. Percebe-se que o detalhe destaca não apenas uma porção do espaço do quadro, mas também opera na temporalidade do olhar do enunciatário. O olho percorre a cena em busca de uma narrativa visual e o detalhe interrompe esse vagar, particulariza um momento em que o observador é convidado a interromper a construção de uma visão geral para estabelecer as relações entre o detalhe e a cena. O que este acrescenta ao sentido do texto enquanto conjunto? O sentido é particularizado, ampliado, negado?

Tanto na pintura de Giovanni Santi quanto na fotografia de Rio Branco, o detalhe do inseto é responsável por criar um paralelismo entre a noção de prazer presente na exaltação de uma zona erotizada do corpo e o sentido de dor e sofrimento marcados na presença das marcas, ferimentos e cicatrizes localizadas próximas a essa área. Novas relações são estabelecidas a partir da observação de uma pequena porção da imagem, aproximando o detalhe da ideia de *punctum*, tal como o define Roland Barthes (1984).

A parada do olhar sobre um espaço reduzido da imagem leva a uma maior aproximação do enunciatário à superfície do texto visual. O enunciador inscreve no texto um convite para que o observador realize uma mudança das distâncias com as quais entra em contato com a imagem. Na fotografia, quando o observador chega mais perto para repousar o olhar sobre a figura que faz alusão ao mamilo, descobre-se no papel indiscreto de se aproximar do local que ancora a sexualidade feminina.

Há, portanto, um programa de ação do enunciador que inscreve a necessidade de aproximação do enunciatário. Já para o enunciatário, essa parada do olhar sobre o detalhe pode ser sentida, segundo descreve Arasse (1996, p.244), como um acidente do olho. O historiador de arte francês indica o detalhe como um acontecimento, uma descoberta, um êxtase do olhar. O destaque do detalhe em relação à cena é uma separação que tem a força de uma fissura, construindo um sentido muito mais da ordem do sensível do que do cognitivo¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Segundo Arasse (1996, p.387), um valor que não é o de saber: “une ‘valeur’ qui n’a rien à voir avec un ‘savoir’”.

Pode-se perceber com clareza regimes de sentido distintos. A programação do olhar do observador se apóia na história da arte e nos modos de fruição da pintura realista, estabelecendo regras sobre o ritmo com o qual o olhar percorre a cena em busca de sentido. O detalhe funciona para o enunciatário como o acidente, o evento surpreendente que o desestabiliza, propiciando a ressignificação. Já para o enunciador, continua-se sob o regime da programação, pois o detalhe está lá como ferramenta para construção dessa parada do olhar e marca a busca do enunciador pela desestabilização do ritmo costumeiro de fruição da imagem.

Na fotografia de Rio Branco, a falta de um rosto que individualize a pessoa retratada transforma o conjunto da figura como um misto de corpo humano e animal. A aproximação entre os semas humanos e animal é construída plasticamente, mas não se deve esquecer que a exploração da ideia da animalidade do homem se tornou, ao longo da história da arte, um dos lugares comuns do surrealismo, numa referência simbólica à aproximação do corpo humano com a forma animal, presente no discurso religioso. É esse o sentido que Rosalind Krauss (2002) ressalta em seu estudo sobre a fotografia surrealista, pois os fotógrafos faziam constantemente referência à ideia do corpo humano pecaminoso como semelhante ao animal, segundo a lógica de que “não se pode mais ver o corpo como humano, pois ele pecou para se tornar um animal” (KRAUSS, 2002, p.174). Numa forte referência à degradação e ao pecado, são os corpos habitantes do Maciel,¹⁰⁶ corpos de prostitutas, vagabundos, criminosos, crianças a esmo e famílias pobres, que se assemelharão às formas dos mais variados animais.

Se essas imagens não representam cenas leves e agradáveis e a exaltação da textura convida constantemente o observador à aproximação, pode-se criar o *pathos*¹⁰⁷ de um enunciatário incomodado. Ao mesmo tempo que o observador quer ver, não se pode colocar na posição de relaxamento e satisfação que cenas mais tranquilas, mais distanciadas e menos embativas provocariam.

O léxico de figuras de Rio Branco exhibe sempre um corpo imperfeito, marcado pela degradação social, pelas cicatrizes do pecado e da violência. A ideia de sofrimento, no entanto, anda lado a lado com o desejo também incontido e muitas vezes obscuro. A temática é, portanto, impactante. A construção plástica

¹⁰⁶ Área degradada do Pelourinho, em Salvador-Bahia.

¹⁰⁷ O termo se refere aos valores modais e tímicos suscitados no enunciatário pela imagem. Entende-se que a fotografia desperta tanto um *querer, dever, poder e saber* no observador quanto paixões e sensações relacionadas à imagem.

dessas imagens irá sublinhar ainda mais o efeito sensível das fotografias, não cabendo ao observador uma atitude distanciada. Cabe, então, a análise dos modos pelos quais essas imagens avançam sobre o observador por meio da valorização da textura e da pele das figuras.

CAPÍTULO 4

A TEXTURA, O CONTATO

Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes da cidade.

Walter Benjamin

Pequena história da fotografia

4.1 *Silent Book*: uma outra figuratividade

Publicado em 1997, *Silent Book* sucede um projeto dos anos 80 chamado *Meat book* e uma instalação exibida em 1990 intitulada *Pequenas reflexões sobre uma certa bestialidade*, que tem seu apanhado publicado no livro *Nakta*, de 1996. Esse conjunto de trabalhos encontra em *Silent Book* um maior destaque, fazendo com que essa obra fosse apontada por Alvaro Fernández (FERNÁNDEZ, 2011) como um dos fotolivros mais importantes do século XX. Editado pela Cosac & Naify com as dimensões de 19 x 19 cm, possui 92 páginas onde constam 75 fotografias coloridas e apenas duas imagens em preto e branco. O livro foi diagramado por Rio Branco em parceria com o também fotógrafo e artista visual Jean Yves Cousseau.

O nome da obra chama a atenção, pois essa publicação não conta com os títulos das imagens ou outros textos explicativos. Esse silêncio permite que as próprias imagens sejam responsáveis por criar associações sensíveis entre figuras e temas próprios do léxico de Rio Branco. Vida e morte, sagrado e profano, prazer e dor se relacionam por meio de rimas plásticas responsáveis por apontar conexões entre as imagens sem demonstrar relações causais. Não existe sequer um agrupamento de gêneros de fotografias (retratos, paisagens, cenas de ação), afastando a obra de uma leitura mais racional. Uma outra construção temporal é sugerida e o tempo da leitura é aquele do vagar entre as imagens.

Existe, portanto, um discurso que pode se caracterizar como onírico, cheio de justaposições e interrupções, tornando esse livro a publicação mais poética do fotógrafo. Expondo elementos banais e do cotidiano de uma academia de boxe, Rio Branco reavalia os componentes do discurso fotográfico, subvertendo a lógica das grandes reportagens fotográficas e concretizando um discurso poético no sentido em que o linguista Roman Jakobson (1971, p.206) havia descrito, pois prova que qualquer elemento poder se converter numa figura de tal discurso.

Ainda que *Silent Book* não construa uma narrativa eminentemente temática, pesquisadores como Martin Parr (2004) tentam identificar no fotolivre assuntos concretos como a história violenta da América latina e o tema da religião católica. A publicação retrataria as marcas do sofrimento e danação do corpo em busca de

redenção da alma a partir do cenário da academia de boxe Santa Rosa, no Rio de Janeiro. Uma história que poderia ainda ser entendida como metonímia cultural da América Latina¹⁰⁸.

O inusitado é que, apesar de tratar do tema do corpo a partir da academia de boxe *Santa Rosa*, algumas fotos de *Silent Book* foram feitas em outros lugares do mundo como Cuba e Espanha, o que indica o alcance global do tema. Mais uma vez, Martin Parr segue tentando uma definição concreta e pontua o livro como uma exploração da noção hispano-latina de machismo. Segundo o autor, o fato de figurarem no livro fotografias feitas em Cuba e na França mostra a existência de um imaginário cultural específico, mas não de algo localizado em somente um lugar.

Enquanto isso, Horacio Fernández (2011, p.194) destaca *Silent Book* na categoria *cor* da publicação *Fotolivros latino-americanos* e salienta: "é um livro sobre a dor, sempre silenciosa, dos protagonistas de suas imagens: boxeadores, prostitutas, animais, doentes, obras de arte, transformados em metáforas da solidão e da angústia, e também do corpo e da sexualidade".

Ao contrário da tentativa objetificante de Parr, Fernández aponta termos que parecem indicar melhor um caminho para o entendimento de *Silent Book*. Seguindo a pista dada pelo título do livro, o crítico espanhol refere a existência de uma dor sempre silenciosa. Vale a pena indagar por que a noção de dor poderia ser descrita como silenciosa no livro de Rio Branco. Parece haver, aí, a insinuação de algo que não é ostentado, não é mostrado, opondo-se ao grito.

Certamente não é no plano de expressão que se encontra qualquer forma de apaziguamento. A luz é dinamicamente contraposta à escuridão,¹⁰⁹ as cores dominam as imagens em grande saturação e a textura aparece como importantíssimo formante visual.

A dificuldade em se delimitar as características dessas fotos parece residir no fato de que não buscam a completa abstração daquilo que foi retratado. Miguel Rio Branco defende, em entrevista concedida a Hans-Michael Herzog, a exploração

¹⁰⁸ David Levi-Strauss (IN: KOUWENHOVEN, 2007) ressalta ainda a coincidência entre o nome da academia de boxe e a figura da primeira santa canonizada da América e proclamada padroeira da América Latina. O próprio ex-papa Bento XVI já ressaltou a latinidade presente na figura de Santa Rosa: "De certa forma, essa santa é uma personificação da Igreja da América Latina: imersa em sofrimentos, desprovida de meios materiais e de um poder significativos, porém, tomada pelo íntimo ardor e zelo causados pela proximidade de Jesus Cristo". Depoimento disponível em: <http://www.redemptionis-sacramentum.com/2011/08/santa-rosa-de-lima-23-de-agosto.html> Acessado em 09/07/2012.

