

## A ARTE FOTOGRÁFICA: INVERSÃO E REINVERSÃO DE VALORES

Marcos Faccioli Gabriel.<sup>1</sup>

**RESUMO:** A questão sobre a natureza da fotografia, se gênero utilitário ou obra de arte autônoma, é pergunta recorrente, porque a fotografia não tem a história dos gêneros tradicionais e porque se dá como técnica mecânica de captação de imagens a serviço dos fins mais variados. Para que obtenhamos algum esclarecimento, é oportuno rever os termos de uma polêmica dos anos de 1980, em que a historiadora da arte Rosalind Krauss associou o modo mecânico da fotografia ao que considerava um colapso da autoria enquanto subjetividade diferenciada e fonte da originalidade das obras. Esta tendência iria muito além da fotografia e marcaria toda a modernidade tardia, algo que a autora formalizava através da noção de “simulacro”, tal como fora apropriada da tradição filosófica pelo pensador Gilles Deleuze de acordo com a “inversão” do platonismo proposta por Nietzsche.

**Palavras Chave:** Simulacro; autoria; subjetividade diferenciada; fotografia, estética da fotografia.

**ABSTRACT:** The question as to the nature of photography, either utilitarian genre or autonomous artwork, is a recurring one for photography lacks the long history of the traditional genres, because its *modus operandi* is wholly mechanic and also because it serves plentiful of other ends. In order to have some understanding we might review a polemic that raged in the 1980s when art historian Rosalind Krauss viewed the mechanic mode of photography as a sign of the absence of authorship and of the differentiated subjectivity that granted works their originality. According to the same author what was manifest in photography was a tendency pervading all late modernity which she understood as the times of the simulacrum, a notion belonging to the Platonist philosophical tradition which philosopher Gilles Deleuze took in accordance to the inversion brought forth by Nietzsche.

**KEYWORDS:** Simulacrum; authorship; differentiated subjectivity; photography; photography aesthetics.

---

<sup>1</sup> O autor é doutor em Arquitetura pela FAUUSP com uma tese sobre o crítico Mário Pedrosa e a sua intervenção na arquitetura brasileira nos anos de 1950 e 1960, e as questões que esta intervenção suscitava, a autonomia da arquitetura e a síntese das artes. O centro desta pesquisa revelou-se como a proposta pedrosiana de um estilo da modernidade em consonância com autores caros ao crítico. O autor cumpre atualmente o pós-doutoramento na FAUUSP com o título *Em Busca do Estilo da Modernidade*. É docente no Departamento de Planejamento, Urbanismo e Ambiente da Faculdade de Ciência e Tecnologia da UNESP em Presidente Prudente, SP, onde leciona estética, história da arquitetura e projeto, além de conduzir trabalhos de pesquisas.

Este texto revisita uma polêmica ocorrida no meio das artes décadas atrás, em torno da noção de simulacro apropriada criticamente da tradição platônica por Gilles Deleuze no âmbito filosófico. Mais especificamente deu-se nesse contexto, uma polêmica sobre o status da possibilidade de diferenciação estética, ou não, da fotografia. Autores de peso, como Roland Barthes, Suzan Sontag e Pierre Bourdieu, cada um segundo suas preferências e estilos, escreveram obras em que foram taxativos sobre a natureza mecânica e meramente reprodutiva de aparências desta modalidade “artística”. Seguiu-se um dos textos da historiadora da arte norte-americana Rosalind Krauss (KRAUSS, 1984) que finalmente levou a questão para o âmbito do simulacro. Nesta linha de reflexão, Krauss chegou mesmo a traduzir para o inglês um capítulo de *Logique du Sens*, obra de Deleuze de 1969, intitulado *Plato and the Simulacrum* (DELEUZE, 1983), em relação ao qual deu prosseguimento à discussão do caráter meramente mecânico da fotografia. De fato, a questão da fotografia comparecia para a autora como índice de um curso histórico tendente ao fim da diferenciação estética da autoria nas artes em geral.