¹⁰⁹ Razão da associação do trabalho de Rio Branco com pintores barrocos como Caravaggio por críticos de arte como Ligia Canongia (1998).

plástica das imagens como recurso que permite ao observador sempre “ver mais” na fotografia, o que acredita ser difícil de acontecer quando o tema, entendido na concretude das figuras colocadas à disposição para se contar uma narrativa de fácil entendimento, torna-se o elemento mais importante em uma foto: “Na fotografia contemporânea é muito difícil ver resultados interessantes porque o tema acabou se tornando a coisa mais importante” (IN: HERZOG, 2002, p.159).

No plano do conteúdo, percebe-se que a busca pelo entendimento de uma narrativa que se desenrole ao longo das imagens enfrenta grandemente a falta de predicação. Não há uma ação como tema central das fotos, ou mesmo retratos que indiquem claramente conteúdos sobre os personagens. Resta um grande conjunto de objetos banais, desgastados, exibindo, portanto, o estado pós-terminativo de alguma ação. O silêncio estaria nesse estado de reminiscência que nega a existência de um grande acontecimento no instante da foto?

Há, portanto, a possibilidade de se entender o silêncio como oposto do *climax* e do modo de narrar próprio do fotojornalismo. O tempo não avança entre uma fotografia e outra. Trípticos, tal como o exibido abaixo, retratam um estado de ruína como representação figurativa desse tempo.

FIGURA 44: Tríptico de *Silent Book*.

A figura do relógio empoeirado da lápide em forma de cruz abandonada exaltam o aspecto pós-terminativo. Até mesmo a cor é apagada nesse conjunto de imagens, deixando pistas para compreender que seu aparecimento está ligado à ideia de vida, desejo e pecado. Embora não sejam mais atores de uma ação, os objetos continuam a exibir seus corpos, carregando as marcas do tempo (o desgaste, o depósito de poeira, etc.) e exibindo a presença de uma ação passada que deixa ver apenas seus efeitos.

O conhecimento cultural que o leitor possui sobre as figuras é o principal meio de processar cognitivamente essas imagens. O observador pode resgatar as figuras animais como evocadoras do desejo descontrolado, não modulado pela cultura e contrapô-las às figuras dos símbolos religiosos que se referem à ideia de sagrado). No entanto, as marcas e desgastes remetem constantemente a algo que não está nas imagens.

Constrói-se, portanto, um caráter mais intenso da presença em detrimento da predicação. O objeto está lá, mas a imagem não configura claramente o que aconteceu com ele ou o que ele representa. Por um lado, poderia se dizer que é aberto espaço para que o leitor tenha uma maior ação imaginativa e preencha as lacunas de uma história ou ação há muito terminada.

É interessante investigar, ainda, os efeitos sensíveis da ostentação do caráter de presença dessas figuras. Retorna-se, portanto, à textura. Ela é o elemento visual que permite trazer essas figuras para mais perto. Incita-se uma sensibilidade háptica que convida o enunciatário a “tocar com os olhos” e se aproximar (pressupondo, logicamente, a possibilidade de ser tocado, segundo a progressão sensível apontada por Zilberberg em 2011).

A categoria plástica da textura é eleita como elemento capaz de aproximar os semantismos ao mesmo tempo que expõe a superfície das figuras. A exibição do corpo toma a forma da ostentação tanto da carne quanto da superfície que o recobre, recaindo sobre a textura do invólucro corporal a última camada de contato entre o corpo exibido e o corpo do observador.

4.2 Dimensões e aproximações

A textura, entendida enquanto superfície de contato, propõe uma maior proximidade entre o mundo e o sujeito, valorizando um modo sensível¹¹⁰ de apreensão do mundo. As texturas convidam o olho a percorrer as superfícies a partir de uma distância menor e própria de uma sensibilidade háptica. Isso porque tal

¹¹⁰ Segundo Merleau-Ponty (1999, p.286), “o sensível não apenas tem uma significação motora e vital, mas é uma certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto do espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz”.

formante plástico convoca o olho a exercer a tatilmotricidade e a experiência tátil pressupõe distâncias menores entre o corpo do enunciatário e do objeto.

No entanto, a distância perceptiva da imagem é um elemento que deve ser sempre levado em consideração, pois distâncias menores podem possibilitar o contato com microtexturas que configuram outras figuras quando vistas à distância. Por isso, a percepção da textura sempre coloca em xeque a escala em que seus componentes são observados, pois uma apreensão mais local ou mais global pode ser definitiva na compreensão da imagem. Um famoso exemplo da alternância figurativa que uma mudança na distância perceptiva pode produzir é a pintura de Magritte reproduzida abaixo:

FIGURA 45: René Magritte, *Golconda*, 1953. Dimensões: 81 cm × 100 cm.

É interessante notar como uma aproximação do observador com o quadro permite diferenciar os traços pretos como figuras de homens que ganham outro estatuto figurativo (o de pingos de chuva) quando vistas à distância. O aumento do tamanho dos elementos que compõem a textura também é capaz de criar a definição de novas figuras.

A mudança de escala da textura permite ao enunciador inscrever a importância do movimento corporal do enunciatário, pois escalas diferentes

inscrevem figuras distintas só apreendidas com o movimentar do corpo. Esse é um exemplo extremo sobre a importância da escala dos elementos texturais e, na maioria das obras de arte, o enunciador já traz fixo o ponto de vista sob o qual as figuras se definem, de modo que não há transformações radicais dos elementos na aproximação do enunciatário.

Vale retornar à obra mais famosa de Rio Branco, para mais uma vez entender o papel da textura enquanto importante elemento de ligação entre as imagens. O primeiro tríptico a figurar em *Silent Book* é reproduzido abaixo:

FIGURA 46: tríptico de *Silent Book*.

A nudez presente na primeira imagem chama a atenção e a cor será o principal elemento plástico que traz coesão às imagens. As sombras têm o papel de modelar as superfícies, exaltando as formas dos corpos, especialmente o feminino, e a verticalidade das figuras é um componente eidético que traz mais coerência ao conjunto de imagens.

A maior importância, no entanto, é dada à textura, pois o contraste entre as superfícies acentua as diferenças e chama a atenção do enunciatário para o brilho da pele feminina, reiterado no tecido acetinado do personagem masculino e colocado em oposição à aspereza delicada da textura formada pelo caminho de pétalas ao centro. As semelhanças e diferenças texturais têm, portanto, o papel de fornecer um ritmo visual ao tríptico.

Estas imagens se dão a ver em páginas desdobráveis ao longo do livro. Quando fechadas, elas tornam a exibir duas figuras lado a lado, mantendo a primeira imagem e trazendo uma nova para compor um díptico. No caso deste

primeiro tríptico, é interessante observar o díptico formado ao se fechar as páginas desdobráveis.

FIGURA 47: díptico de *Silent Book*.

Ficam colocados em oposição um torso feminino e um masculino e as semelhanças eidéticas não se dão mais pela forma geral mais alongada, mas sim pelas curvas que compõem esses corpos, especialmente a forma dos seios. Mais uma vez a textura tem que ser levada em consideração, mas ela não se mostra como um elemento absoluto. O ritmo que se desdobra entre as imagens deve ser analisado colocando-se em relação as duas imagens formantes do díptico.

Sendo assim, a figura da esquerda, que era antes uma textura brilhosa no tríptico, é agora colocada em relação com a figura masculina da outra imagem. Esta exhibe uma textura de pele molhada onde as luzes incidem de modo ainda mais direto e contrastado, transformando-se, assim, na textura mais brilhosa do díptico.

Desse modo, um tom mais agudo que antes era atribuído ao feminino (enquanto o corpo masculino do tríptico exibía uma textura mais suave e opaca) é agora propriedade do torso masculino, operando uma inversão da intensidade expressiva entre masculino e feminino que encontra ressonâncias na subversão também dos valores semânticos. Lembra-se ao enunciatório que tais valores não devem ser tomados em absoluto. A relativização de intensidades plásticas e

conteúdos semânticos traz grande dinamismo à obra do fotógrafo, pois desestabiliza as certezas do observador e propõe a formação de novos pontos de vista sobre os temas.

4.3 Do invólucro à carne em movimento: deformações da figura do corpo

4.3.1 A textura ostentada

A textura opera um convite ao toque que permite ao observador progredir da exterioridade para a intimidade. Isso se dá por meio da exploração háptica da imagem, na qual se pode construir um olhar mais de perto. Desse modo, a sinestesia opera a construção de uma outra espacialidade¹¹¹, mais íntima devido à convocação tátil.

Nas imagens de *Silent Book*, a textura materializa o limite do corpo, tanto do sujeito quanto dos objetos do mundo. Tal limite configura um invólucro, manifestando na pele a figura corporal que convida ao contato entre interior e exterior. O convite se dá pela imposição da presença do objeto no campo perceptivo do sujeito por meio da ostentação de sua superfície. Se tal efeito é aqui percebido em fotografias, vale lembrar que já foi construído em outras linguagens, como a literatura. Em *Da Imperfeição*, Greimas ressalta o personagem de Italo Calvino, o Sr. Palomar, que se encontra aturdido pela presença de um seio nu que invade seu campo visual durante um passeio na praia.

“Volta e torna a voltar sobre seus passos. Ora, ao fazer com que seu olhar deslize sobre a praia com objetividade imparcial, procede de maneira que, mal o seio da moça penetre em seu campo de vista, perceba-se uma descontinuidade, um desvio, quase um sobressalto. O olhar avança até quase aflorar a pele estendida, retrai-se, como que avaliando com um certo estremecimento a consistência diversa da visão e o valor especial que essa adquire, e por um momento

¹¹¹ Vale lembrar a análise de Beyaert-Geslin sobre a instalação *Pavilhão vermelho*, de Illja Kabakov (BEYAERT-GESLIN, 2003), comentada no segundo capítulo desse trabalho. A autora francesa descreve como a visão e o tato constroem diferentes distâncias entre o observador e o entorno da obra de Kabakov.

permanece a meia altura, descrevendo uma curva que acompanha o relevo do seio a uma certa distância, elusivamente mas também protetoramente, para depois retomar seu curso como se nada houvesse acontecido” (CALVINO, 1994, p.13).

Exaltada como superfícies do mundo que se impõem ao sujeito, a figura avança sobre o observador. O destaque no campo perceptivo se configura como uma aproximação e um convite ao toque. O sujeito é instigado a ver de perto, tocar com os olhos e um alto grau de estesia é construído pela proximidade crescente com o objeto. Um encurtamento das distâncias pode levar a um aumento dos valores fóricos, tal como Zilberberg (2005, p.151) analisa a partir de um personagem de Stendhal, que segue os seguintes passos em sua visita a Florença: “estar em Florença/próximo aos túmulos/ver de perto a beleza sublime/ tocá-la, por assim dizer”.

A passagem de uma espacialidade mais ampla para uma maior aproximação dos objetos do mundo consegue construir uma progressão do sentido de tocar que leva à sensação de ser tocado pelos objetos e ser penetrado por eles. Vale lembrar que essa proximidade máxima foi descrita por Hjelmslev (1978 [1937]) como inerência e a transgressão do invólucro corporal rumo à conjunção total do sujeito e objeto é característica dos mais altos graus de sensibilização alcançados pela experiência estética.

Assim como foi possível perceber no díptico acima, as figuras do corpo apresentadas em *Silent Book* exaltam a superfície da pele, colocando ênfase sobre o invólucro corporal. Algumas imagens intensificam de tal maneira a ostentação desse invólucro que se opera uma desfiguração. A própria imagem de capa do livro revela uma figura pelo avesso, atestando a estratégia de deformar o reconhecível como via para exaltar formas sensíveis.

FIGURA 48: capa de *Silent Book*.

Os fios do avesso de uma tapeçaria são os elementos escolhidos para compor a figura do rosto. Tal desfiguração é mais um elemento que dificulta a construção de uma narrativa clara e torna o livro, tal como o título indica, mais silencioso. Desprovida de elementos que permitam construir uma fisionomia e singularizar as emoções que percorrem a figura, o rosto se definiria melhor apenas como uma cabeça.

Segundo a diferenciação que Deleuze (1997 [1980]) sugere em seu texto sobre a rostidade, a cabeça pode ser entendida como apenas uma parte integrante do corpo, mais ligada à animalidade porque está desprovida dos traços de expressão próprios da humanidade.

Já o rosto é uma superfície: “traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercando e margeando cavidades que não existem mais

senão como buracos. Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto” (DELEUZE, 1997 [1980], p.31).

O rosto concorre para a expressão de uma individualidade e de características sociais e culturais, como atestam os manuais sobre as expressões humanas. Já a desfiguração doa um aspecto animal à figura, rouba sua capacidade de exprimir características humanas, transforma em mais uma coisa ou objeto entre os outros, apenas uma cabeça¹¹².

Por mais que a cabeça esteja numa distância próxima, não é possível estabelecer uma relação cara a cara com a figura. Especialmente na área dos olhos e boca, os fios soltos da tapeçaria se destacam de modo a avançar sobre o observador. Nega-se o contato com o rosto e o olhar se fixa sobre o estofado, o avesso da tapeçaria onde não se constitui a perfeição, não se forma com clareza a figura do rosto, mas apenas traços na forma de fios que exibem a trama da figura sem a formar totalmente.

Pode-se tomar o avesso como construção análoga do sombrio, corroborada pelo discurso psicanalítico de existência no humano de emoções e desejos disfóricos. Mantida sob controle por regras e prescrições sociais, a pulsão de morte de deixa entrever no sadismo, na crueldade, etc. As pulsões são então mantidas do lado avesso para que no verso prevaleça a máscara. Mas o que a fotografia, e o fotolivro enquanto co-texto, realiza é a exibição desse outro lado, mostrando a animalidade, o desejo e a dor que se deixa ver nas figuras dos corpos. A exibição de um rosto pelo seu avesso logo na capa do livro deixa claro que Rio Branco busca exibir o contrário da beleza canônica e que as figuras rotas e degradadas deixarão entrever um lado mais sombrio, deformado, mas ao mesmo tempo mais cru, menos lapidado socialmente.

A exaltação do avesso e das sombras reforça a dificuldade que será imposta ao enunciatário para identificar as figuras do mundo de Rio Branco e o díptico abaixo ilustra, de modo ainda mais contundente, como o fotógrafo coloca os corpos no limite do reconhecimento.

¹¹² Ainda segundo Deleuze (1997 [1980], p.54): “Desfazer o rosto não é uma coisa à toa. Corre-se aí o risco da loucura: não é por acaso que o esquizo perde ao mesmo tempo o sentido do rosto, de seu próprio rosto e do dos outros, o sentido da paisagem, o sentido da linguagem e de suas significações dominantes? É porque o rosto é uma organização forte. Pode-se dizer que o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo todo um conjunto de traços, traços de *rostidade*, que ele irá subsumir e colocar a serviço da significância e da subjetivação”.

FIGURA 49: díptico de *Silent Book*.

Com esforço, reconhece-se, na imagem da esquerda, a sugestão de formas de pernas na porção inferior esquerda, permitindo ao enunciatário apostar na aparição de duas peles de animais colocadas lado a lado. O díptico de Rio Branco produz estranhamento porque é difícil reconhecer o objeto fotografado e a aproximação entre os tamanhos das figuras, dado pelo ponto de vista escolhido pelo fotógrafo, é a principal ferramenta para se igualar as figuras nas formas e exaltar a diferença apenas de texturas. Costumeiramente o ver melhor é associado com a aproximação da obra, mas aqui Rio Branco testa o enunciatário na distância investida para o reconhecimento da figura.

Esse tipo de estratégia demonstra que uma construção metafórica baseada na semelhança de formas ou texturas propõe um caráter mais sensível da construção do sentido. O apelo à fruição estética de elementos plásticos tão potencialmente sinestésicos como a textura permite trazer novas associações sensíveis e inteligíveis entre as figuras. A desfiguração, assim como a fusão de figuras do mundo, dá mais força à valorização plástica e propicia uma associação sensível entre as imagens.

Se o predomínio da textura em uma imagem pode ameaçar a integridade da forma e levar a uma desfiguração, o caminho que leva a uma outra figuratividade não necessita ser tão radical quanto a abstração total das figuras. A exaltação da plasticidade do mundo permite que outros modos de relacionar as figuras sejam

criados, sem que a figura seja abolida da imagem. Tal tentativa é descrita por Rio Branco como um trabalho que se dá na fronteira entre real e abstrato¹¹³ e se percebe um enfraquecimento da figuratividade em proveito da sensação.

Esse outro ponto de vista sobre a figura encontra ressonância na teoria semiótica. Denis Bertrand (1997, p.195) afirma a instabilidade do conceito de figuratividade quando se passa de uma definição semântica de origem estrutural para uma definição fenomenológica. Há um deslocamento da compreensão da figuratividade enquanto representação do real para se ressaltar o papel da figura na articulação de outros mundos possíveis, abrindo a possibilidade de uso da figura na construção do irreal, do surreal, etc. A figura passa a participar dos modos dúbios de construção das formas do mundo e dos modos pelos quais o sujeito se depara com o “*poder ser abissal da significação sensível*”¹¹⁴.

4.3.2 A carne em movimento

Foi possível perceber que a ostentação do invólucro é responsável pela desfiguração, dada a distância mínima com a qual a textura da figura se apresenta ao enunciatário. Mas essa não é a única maneira pela qual o fotógrafo opera a desfiguração. Ela também aparece manifestando as forças, pulsões e desejos que movem o corpo em busca de satisfação.

Vale lembrar que tais forças estão relacionadas à dimensão polissensorial da *kinesthésie*, tornando visível a “carne em movimento” (FONTANILLE, 2011, p.83) e se mostrando presentes ao longo da história da arte. A deformação da figura corporal como meio de expressão do prazer, assim como da dor e da morte, foi estudada por Wollheim na busca de analisar artistas que tornassem visíveis os movimentos pulsionais que animam o corpo.

O teórico inglês aponta nas obras de Ticiano como as pulsões se mostravam por meio de figuras da fé religiosa e afirma que o ser humano é essencialmente ligado ao corpo. Isso leva o pintor a enfatizar, em seus primeiros trabalhos, o

¹¹³ “O que eu vejo nas minhas imagens muitas vezes é uma situação entre o real e o abstrato, sem ser um formalismo gratuito” (IN: PERSICETTI, 2008, p.31).

¹¹⁴ No original: “le pouvoir-être abyssal de la signification sensible”, (BERTRAND, 1997, p.195).

hedonismo e o prazer como um aspecto da vida corporificada. Em seguida, o pintor se dirige a outros aspectos, como a dor, a decadência e a morte (WOLLHEIM, 2002).

Mas a obra de Ticiano ainda estava demasiadamente ligada a uma prática enunciativa renascentista, ancorada na perspectiva e na representação naturalista. Isso levava o pintor a concentrar a presença do desejo e da dor no olhar e na posição dos corpos. Um exemplo mais extremo da ação das pulsões no corpo pode ser visto na obra de Francis Bacon. O pintor irlandês subverte a figuratividade como via para expressão do modo de sentir próprio da carne.