Krauss adotava em seu texto uma posição irônica para com a doutrina de Deleuze ao inverter o sentido positivo que este autor conferia ao termo tradicional simulacro. A ironia estava em inverter a inversão terminológica empreendida por Nietzsche em sua reversão (*renversement*) do platonismo, subscrita por Deleuze, e assim devolver o termo a uma compreensão puramente negativa, como a cópia do modelo já tão afastada dele que não lhe tivesse nenhuma semelhança interna, tornando-se uma aparência sem semelhança a qualquer modelo ou ideia, e sim cópia falsa ou fantasmagoria puramente negativa. O texto de Krauss, além de negar diferenciação estética à fotografia, o fazia como referência à reflexão de críticos e artistas sobre uma suposta tendência histórica ao fim da diferenciação subjetiva da autoria e da conseqüente desdiferenciação da obra, algo admitidamente conseqüente em tudo com a natureza de captação mecânica de imagens pela fotografia.

Assim, seu texto apresentava o argumento da produção meramente mecânica da fotografia apoiado numa série de fotografias muito bem escolhidas e comentadas para esse fim, quase todas provenientes de um programa da televisão francesa de 1983, *Une minute pour une image*, dirigido por Agnès Varda (KRAUSS, 1984, p. 49). Que as fotos comentadas já fossem apresentadas não no acabamento dado pelo fotógrafo, mas passadas pela reprodução televisiva, com algumas reproduções em preto e branco de imagens originalmente coloridas, era uma intervenção que tanto reforçava o argumento quanto a deturpação de uma autoria que já estava, supostamente, reduzida a operações mecânicas. Cindy Sherman era acrescentada à seleção como artista que levava adiante a reflexão do colapso da autoria não apenas através de paródias de fotos publicitárias e de imagens da mídia em geral como concatenação de clichês mas, sobretudo, porque ao fazer de si mesma o modelo daquelas montagens lançava a sombra do esvaziamento histórico da subjetividade diferenciada do artista como fonte da originalidade e de imagens diferenciadas.

A inversão, ou melhor, a reinversão terminológica de expressões como “efeito de superfície” tomada a Deleuze, em “efeito de arte”, conduzia ao fechamento da série montada por Krauss com as fotografias de Irwin Pen. A análise de trabalhos deste fotógrafo era muito precisa, mostrando como clichês tomados da grande arte pictórica do renascimento e do barroco, tiradas com negativos gigantescos e outras perfumarias técnicas, simulavam o aspecto de raridade e de unicidade dos modelos pictóricos no formato e na dimensão mesma das páginas *Centrefold* de revistas de moda.

Se quisermos ter uma distância crítica deste discurso, ele mesmo crítico, e da amplitude de sua visada histórica, a qual exibia mais certezas do que oferecia em reflexão, devemos questionar por através da inversão e da reinversão terminológicas entre Krauss e Deleuze. Para tanto, algumas precisões são

necessárias quanto à leitura que Deleuze fez de Platão e do platonismo em geral. Em Platão, a diferença constitutiva do sistema não era uma questão de classificação ou de como separar os objetos do mundo em espécies e gêneros, mas em distinguir entre as cópias autênticas das formas ideais daquelas outras, destituídas de semelhança interna com elas, e tão distantes delas por imitações sucessivas das coisas que já não seriam cópias legítimas, mas simulacros, aparências sem semelhança às ideias. Este modo de apresentar já introduz a continuidade e a presença do platonismo no pensamento moderno até onde este sustenta uma finalidade superior, uma realidade essencial ou um sentido da história. É nesta batalha do pensamento moderno que o pleno sentido da inversão do platonismo por Nietzsche, subscrita por Deleuze, mostrava seu sentido.