FIGURA 50: Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944.

A grande deformação das figuras acima permite ao pintor sintetizar as zonas do corpo que têm importância na manifestação da dor. Por um lado, perde-se a delimitação das formas do corpo e o ser que aparece nas fotos guarda pouca semelhança figurativa com o personagem (Jesus Cristo) habitualmente associado à crucificação. Por outro lado, o superdimensionamento da boca permite exprimir de modo mais visceral a dor e o sofrimento relacionados com a narrativa da crucificação, retratando de modo muito mais sensível as manifestações passionais que se encontravam ausentes da clássica figura de Cristo. Essa maior sensibilidade ao apelo das forças que animam o corpo aproxima a figura do sentido de animalidade, em concordância com a longa história de associação da figura dos animais ao homem que entrega o corpo à dor e ao prazer.

A sensação dos micromovimentos próprios aos órgãos sensoriais e as dilatações da carne parecem configurar o tema principal das pinturas de Francis Bacon. Já nas imagens de Rio Branco, o movimento interno das pulsões e do desejo convive com a exaltação do invólucro corporal para construir temas semelhantes, mas de modo mais ambíguo. As texturas das superfícies e as cicatrizes (marcas do invólucro) convivem com imagens que trazem o movimento borrado, manifestando a dilatação das pulsões na figura deformada do corpo.

A imagem abaixo, presente em *Dulce sudor amargo*, é interessante pois dá visibilidade a esses dois modos de expressão do desejo e das pulsões.

FIGURA 51: Miguel Rio Branco, *Sem título*, 1985.

A imagem acima faz parte da sequência do livro que retrata o espaço de degradação humana que é a região do Maciel. Existem aproximações plásticas dadas pela cor e pela textura. A primeira é reiterada na parede, na vestimenta e na pele, enquanto a segunda apresenta semelhanças entre a descamação do corpo, das paredes e das marcas no lençol. Tais rimas visuais são responsáveis por uma aproximação entre elementos do personagem e cenário, construindo a noção de pertencimento.

Há uma aproximação do enunciatário à figura da mulher e seu corpo deformado que é da ordem do íntimo, e contrasta com a *mise en scène* dos gêneros de fotografia aos quais poderia ser comparado. Tanto o retrato tradicional quanto as fotografias científicas sobre desvios corporais têm na pose a marca de construção de uma relação mais distanciada entre o fotografado e o observador. Há, portanto, a negação de uma visão científica do corpo, tal como construída desde o início do século XX com a obra de antropometristas como Alphonse Bertillon e neurologistas como Duchenne de Boulogne.

A mulher está em seu espaço de intimidade e nele o movimento do corpo se dissolve nas sombras. Não é permitido ao enunciatário saber integralmente sobre o estado desse corpo, escapando ao escrutínio característico das práticas científicas. É difícil também a identificação das emoções ou estados de alma do sujeito fotografado, pois o rosto inclina-se para baixo. Sequer se tem a certeza de que os olhos estão abertos, parecem cerrados na escuridão que invade o corpo. Ao seu lado, a sombra constitui um duplo. No fundo rosa de paredes desgastadas tal sombra também resiste à definição de formas e delineia um corpo ainda mais deformado.

As sombras são o meio pelo qual o corpo imprime sua forma na parede, funcionando como uma cicatriz no espaço. Se o próprio corpo do fotografado é povoado delas (muitas se dão a ver na área das pernas), mostra-se capaz de também imprimir sua presença no mundo. Esse caráter opaco do corpo que cria suas sombras cede um sentido mais ativo ao ator do enunciado, negando a possibilidade de este se dar passivamente ao olhar do enunciatário.

Outro elemento que dá vida ao personagem é a indefinição das formas dos braços, retratados em movimento e evocando a figura de asas. Mais uma vez, a aproximação entre formas humanas e animais é o recurso usado pelo enunciador para tornar o sentido mais ambíguo. Presa à cama pelas deformações corporais, o corpo humano se funde com formas animais e as asas indicam a possibilidade de vôo, negada por tudo mais ao redor (a liberdade aqui entrevista não é só física, mas também relativa a uma condição social). É o restante do corpo que oprime a liberdade do vôo. Os borrões negam a clareza de um olhar de escrutínio sobre o corpo e constroem um sentido de evasão da figura do corpo. A personagem foge da definição científica de suas formas e se lança ao espaço por meio das marcas que deixa ao redor.

4.4 Textura enunciante

A exaltação constante da textura nas imagens ao longo dos livros de Rio Branco indica a busca de construção de relações mais estéticas entre as figuras. Ainda que seja possível identificar a presença de temas sociais e políticos tornados visíveis pela degradação que envolve o homem e seu entorno, tais temas convivem com a valorização plástica própria do campo artístico. Se as figuras não constroem narrativas baseadas nas relações de causa e consequência, continuidade temporal, etc. cabe aqui retomar a questão que Deleuze se coloca sobre a obra de Francis Bacon: como produzir uma outra relação entre as figuras que não seja narrativa?

Segundo as palavras do fotógrafo: “Não penso numa narrativa com começo, meio e fim. Me sinto mais identificado com essa narrativa sem uma construção tão linear ou literal. Penso no ritmo” (IN: PERSICHETTI, 2008, p.23). O que está em jogo é um processo semiótico de construção do sentido ancorado na sensibilidade. Assim como Francis Bacon, Rio Branco exalta a concretude do que está representado antes que se dê uma associação narrativa entre as figuras. As relações não se dão de modo tão inteligível entre objetos e ideias, mas se aproximam muito mais do que Deleuze (2007, p.13) denomina de relação *matters of fact* ou relações entre matérias. Na obra de Rio Branco pode-se entender esse tipo de relação menos entre as materialidades que dão suporte às fotografias do que as semelhanças e contrastes entre os elementos plásticos que compõem a imagem.

No entanto, relações do primeiro tipo estão presentes em *Silent Book*. A abertura do livro manifesta na página de rosto apenas a cor preta, mas em papel rugoso, enquanto a próxima página apresenta a mesma inteireza de cor, mas dessa vez em papel brilhante. Essa diferença de texturas sensibiliza o leitor para o sentido tátil das fotografias por vir e o papel brilhante será adotado como base de impressão das imagens do livro.

Certamente se deve considerar o dado técnico de que o papel brilhante permite a impressão de pretos mais intensos, enquanto o papel fosco tende a produzir um preto mais acinzentado, que não alcança sua saturação integral.

Considerando sombra e escuridão como presenças marcantes no trabalho de Rio Branco, entende-se a predileção por produzir pretos mais intensos.

O estudo da materialidade se apresenta como um desafio e novo domínio no desenvolvimento de uma semiótica da estesia. Enquanto suporte sensível, a matéria apresenta efeitos que já constituem a semiose¹¹⁵, apresentando qualidades próprias como tons, ritmos e texturas. É preciso lembrar, ainda, segundo aponta Le Guern (2005, p.70), que o reconhecimento do papel da materialidade como elemento constituinte do sentido requer a adoção de uma outra sensibilidade para que a matéria não seja tratada como simples marca estilística. Desse modo, a construção de uma relação estética com a obra pode se dar a partir de uma forma de empatia que se estabelece por meio de um contato mais próximo com a textura e com os elementos constituintes da superfície tanto do suporte quanto das figuras representadas.

Depois de se explorar os efeitos de sentido da ostentação da textura enquanto elemento plástico presente no nível figurativo, propõe-se considerar a presença da textura enquanto parte da materialidade da obra. Com o objetivo de revelar melhor a existência desse modo extremo de aparição da textura, deve-se considerar uma imagem que não está presente em um fotolivro de Rio Branco, mas que parte de uma fotografia de *Dulce sudor amargo* para habitar as paredes das galerias em diversas exposições do fotógrafo. Apesar de esse exemplo estar, *a priori*, fora do corpus de análise, ele é importante para complementar um quadro geral que sistematize os usos da textura pelo enunciador como forma de propor o contato entre enunciatário e imagem.

¹¹⁵ Aristóteles já haveria indicado, em sua *Poética*, o prazer próprio à materialidade mesma da obra, independente do reconhecimento do objeto representado.

FIGURA 52: Miguel Rio Branco, *Scar one com chumbo*, 1979/2004.

Exposta recentemente na mostra de 2012, intitulada *Ponto Cego* e sediada na cidade de Porto Alegre, *Scar one com chumbo* apresenta a intervenção de chumbo derretido sobre uma fotografia. As marcas e cicatrizes do corpo servem de pano de fundo para a marca que o chumbo constrói no suporte fotográfico. A exposição como uma obra bidimensional colocada contra uma parede não esconde a hesitação entre a bidimensionalidade da fotografia e a tridimensionalidade plena da escultura ou da instalação, que incitaria o enunciário a explorar os múltiplos pontos de vista ao redor da obra.

Tal imagem permite compreender melhor a diferença existente entre uma textura *representada* e aquela *ostentada*. Esses conceitos aparecem primeiro no texto de Beyaert-Geslin de 2003, mas a autora reinterpreta essa diferença em seu texto de 2005 sob os termos de *textura enunciada* (entendida como carne do mundo) em oposição à *textura enunciante* (referente à matéria sensível do suporte).

A textura enunciante se apresenta como possibilidade de ênfase na reflexividade do signo visual. Torna-se evidente a construção da significação no

nível da enunciação e não no nível do enunciado quando se constrói tridimensionalmente o convite para entrar em contato com a cicatriz, reproposta materialmente no chumbo.

A textura exhibe ainda, por meio da materialização da superfície do mundo, a vontade de conjunção própria da sensibilidade e do modo de ser da estesia. Esse outro ponto de vista, mais sensível e no qual a pele da imagem convida o enunciatário ao toque, materializa a possibilidade do observador ser tocado pela imagem e não somente observar seu conteúdo figurativo.

Vale a pena retomar o apontamento sobre o emprego da textura na representação da pincelada feita pelos fotógrafos pictorialistas, referida no segundo capítulo desta pesquisa. Nas fotografias pictorialistas há o emprego de técnicas de produção como o desfocado e artifícios de revelação como a goma bicromatada onde se deixam ver pinceladas no papel fotográfico. No primeiro caso, a textura é responsável por trazer mais opacidade ao entendimento da imagem, dificultando a identificação das formas pelo aspecto homogêneo em que a superfície é representada. No segundo caso à imitação dos procedimentos pictóricos, mas apenas enquanto figura bidimensional da pincelada, excluindo sua tridimensionalidade.

Percebe-se, nas imagens de Rio Branco, o afastamento de tais propósitos e a textura se torna presente como forma ostentatória do invólucro das figuras retratadas¹¹⁶. Percebe-se, portanto, o quanto o estudo de um elemento plástico deve levar em conta a diferença entre níveis de análise. A textura deve ser considerada como parte estratégias enunciativas distintas: atestar a artisticidade x produzir uma aproximação corporal e mais sensível do observador à imagem. Tais estratégias terminam por se sedimentar ao longo do tempo, caracterizando os estatutos da imagem.

Por isso, um elemento plástico não tem grande rendimento teórico para a semiótica quando analisado em si (diferente da psicologia da percepção, por exemplo), mas deve ser investigado a partir dos papéis que desempenham nos diversos níveis de análise dos quais participa.

Interferências tridimensionais na fotografia subvertem não só os modos de aproximação com as imagens, mas questionam a própria definição de fotografia, já

¹¹⁶Há, ainda, diferenças importantes que não estão relacionadas ao emprego da textura, como a representação dos grandes temas artísticos no pictorialismo e seu contrário nas imagens do fotógrafo (objetos largados à degradação, pessoas excluídas socialmente, etc.).

que a tridimensionalidade é inserida como elemento que coloca a fotografia na fronteira com outras manifestações artísticas, tal como a escultura. Nesses casos, percebe-se que a adoção da tridimensionalidade busca tornar mais intenso aquilo que a fotografia já vinha buscando enquanto efeito de sentido. A textura das figuras fotografadas rompe a materialidade do suporte de modo a construir um maior impacto sensível e uma maior aproximação com o corpo do enunciatário.

Na pintura, a espessura costuma ser marca da presença enunciativa. Já na fotografia, poucos fotógrafos experimentaram marcas tridimensionais sobre a imagem. Vale lembrar o italiano Paolo Gioli com seus experimentos que também subvertem a categorização da fotografia como imagem planar, suscitando um estreitamento de fronteiras entre a fotografia e a escultura.

Pode-se pensar, inspirando-se nos termos em que Krauss (1979) analisa os entrecruzamentos entre escultura e paisagem, que a fotografia opere em campo expandido, borrando as fronteiras entre escultura e imagem fotográfica. A tridimensionalidade na obra de Rio Branco atinge grandes proporções e o artista se destaca pelas instalações e justaposições de fotografias com outros objetos, tais como colagens de revista, espelhos, etc. Apesar de ser uma característica importante do estilo de Rio Branco, tais produções artísticas são demasiado vastas e fogem do escopo desta pesquisa.

O impasse estaria resolvido se o fotógrafo refotografasse a imagem,¹¹⁷ reconstituindo seu caráter planar. No entanto, as marcas sobre as imagens aparecem não só como a pele do mundo retratado. A cicatriz encarnada na própria pele da imagem engaja o observador em outros modos de olhar, retendo a visão e indicando um tempo próprio de acomodação, diferente daquele do reconhecimento das figuras do mundo. Permite-se, assim, apreender o tempo da enunciação plástica, no qual ocorre uma lentificação do olhar.

A textura funciona como via de acesso do observador à materialidade do mundo, permitindo a encarnação das figuras. No entanto, assim como no caso das pinturas de Francis Bacon, busca-se ultrapassar a figuratividade enquanto representação de objetos já dados no mundo natural. Deixa-se de valorizar a função transitiva da figura (de representação de algo do mundo natural) para que esta seja vista enquanto metáfora das pulsões que animam o corpo e marcam a pele. O

¹¹⁷ Tal como faz o fotógrafo americano Daniel Gordon e pode ser visto em:
<http://vimeo.com/75596629>.

desejo e suas marcas que celebram a vida convivem com as cicatrizes do passar do tempo que remetem a sua finitude.

Quando ostentada na pele da própria imagem, a textura é capaz de exaltar o caráter reflexivo do signo fotográfico, no qual a matéria fotográfica se torna opaca e coloca em primeiro plano o suporte fotográfico, propiciando o contato do observador com o objeto fotográfico. O que está em jogo aqui é o papel da textura como via de acesso ao caráter reflexivo e não mais transitivo do signo fotográfico. Isso quer dizer que todo signo possui uma dimensão transitiva (de representação das coisas do mundo) e uma reflexiva, na qual o signo representa a si mesmo¹¹⁸.

Resgatando aqui os modos pelos quais a textura foi utilizada como um componente plástico capaz de criar uma maior aproximação entre enunciatário e imagem, pode-se pensar em categorizações e graus pelos quais esse contato pode se dar. Resumem-se as formas dessas relações em um quadrado semiótico exposto abaixo e que pode ser lido em termos de posições graduais:

FIGURA 53: Categorias de texturas e formas de contato.

Retomando a diferenciação proposta por Beyaert (2003) sobre a valorização da textura presente nos objetos representados (textura enunciada) e aquela que se inscreve no próprio material sensível da foto (textura enunciante), é possível criar relações entre os modos de valorização da textura e um maior nível de contato (e consequentemente de estesia) entre sujeito e imagem.

O termo *textura enunciante* denomina o mais alto grau de presença da textura em uma imagem, aparecendo nos casos em que a própria pele da imagem exhibe as

¹¹⁸ Os estudos de Louis Marin (1988) configuram importantes desenvolvimentos sobre a transparência e opacidade das imagens.

marcas e inscrições criadas pelo enunciador para promover o mais alto grau de contato entre o objeto imagem e o observador.

Mais do que tocar com os olhos, o enunciatário é tocado pela imagem, que traz avanços tridimensionais na superfície, tal como mostrado na obra *Scar one com chumbo*, de Miguel Rio Branco. Esse mais alto grau de presença permite as mais altas formas de contato. É uma forma de relação com a imagem que, pelo alto grau de estesia, permite aflorar um sentido não denominável, que Zilberberg (2005, p.99) caracterizou como mais “místico”.

A negação da possibilidade de conjunção total entre sujeito e imagem leva ao posicionamento no quadrado semiótico de uma maior relação de distância entre esses termos, referida como *textura enunciada em baixo grau*. A relação de aderência (na qual a aproximação entre sujeito e imagem é mínima, mantendo ainda a inteireza das superfícies em contato) caracteriza uma fotografia que enuncia a textura, mas em baixo grau de importância. São imagens que não valorizam a textura, que não a exibem como um componente importante das relações plásticas criadas na fotografia e propiciam um baixo nível de contato corporal entre sujeito e objeto.

No entanto, há uma posição contrária à textura enunciante, referida como *textura não enunciada*, que pode ser admitida como ainda mais radical, pois a textura é deixada de lado em proveito de outros elementos plásticos, tal como a forma, por exemplo. A distância enunciativa do objeto fotografado é grande e podemos observar esse tipo de construção enunciativa em fotografias de arquitetura, por exemplo.

O sentido do tato não é convocado e uma sensibilidade háptica dá lugar àquela ótica, mais inteligível do que sensível. Nesse tipo de relação, as distâncias entre sujeito e imagem são maiores e não engajam corporalmente o sujeito na apreensão da fotografia. Essa posição categorial se encontra vazia na obra de Rio Branco, pois pode-se perceber que o fotógrafo exalta a todo o momento um modo de apreensão da imagem que convoca a tatilidade, ainda que em baixo grau de presença. A contante exaltação das marcas, cicatrizes e texturas promovem a aproximação com aquilo que é retrato.

A maior parte das imagens de Rio Branco pertence, portanto, à categoria da *textura enunciada em alto grau*. Nela, a textura se mostra muito presente nas imagens, convoca a tatilidade e impõe em alto grau a presença corporal das figuras.

O resultado da ostentação da textura pode ser a falta de integridade das figuras, beirando a impossibilidade do reconhecimento.

Fotografias como a capa de *Silent Book* e o díptico apresentado na figura 49 são casos extremos em que o mais alto grau de valorização da textura enunciada leva à desfiguração. Não mais podendo reconhecer aquilo que os olhos veem, é o tato que guia a relação de presença e o enunciatário é convocado ao contato com a própria pele do mundo. Tal aproximação sensível entre invólucros potencializa no mais alto grau o tocar com os olhos e quase leva a ser tocado pela imagem. Está implicado, portanto, o mais alto grau de contato que seria o próximo estágio, aquele da tridimensionalidade da imagem que se dirige a tocar o enunciatário.

Deve-se considerar, ainda, que o reconhecimento dessas formas pode ser modulado pelo enunciador, que estabelece distâncias ideais ou jogos corporais¹¹⁹ que o enunciatário deve realizar para apreender o sentido sensível delineado nas imagens. Miguel Rio Branco organiza, portanto, os modos mais sensíveis e de mais alto contato entre sujeito e imagem, sugerindo a estesia como principal valor organizador não só do texto, mas norteador de uma forma de vida mais sensível.

¹¹⁹ A imagem de Magritte aqui apresentada, *Golconda*, é um interessante exemplo dos jogos que podem se dar na apreensão da textura.