Deleuze, nos vários deslocamentos de sentido que imprimia à história da filosofia, tomava como referência a topologia contida na *Monadologia* de Leibniz, e assim representava as séries da linhagem legítima de Platão, bem como as séries do princípio de razão suficiente do próprio Leibniz ou os círculos concêntricos da dialética de Hegel, que tomava a Althusser como a exibir convergência e centralidade enquanto teorias do devir. Em Platão mostrava-se a uma ordem no repertório bem determinado e finito dos seres, como a proteger a operação produtiva e a “justiça” que entendia como “a cada um o que lhe cabe”, a qual era sempre assediada pela pergunta sobre quem, como e porque fazia a distribuição do que cabia a cada um. Por oposição, Deleuze ia buscar nos estoicos o questionamento e a dissolução dos seres e das ideias platônicas para a experiência, afirmando, em vez disso, a superfície experiencial dos puros eventos relacionados por uma quase-causalidade, com sentido positivo e inverso do puro negativo do simulacro. Afirmando os efeitos de superfície, Deleuze se perguntava (1990, p.21) se a fenomenologia não seria sua ciência rigorosa, aquela dos simulacros. Daí surgiu sua teoria do devir de um universo de séries fechadas entrelaçadas e relacionadas pelas suas superfícies e sem definir qualquer convergência ou centralidade. Cada série, assim definida, teria seu sentido local, no interior do envoltório que a envolve e através do qual se relaciona com outras, sentido histórico que surge de sua co-presença não convergente. Que não se tenha dúvida, esta é uma teoria do tempo histórico da modernidade

Na ideia platônica e na legitimidade de suas cópias, bem como na transcendência de Deus na convergência das séries de Leibniz, ou nos círculos descentrados da dialética de Hegel, estava a noção de fundação ou de fundamento, a qual, na modernidade já avançada, Heidegger (2007) registrou pelo silêncio, como ausência. Na figuração do devir por Deleuze, a ausência do fundamento assume caráter positivo, a possibilidade mesma de que se montem séries de sentidos diversos mas legítimos, expressivas e constitutivas do real, o que revelaria o caráter histórico próprio da modernidade já em sua maturidade.

Já o suposto sentido da modernidade avançada com que a autora montou sua série de fotografias, como convergente para o colapso da subjetividade diferenciada do autor como fonte da originalidade e de imagens diferenciadas, se confrontado com Deleuze não se mostra mais do que certo entendimento a registrar certa tendência enquanto série entre tantas outras séries. Montemos, então, outra série em que, através da análise fenomenológica, possamos mostrar um pequeno painel da criatividade autoral na fotografia do séc. XX.

## ENTRE O DOCUMENTO E A AUTONOMIA

Tanto no sentido jurídico quanto no historiográfico e científico em geral, documento é um objeto, de qualquer tipo, que permite provar, certificar-se ou simplesmente obter alguma informação sobre algo já ocorrido. A fotografia desde a sua invenção no séc.XIX tem desempenhado como documento, quer

no âmbito científico ou forense, quer como registro jornalístico ou da memória. Basta que o tempo passe e a foto mais ingênua pode torna-se um documento através do qual se pode reconstituir algum aspecto do passado e de lugares remotos. Assim, a fotografia teve e tem um impacto contínuo sobre a história e a memória, basta lembrar que alguns dos mais dramáticos momentos da história moderna tornaram-se poderosas imagens através das lentes fotográficas. A fotografia é indispensável para o jornalismo, para a publicidade, para o marketing e para toda comunicação moderna em geral, em todos os níveis, tanto que tornou-se clichê dizer que uma imagem vale mais que mil palavras.

Mas esse meio mecânico de produzir imagens causou impacto no mundo das artes autônomas, mundo este em que veio também a ocupar um lugar, assim pensamos. Historiadores da arte ainda estudam o impacto sobre a pintura das imagens instantâneas, eficientes e baratas e, sobretudo, a apresentar arranjos casuais de objetos e paisagens, ou seja, imagens que não eram composições no sentido tradicional. O impressionismo foi o primeiro movimento pictórico a posicionar-se num ambiente a ser compartilhado com a fotografia e a criar uma linguagem e um modo de proceder que tanto incorporavam quanto reagiam à fotografia. Ao adotar a pintura ao ar livre os pintores puseram de lado a elaboração posterior em estúdio na qual a seleção e a configuração hierárquicas se exerciam, e, desse modo, puderam incorporar arranjos casuais selecionados por já outra visão. A cor impressionista não era justificada com argumentos científicos sobre a natureza da luz e da visão, ou seja, aceitando o universo técnico e mecânico do qual a fotografia era nativa?