Conclusão

Esta pesquisa prezou pelo distanciamento de asserções de cunho intuitivo, que prejudicam a construção de um discurso crítico no campo da fotografia. A análise das principais estratégias enunciativas empregadas por Miguel Rio Branco ao longo de seus dois fotolivros atesta, segundo nos parece, a rentabilidade do referencial semiótico para a compreensão das fotografias.

A obra do fotógrafo constrói um discurso sensível, que convoca o enunciatário a estar próximo da superfície dos corpos que exibem o desgaste do tempo e as marcas que evocam a dor e o desejo. Para dar conta da compreensão de tal obra poética, a semiótica foi se mostrando aqui em seus diálogos com outras áreas de investigação que mais longamente trataram das questões do corpo, como a fenomenologia.

Os estudos de Jacques Fontanille se mostraram importantes intersecções teóricas que contribuíram para a análise das fotografias. A própria definição de corpo trazida por Fontanille evoca a relevância das marcas e cicatrizes como figuras que materializam a interação entre corpos. Torna-se cada vez mais evidente a pertinência em se considerar teoricamente, dentro do campo de estudos semióticos, o nível sensível em que se dá o contato do corpo com os textos visuais. Desse modo, a exibição constante da pele (aquela dos personagens retratados e a dos objetos do mundo) foi tratada segundo a lógica de um convite para se colocar em relação o corpo do enunciatário com esses outros corpos figurados.

Na esteira do desenvolvimento de uma semiótica da fotografia, levou-se em consideração a existência de níveis de análise da imagem fotográfica, ainda que tal ponto de vista seja recente nos estudos semióticos e ganhe importância após as proposições de Fontanille presentes em seu texto de 2004. Desse modo, as fotografias aqui analisadas foram consideradas, em um primeiro nível,¹²⁰ enquanto um conjunto articulado entre expressão e conteúdo (o *texto-enunciado*).

No que se refere à construção de um texto poético (incluindo aí o imagético), atenta-se para o fato de que Jakobson já apontava, em 1971, a importância do

¹²⁰ Ainda que o primeiro nível de análise definido por Fontanille (2007) seja o do signo, a semiótica de linha francesa coloca ênfase nos textos enunciados como principal objeto de análise. Por mais que os elementos sógnicos tenham relevância, como as formas reconhecíveis na imagem, eles são já integrados na indagação sobre seu papel nos efeitos enunciativos dados a partir de seu emprego e sobre a importância dos formantes plásticos em sua constituição.

plano de expressão para a construção da significação poética. Por isso, a textura mereceu uma consideração mais detalhada sobre seu papel na articulação dos conteúdos exibidos nas imagens. Para além da construção de temas e figuras, tal formante ainda tem papel primordial na apreensão sensível dessas imagens.

O texto fotográfico configura-se como um dentre outros planos da análise e pode ser integrado no âmbito mais amplo do estudo dos *objetos*. Por isso, consideraram-se as fotografias exibidas por meio do objeto livro (fotolivro), que traz novas perspectivas ao estudo da imagem. Sabe-se que a visualização dessas fotografias em outros contextos (exposições em museus e galerias ou ainda nas páginas *online*) tornaria possível delimitar a construção de outras experiências. No entanto, escolheu-se delimitar a existência das fotografias expostas em fotolivros. As recentes experiências com esse suporte no âmbito da fotografia brasileira tornam relevante uma maior exploração das possibilidades enunciativas que se manifestam nos livros. Neles, cada vez mais o corpo está implicado cineticamente pelo folhear de páginas, proxêmicamente ao se relacionar com as dimensões da publicação e sinesteticamente ao sentir a textura do papel. Considera-se, ainda, que as relações sensíveis são influenciadas pelo tamanho e posicionamento espacial das imagens ao longo do livro, organizando as interações entre o corpo da imagem e do enunciatário.

A investigação sobre as novas narrativas dadas a partir do encadeamento ou justaposição das imagens ao longo dos fotolivros permite esclarecer o nível das *cenas predicativas*. Dentre as múltiplas possibilidades sobre os papéis actanciais das fotografias, pode-se definir o seu protagonismo em aproximar o enunciatário dos efeitos sensíveis suscitados pelo contato com os corpos figurados na imagem.

Desde a textura do papel fotográfico até o desdobrar de páginas, os elementos composicionais do livro se entrecruzam na construção de sentido da imagem. As interferências podem ser de tipo sensorial (como no caso do papel áspero x liso), mas também produzem modificações no tempo de apreensão das imagens ao longo do livro (o abrir de páginas revela outras imagens, obrigando o enunciatário a reconsiderar o sentido do visto anteriormente, recordar relações estabelecidas em outro momento, etc.).

Foi essencial considerar, também, as *práticas* enunciativas e interpretativas nas quais a fotografia contemporânea se insere. Tal campo de práticas exhibe subversões dos usos correntes das imagens por artistas, mostrando que é

importante a investigação do nível das estratégias de que as imagens contemporâneas participam.

A primeira dessas práticas enunciativas a ser analisada foi a associação de imagens. Miguel Rio Branco experimenta largamente colocar em relação fotografias que formam dípticos e trípticos, uma operação importante para a criação de novos sentidos dentro do escopo de temas que o fotógrafo costuma enunciar. As ambiguidades entre o animal e o humano, a dor e o prazer e a vida e a morte ganham, assim, visibilidade.

A disposição topológica das imagens em polípticos não é a única organização importante para a criação de relações de sentido entre as fotografias. Entre os ordenamentos plásticos, as rimas visuais, definidas como anáforas, são responsáveis por consolidar a relação metafórica estabelecida entre as imagens.

Foi interessante, portanto, localizar historicamente a exaltação da criação de junções e oposições semânticas por meio da metáfora visual. Tal estratégia encontra suas raízes em movimentos de vanguarda como o surrealismo e expõe o caráter construído da fotografia. É uma atividade crítica frente ao próprio meio que teóricos como Entler (2009) identificam como característica da arte contemporânea. Vale salientar que se busca reforçar o entendimento do termo contemporâneo não como a delimitação de um período histórico, mas um conjunto de práticas enunciativas e interpretativas que permitem delimitar um gênero de imagens.

A análise de um campo de *estratégias* que foram se formando no contexto da arte brasileira localizou o nome de Rio Branco ao lado de outros como Hélio Oiticica. O artista carioca não só conviveu e influenciou o trabalho de Rio Branco, mas reverberou na construção de uma sensibilidade encarnada e ligada a temas e personagens da baixa cultura. Outros nomes ajudaram a mostrar que o tipo de suporte imagético aqui analisado, o fotolivro, insere-se num contexto de produção dos livros de artistas que experimentam novos modos de entrar em contato com imagens, tais como as produções de Lygia Pape e Arthur Barrio.

A importância do fotógrafo para o contexto da fotografia brasileira contemporânea é constantemente reafirmada. Até a última edição da coleção Pirelli Masp de fotografia, ele era um dos selecionados para a aquisição de fotografias que se integram à coleção, ao lado de nomes como Mário Cravo Neto e Rosângela Rennó.

Um olhar sobre as imagens escolhidas na edição da coleção Pirelli Masp de

2010, que compilou um maior número de fotografos, mostra que a estratégia de desfiguração da imagem avança em duplas exposições, fotografias escuras, tremidas e que exaltam a plasticidade da cor ao lado de temas mais concretos que apenas se insinuam. Está presente aí a ideia de dificultar uma primeira apreensão das figuras para estimular um olhar mais demorado que possa, então, estabelecer outras conexões entre as fotos a partir desses recursos que valorizam a expressão plástica da imagem. Essas fotografias deixam ver o caráter construído da enunciação que costuma ser valorizado no gênero artístico.

O tema do corpo e do desejo, que se mostra tanto na superfície quanto nas deformações das figuras do corpo, continua. A exposição recente das fotografias do fotógrafo pernambucano Ricardo Labastier, intitulada “Abismo da carne” (2013), revela que os nomes emergentes no circuito artístico continuam interessados em exhibir o corpo exposto sob as forças de desgaste do tempo. As personagens se mostram sobrevivendo a um ambiente hostil e exibem de modo direto o desejo, que mesmo sob condições sociais degradantes permanece vivo. Prostitutas continuam a mostrar seus corpos, ostentando uma sexualidade que nem sempre é individualizada, que não mostra o rosto na sua inteireza humana e que raramente se dá ao direito de olhar para o enunciatário.

No entanto, é inegável que outras linhas de força temática se desenvolveram a partir das contribuições de nomes como Rosângela Rennó. Os arquivos documentais e históricos são revisitados com ânsia pelos novos fotógrafos para constituírem narrativas inusitadas nas quais realidade e ficção se confundem. Parece claro que o desejo por construir um efeito de veridicção nas narrativas fotográficas é abandonado e se busca um olhar mais livre e poético para antigas histórias.

Em um último nível de análise, aquele das *formas de vida*, as diversas estratégias sensíveis utilizadas por Rio Branco permitiram apontar a participação de suas imagens em um projeto que não é exclusivamente artístico, mas de valorização cultural dos modos sensíveis de contato com o mundo e de fixação, para memória, de seres e coisas desprezados, esquecidos, por vezes tidos como repugnantes.

A ideia de encontro entre corpos por meio da sensibilidade envolvida no contato ajuda a compreender como a obra de Rio Branco busca reabilitar a emoção da presença por meio das sensações. Entendida por Merleau-Ponty (1999, p.286-

289) como uma comunhão, a sensação é responsável por um outro modo de estar no mundo, mais próximo aos objetos e tomando as imagens como outros corpos.

Se, por um lado, a delimitação dos níveis de análise busca estruturar um pensamento sobre a fotografia, ela não significa que a semiótica tornou-se menos propensa a analisar os componentes sensíveis da imagem. Ao contrário, desde a década de 1970 os estudos de Greimas apontam para a importância das paixões como conjuntos significantes. São de grande importância, também, as pesquisas de Fontanille sobre o corpo enquanto substrato da semiose, base de uma sintaxe figurativa que vai muito além da consideração de sua presença enquanto figura nos textos visuais.

Em termos de enunciação, ganha importância a consideração do corpo do enunciador e do enunciatário enquanto pontos de vista que modulam sensivelmente a apreensão da imagem. Considera-se, portanto, não só a existência de um conjunto humano-maquínico que opera na produção de imagens e nela imprime uma distância dos objetos do mundo, as marcas de seus movimentos, etc., mas também o contraponto existente no corpo do enunciatário. Convidado a sentir a proximidade das figuras do mundo, ver exaltada suas texturas e tocá-las com os olhos, o enunciatário apreende as imagens sensível e cognitivamente. Ele perfaz, assim, a mesma indagação de Roland Barthes (1984, p.20): “O que meu corpo sabe da fotografia?”

A capacidade de se relacionar a uma distância mais próxima em relação ao texto visual, e a criação de intimidade com as superfícies que avançam, convidando ao contato, permite aos olhos tocar a pele do mundo. Com suas imagens, Miguel Rio Branco demonstra que a fotografia pode se impor como uma presença sensível sobre um enunciatário convidado a sentir a ambiguidade presente no desejo de conjunção com as superfícies que avançam não só figurativamente. A pele do mundo se mostra, por vezes, materialmente, tal como demonstra a análise de *Scar one com chumbo*.

Os corpos que se dão a ver nem sempre correspondem a uma noção canônica de beleza, mostrando também a presença do efeito de sentido de repulsa pelo encontro com corpos à margem. As imagens retratam, assim, um objeto sujo, que constrói o *pathos* de um enunciatário incomodado. Ainda que não se dê nos termos de êxtase pela fruição de uma beleza canônica, Rio Branco constrói um encontro intenso, pois o desejo e a dor são ostentados por meio das texturas que

aumentam a intensidade de um contato que se dá a partir das superfícies.

Valoriza-se, portanto, o nível sensível onde se realiza o encontro das peles. O corpo do enunciatário toca com os olhos a pele do mundo e, uma vez implicado no alto grau de estesia que esse contato produz, é tocado por esse mundo construído da fotografia. Mais do que superfície onde se inscrevem as figuras de um mundo construído, as imagens de Rio Branco tornam-se corpos presentes, prontos a impactar sensivelmente quem os vê. Transcendem uma sensibilidade ótica e distanciada para se oferecem enquanto superfícies de contato. A fotografia de Miguel Rio Branco subverte a definição da imagem fotográfica enquanto superfície planar onde se representa o mundo para se mostrar como pele da imagem. Figurando ainda outras peles e suas marcas, esse jogo de corpos afirma o caráter de presença da fotografia.

A referência à noção de presença parece evocar um mundo distante daquele tradicionalmente estudado pela semiótica, o de “sujeitos de papel”. Mas tal conceito merece uma análise mais cuidadosa, pois em suas considerações sobre o modo de existência dos objetos, Greimas e Courtés (2008, p.195) apontam que, por mais que se negue a estabelecer juízos ontológicos sobre a natureza dos objetos que analisa, ainda sim a semiótica não pode negar que esses objetos estão presentes para o pesquisador, tal como a imagem se mostra presente a quem a vê. E a semiótica, desde então, não cessou de se transformar, com a incorporação da enunciação, do sensível, etc.

A semiótica adere à ideia de uma interdependência entre a noção de objeto e sujeito na medida em que um objeto se torna presente apenas quando visado por um sujeito¹²¹. Desse modo, pode-se entender que a imagem se coloca enquanto um convite para que sujeito se construa enquanto tal. O encontro com o objeto carrega, portanto, a oportunidade para que sujeito faça nascer o sentido, constituindo o mundo e se constituindo. As imagens de Rio Branco apontam que o convite para se constituir o sentido é dado de modo sensível, sendo o corpo o local desse encontro.

As figuras do corpo exibem superfícies com marcas de outras presenças. O desgaste do tempo nos objetos e as cicatrizes dos personagens convidam a reconstruir narrativas de desejo e dor. As fotografias também mostram ter seus

¹²¹ “Dir-se-á que um sujeito semiótico não existe enquanto sujeito senão na medida em que se lhe pode reconhecer pelo menos uma determinação, ou seja, que ele está em relação com um objeto-valor qualquer. Da mesma forma, um objeto – entre os inumeráveis objetos que um discurso comporta – só o é enquanto esteja em relação com um sujeito, enquanto é ‘visado’ por um sujeito.” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.195, verbete *existência semiótica*).

próprios invólucros: ásperos, lisos, feitos de chumbo rugoso. A fotografia brasileira contemporânea indica, por meio das imagens de Rio Branco, uma maneira de ser no mundo expressa na famosa afirmação de Paul Valéry (1966, p.215): “o que há de mais profundo no homem é a pele”¹²².

¹²² No original: “Ce qu’il y a de plus profond dans l’homme, c’est la peau”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Livia. *Imagem-Poema: A poética de Miguel Rio Branco*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

ARASSE, Daniel. *Le Détail. Pour une Histoire Rapprochée de la Peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

_____. *L'Annonciation italienne: Une histoire de perspective*. Paris: Hazan, 1999.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (original francês de 1942).

BAQUÉ, Dominique. *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2002.

_____. *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. "Cor e Sentido". IN: BRAIT, Beth; SOUZA E SILVA, Maria Cecília (Orgs). *Texto ou Discurso?* São Paulo: Contexto, 2012.

BARTHES, Roland. "Rhétorique de l'image". IN: *Communications*, nº4. Paris: Seuil, 1964, p. 40-52.

_____. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 (original francês de 1980).

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990 (original francês de 1982).

BASSO FOSSALI, Pierluigi; DONDERO, Maria Giulia. *Sémiotique de la Photographie*. Limoges: Pulim, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995 (original francês de 1859).

BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica". IN: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983 (original francês de 1945).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras*

escolhidas I. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a (original francês de 1936).

_____. Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas I*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b (original alemão de 1931).

BERTRAND, Denis. Vision, hallucination et figurativité. IN: OUELLET, Pierre (dir.). *Action, passion, cognition d'après A. J. Greimas*. Limoges: Pulim, 1997, p.193-208.

BEYAERT-GESLIN, Anne. Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception. IN: *Protée*, vol. 31, n° 3, 2003, p. 81-90. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/008439ar>. Consultado em 28/02/2013.

_____. *L'image préoccupée*. Paris: Lavoisier, 2009.

BOSSEUR, Jean-Yves. Musique et beaux-arts: De l'Antiquité au XIXe siècle. Paris: Minerve, 1999.

BOURDIEU, Pierre (Org.), *Un art moyen. Essai sus les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions de Minuit, 2ª Ed, 2010. (original francês de 1965).

BREUUR, Roland. La synesthésie, un effet de matière. IN: BEYAERT-GESLIN, Anne, NOVELLO-PAGLIANTI, Nanta, *L'hétérogénéité du visuel, 1/3. La diversité sensible*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005, p.11-24.

BRIGHT, Susan. *Art Photography Now*. Nova Yorque: Aperture Press, 2005.

BRØNDAL, Viggo. Omnis et totus. In: *Actes sémiotiques. Documents*. Paris: Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques. EHESS, CNRS, VIII, 72; 1986.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 (original italiano de 1983).

CAMPANY, David. Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of "Late Photography". IN: CAMPANY, David. (ed.). *The Cinematic*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2007 [2003], p. 185-194.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005.

_____. *Poéticas da cor*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998.

CARVALHO, Maria Luiza Melo. "Some Markers in the History of Brazilian Photography". IN: *Novas Travessias – Contemporary Brazilian Photography*. Londres: Verso, 1996, p.11-29.

CASSIRER, Ernst. *La Philosophie des formes symboliques. La phénoménologie de la connaissance*. Trad. de Claude Fronty. Paris: Éditions de Minuit, 1972 (original alemão de 1929).

_____. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Trad. de Mario Domandi. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992 (original alemão de 1927).

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Trad. de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Lemos, 1999.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1992.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art. IN: *Tout Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, v.1, n.3, 2000.

_____. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.

DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. *Ars, ECA-USP*. No 13. São Paulo, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997 (original francês de 1980).

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche and Philosophy*. Trad. de Hugh Tomlinson. Londres: Continuum, 1986 (original francês de 1962).

_____. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007 (original em francês de 1981).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: *Revista Serrote*, n.13, 2013, p. 99-133.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DONDERO, Maria Giulia; BASSO FOSSALI, Pierluigi. *Sémiotique de la photographie*. Limoges: PULIM, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.

DURAND, Régis. *Le Temps de l'image*. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques. Paris: La Différence, 1995.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990 (original russo de 1929).

ENTLER, Ronaldo. *Um lugar chamado Fotografia, uma postura chamada Contemporânea*. 2009. Disponível em: http://www.olhave.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/01/Um-lugar-chamado-fotografia-uma-postura-chamada-contemporânea_Ronaldo-Entler.pdf Acessado em 03/03/2013.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *FACOM*, nº 16, 2006, p.10-19.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FINEMAN, Mia. *Faking it: manipulated photography before Photoshop*. New York: Metropolitan Museum, 2012.

FIORIN, José Luís. Polifonia textual e discursiva. IN: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.

_____. *Les Formes de L'empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses Universitaire de Limoges, 1998.

_____. *La peau du visible : figures, corps et conversion éidétique*. Conferência na Universidade de Bologna, 2001. Disponível em http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Apeau_visible.pdf. Acesso em 17/05/2013.

_____. Textes, objets, situations et formes de vie: les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures. *E/C: Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line*. Disponível em: <http://www.ec-aiss.it>. Data original de publicação: 28 de maio de 2004. Acesso em 20/05/2013.