Figura 1: Berenice Abbott. Broadway to the Battery, 1938.  
Fonte: [artblart.com/tag/berenice-abbott-sunoco-station](http://artblart.com/tag/berenice-abbott-sunoco-station).

Por outro lado, esse avanço em direção ao mecânico e casual e a temas nunca antes considerados dignos para a arte, é um componente essencial das vanguardas artísticas das primeiras décadas do séc.XX e da arte moderna em geral. Inversamente, foi compartilhando esse novo ambiente artístico que a fotografia veio a afirmar sua dimensão autônoma e a ocupar um espaço lado a lado com os gêneros artísticos mais tradicionais. Nos dias atuais, em que historiadores (BELTING, H, 2003) creem estar havendo uma dissolução dos gêneros artísticos tradicionais, exauridos cada um pela intensa busca por desenvolver seus meios próprios, já vimos surgirem produções que fundem pintura, escultura e arte conceitual com a fotografia, bem como uma incorporação em larga escala, pela fotografia, de procedimentos típicos daqueles gêneros e de sua história, bem como de tecnologias eletrônicas da imagem e de edição em geral. Isto não quer dizer que a pintura, a escultura, a instalação, a arte conceitual e as modalidades de arte política estejam desaparecendo, nem que a fotografia tenha deixado de praticar e fazer avançar seus temas e procedimentos próprios.

Por outro lado, a fotografia, a exemplo da arquitetura e do design, é um gênero utilitário, ou seja, pode servir somente a seus fins, somente a fins que lhe sejam exteriores ou pode, ainda, servir a ambos simultaneamente; uma foto pode ter lugar em várias séries, para falarmos como Deleuze. De fato, revela-se muitas vezes impossível separar uma situação da outra. Assim, entre as séries do documento e as séries da arte autônoma não há como traçar uma linha divisória precisa.

## A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Interessa-nos agora concentrarmo-nos nos elementos básicos da imagem fotográfica através de exemplos de grandes fotógrafos, pelos quais, além disso, formaremos uma série, de modo deleuziano. Interessa-nos observar como estes grandes fotógrafos investigaram, de modo autoral sobretudo, as possibilidades do enquadramento, da amplitude angular da lente, da mobilidade do olhar, do encontro instantâneo do quadro fotográfico com objetos de todo tipo mediado pela visão; numa palavra, interessa-nos a linguagem fotográfica e quanta transfiguração da aparência e quanta estrutura da imagem ela pode revelar e criar.

A foto *Caminho para Battery (Way To The Battery)* de 1938 (fig. 1) da grande fotógrafa norte-americana, Berenice Abbott, foi tirada de um aeroplano e mostra a extremidade sul da ilha de Manhattan coberta de arranha-céus em primeiro plano, e o estuário do rio Hudson adiante e à distância, de modo que a linha do horizonte coincide com a borda superior da foto. O plano mais próximo mostra as coberturas desertas de alguns prédios, com chaminés, tubos e clarabóias. Os prédios, de altura irregular, acompanham o alinhamento da rua, a qual parece antes um profundo canal, um *canyon* talvez escavado na massa dos prédios, o fundo que fervilha de gente. A imagem está organizada pelas verticais dos prédios que se abrem ao projetar-se para cima, e pelas diagonais dos prédios em primeiro plano e da rua que se prolongam e vão buscar os barcos no rio. As linhas ligam, na formalização da imagem plana, o que se dá como próximo e como distante no espaço em profundidade. Contrastes de escuro sobre claro e de claro sobre escuro intensificam as linhas quebradas e as arestas duras em expansão energética, e põem em relação todo um universo de atividade vibrante e variada, uma visão do agito metropolitano, como que a matriz única de que tudo emerge e que a tudo alcança. Esta artista notabilizou-se por criar uma multidão de imagens dessa dominação da grande cidade sobre o território natural e de sua energia titânica, tais como a famosíssima *Nightview*, de 1932.