_____. *La sémiotique est-elle un art? Le faire sémiotique comme «art libéral»*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Arts du faire : production et expertise. Disponível em: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3058>. Acessado em 18/07/2011.

_____. Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures. IN: BERTRAND, Denis; COSTANTINI, Michel. *Transversalité du Sens*. Paris: P.U.F., 2007.

_____. *Corps et sens*. Paris: P.U.F., 2011.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010a.

_____. (ed.). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010b.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Arte, Dor. Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2006.

FREUD, Sigmund. O inquietante. IN: *Obras completas*. v. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (original alemão de 1919).

GOMBRICH, Ernst. *A História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (original inglês de 1950).

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. IN: FERREIRA, Gloria (Org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 101-110. (original inglês de 1960)

GREIMAS, Algirdas Julien. *Essais de sémiotique poétique*, Paris: Larousse, 1972.

_____. L'énonciation. Une posture épistémologique. *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*, n. 1. Ribeirão Preto: Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, p. 9-25, 1974.

_____. "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes Sémiotiques, Documents VI*, 60, 1984.

_____. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo, Hacker: 2002 (original francês de 1987).

_____. "Semiótica plástica e semiótica figurativa". Trad. Ignácio Assis-Silva. IN: OLIVEIRA, Ana Claudia de (ORG.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editora, 2004 (artigo original francês de 1984).

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008 (original francês de 1979).

_____. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tomo 2. Paris: Hachette, 1986.

GROUPE μ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

HALL, Edward. *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio D'Água, 1986 (original em inglês de 1966).

HERDER, Johann Gottfried. *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Trad. de José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1987 (original alemão de 1772).

HERZOG, Hans-Michael. "Conversation with Miguel Rio Branco". IN: *La Mirada – Looking at Photography in Latin America Today*. Zurique: Daros, 2002, v.II, p. 156-161 [português].

HERKENHOFF, Paulo. *A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo*. IN: PEREGRINO, Nadja, et al. *José Oiticica Filho - a ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

_____. *A Espessura da Luz – Fotografia Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1995.

_____. "Rennó ou a beleza e o dulçor". IN: *Rosângela Rennó*. Edusp: São Paulo, 1996.

HIGGINS, Dick. *Statement on Intermedia*. IN: VOSTELL, Wolf (ed.). *Dé-coll//age (décollage) * 6*. Frankfurt: Typos Verlag; New York: Something Else Press, 1967 [1966]. Disponível em: <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.htm>. Acessado em 02/05/2013.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974 (original francês de 1943).

HJELMSLEV, Louis. *La categoria de los casos*. Madrid: Gredos, 1978 (original francês de 1937).

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

JAY, Martin. *Scopic regimes of modernity*. IN: FOSTER, Hal (Org.). *Vision and visibility*. Seattle: Dia Art Foundation, 1988.

KOUWENHOVEN, Bill. *Outside of the box*. IN: *Afterimage 34*, n° 32, 2007.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. IN: *October*, Vol. 8, 1979, p. 30-44.

_____. *O Fotográfico*. Trad. de Anne Marie Davee. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida: Ensaios de Sociosemiótica I*, trad E. Brandão, São Paulo, Campinas, EDUC-PONTES, 1991.

_____. Foi Greimas Semioticista? Entrevista concedida a Laimonas Tapinas. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. *Revista Santara*. Vilnius: 1993. disponível online em: <http://www.pucsp.br/cps/pt-br/teoricos/tres.html> (acesso em 25/07/2014).

LAUTRÉAMONT Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1970 (original francês de 1869).

LE GUERN, Odile. La matière picturale aux origines des effets rhétoriques de synesthésie. IN: BEYAERT-GESLIN, Anne, NOVELLO-PAGLIANTI, Nanta, *L'hétérogénéité du visuel, 1/3. La diversité sensible*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005, p.67-82.

LEQUEUX, Emmanuelle. Entretien avec Miguel Rio Branco. IN: *Beaux Arts Magazine*, nº 256, 2005, p.160-160.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (original francês de 1993).

LOMBARDI, Kátia. *Documentário imaginário: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea*. Belo Horizonte: Programa de Pos-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 2.ed. São Paulo: Atual, 1987.

MACHADO, Arlindo. Fotografia em Mutação. *Nicolau*, Curitiba, n. 49, p. 14-15, 1993.

MADER, Hugo. Na antessala da morte: retratos do genocídio do Camboja. IN: *ZUM: Revista de Fotografia*. Vol.1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.

MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 1951.

MARIN, Louis. Mimésis et description. IN: *Word & Image*, vol. 4 n. 1. Londres: Taylors and Francis, 1988.

MÉLON, Marc. "Au-delà du réel, la photographie d'art". In: LEMANGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (orgs.). *Histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Le Doute de Cézanne. IN: *Sens et Non-Sens*. Paris: Nagel, 1966.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (original francês de 1945).

_____. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (original francês de 1961).

MITCHELL, Thomas. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na Arte*. Trad. de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (original inglês de 1976).

ORLOW, Uriel. Photography as Cinema: La Jetée and the Redemptive Powers of the Image. IN: CAMPANY, David (ed.). *The Cinematic*. Cambridge: MIT Press, 2007 [1999], p.177-184.

PARR, Martin, BADGER, Gerry. *The Photobook. A History, Vol. I*. Londres: Phaidon, 2004.

PARRET, Herman. Préhistoire, structure et actualité de la théorie hjelmslevienne des cas. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 38. Limoges: Pulim, 1995.

_____. L'occhio che accarezza: pigmalione e l'esperienza estetica. IN: *E/C: Rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici*. Trad. Antonio Valentini, 2007. Disponível em: http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=148. Acessado 03/03/2013.

_____. Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder. IN: *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Prépublications du séminaire, 2008 - 2009: Sémiotique de l'espace. Espace et signification. Disponível em: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3007>. Acessado em 28/02/2013.

PERSICHETTI, Simonetta. *Miguel Rio Branco*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Lazuli Editora, 2008.

PICADO, José Benjamim. O *arresto* do gesto humano na fotografia: entre o rito simbólico e o *pathos* icônico. IN: *VI Seminario de Pesquisa e Pos-Graduacao da Universidade Federal da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005. v.1. p.276 – 288.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. 3ª Ed. São Paulo: Contexto, 2011.

PLAZA. Julio. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr., 1982. Disponível em: <http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>. Acessado em 14/01/2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RASTIER, François. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, A.J. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Edusp, 1975. p.96-125.

_____. *Artes y ciencias del texto*. Tradução de Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012 (original francês de 2001).

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. São Paulo: Papyrus, 1994 (original francês de 1983).

RIO BRANCO, Miguel. *Dulce sudor amargo*. México: Fondo de Cultura Economica, 1985.

_____. *Miguel Rio Branco*. Itália: Idea Books Edizioni, 1988.

_____. *Nakta*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

_____. *Silent Book*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

_____. *Miguel Rio Branco*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. *Entre Los Ojos*. Espanha: Fundación "La Caixa", 1999.

_____. *Entre os olhos, o Deserto*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. *Gritos Surdos*. Portugal: Centro Português de Fotografia, Porto, 2002.

_____. *I Grandi Fotografi - Testimonianze e visioni del nostro tempo*. Paris: Hachette, 2003.

_____. *Plaisir la Douleur*. Paris: Editions Textuel, 2005.

_____. *Notes on the Tides*. Groninga: Groninger Museum, 2006.

_____. Tokyo. *Visura Magazine*, vol. 7, 2009.

_____. *Ponto Cego*. Catálogo da exposição homônima. Porto Alegre: Banco Santander, 2012.

ROBINSON, Henry Peach. Propósito pictorial en fotografia (1869). IN: FONTCUBERTA, Juan (ed.). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gil, 2003.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009 (original francês de 2005).

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1995 (original francês de 1916).

SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

SCHAEFFER, Jean Marie. A noção de obra de arte. IN: OLIVEIRA, Ana Claudia de. (Org). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editora, 2004.

SIMON, Agathe. Georges Bataille: l'obscène et l'obsédant. *Voix du Regard*, no. 15, 2002, p.19-24.

SONESSON, Göran. *Pictorial concepts, Inquires into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Lundt: Lundt University Press, 1989.

SONTAG, Susan. *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

SORLIN, Pierre. *El siglo de la imagen analogica: los hijos de nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2005 (original francês de 1997).

SOURIAU, Etienne. La correspondance des arts: Éléments d'esthétique comparée. Paris : Flammarion, 1969.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Lisboa: Letras Contemporâneas, 2004.

THÜRLEMANN, Felix. Paul Klee: *Analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.

VALERY, Paul. *L'idée fixe*. Paris: Gallimard, 1966 (original francês de 1932).

WEISS, Marta. *Acting the Part: Photography As Theatre*. Canadá: Merrell, 2006.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989 (original alemão de 1915).

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. Trad. de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2002 (original inglês de 1987).

YALENTI, José. A linguagem das linhas. IN: *Iris*, n.15, abr.1948, p.15-16.

ZILBERBERG, Claude. "As condições semióticas da mestiçagem". In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela & Caetano, Kati Eliana. (Orgs.) *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. Synesthésie et profondeur. IN: BEYAERT-GESLIN, Anne, NOVELLO-PAGLIANTI, Nanta, *L'hétérogénéité du visuel, 1/3. La diversité*

sensible. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005, p.83-104.

_____. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. *Riegl et l'invention du paradigme*. Nouveaux Actes Sémiotiques. Recherches sémiotiques, 2007. Disponível em: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1482>. Acessado em 25/04/2013.

_____. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. de Luiz Tatit, Ivã Carlos Lopes e Waldir Beívidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

As ilustrações de abertura dos capítulos foram produzidas pela própria autora.