Berenice Abbot (1898–1991) foi personagem da primeira ou da segunda gerações da arte moderna americana, tendo sido assistente de Man Ray e de Eugene Atget. Através de fotógrafos e pintores dessas gerações, do diálogo entre a foto e o modo figurativo como os pintores absorveram o cubismo e as outras vanguardas, pode-se vislumbrar uma intensa troca entre foto e pintura diante de um acontecimento tão novo como a vida metropolitana, com sua energia, com sua ingenuidade no uso da imagem, com suas angústias e mistérios. Charles Sheeler, artista daquela primeira geração, praticou tanto a pintura quanto a fotografia de temas urbanos e industriais, não raro convertendo a imagem fotográfica de uma paisagem urbana em pintura.

Vejam como a fotografia poderia revelar, por assim dizer, o outro lado da moeda. O fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado (1944) tornou-se mundialmente conhecido pelas fotos que fez em viagens pelo Brasil e pelo mundo, nas quais mostrou a condição de povos do terceiro mundo. Numa cena africana de 1985 (fig. 2), durante a *Grande Fome de Sahel* na Etiópia, a imagem enquadra a base dos troncos de duas grandes árvores cujas superfícies são como que formados por fendas e saliência que se dobram e redobram. Migrantes desabrigados acocoram-se à sua sombra num terreno ondulante

de que não se vê ao longe nem o horizonte. Raios de luz penetram as copas das árvores e atravessam um ar denso de fumaça e poeira. Os migrantes trajam mantos e as formas de seus corpos, bem como as do terreno, as das nesgas de luz e da atmosfera quente, seca e abafada são análogas e fraternais às dobras e cavidades da casca do tronco em primeiro plano; assim, tudo parece emanar de uma única substância, a terra! Se nas imagens de Berenice Abbot tudo é modernidade, tudo é energia da atividade humana, aqui o padecimento humano se aproxima da imobilidade das pedras e galhos caídos.



Figura 2: Sebastião Salgado. A grande fome de Sahel, Etiópia, 1985.  
Fonte : [agonistica.com/sebastiao-salgado-a-great-master/](http://agonistica.com/sebastiao-salgado-a-great-master/).

Esta compreensão de uma condição de vida arcaica comparece ainda em outras de suas imagens. *Pastores Conduzindo seu Gado no Sudão*, de 2006, (fig. 3) a terra, mais uma vez, ocupa todo o campo da fotografia e a poeira levantada pela boiada faz com que gado e pastores apareçam como criaturas que nascem, vivem e morrem da terra; há uma rima visual entre os chifres e os dorsos dos grupos de animais e as manchas claras e opacas da poeira, formando como que uma única entidade móvel que se espalha sem limite visível. Em *Grupo de Pastores Dinka em Pagarau*, de 2006, Salgado enquadra como que um detalhe da imagem anterior, mas numa modalidade estática e com a individualização clara de pastores e animais em primeiro plano. Os braços e os cajados que um dos dois pastores, um pouco mais ao fundo, mantém erguidos rimam linearmente com os chifres do touro em primeiro plano. Há todo um conjunto de objetos do artesanato humano, desde os cajados e as cordas ao chão, até artefatos ornamentados e elegantes, como os mantos dos pastores e os pingentes nos chifres da besta. Estes objetos configuram a ambiência da vida sem muita distinção entre homens e animais; as três figuras do primeiro plano são captadas num momento de pausa durante a jornada, para avaliar a distância percorrida e para cultivar um pouco os laços afetivos entre si e com os animais de que dependem. A criança, num plano mais recuado, mostra essa proximidade vital com o animal, ambos criaturas da terra e da poeira.



Figura 3: Sebastião Salgado. Pastores Conduzindo seu gado no Sudão, 2006.  
Fonte: [www.ibtimes.co.uk](http://www.ibtimes.co.uk).

Apesar de que o cinema jamais teria existido sem a fotografia, ele conquistou porém uma autonomia e uma capacidade de narrar próprias que o aproximam do teatro e da literatura. A fotografia, como estamos a ver, também possui seu poder narrativo, mas de outra natureza, através da imagem estática que deixa à observação e à imaginação colocá-la na distensão temporal, dar-lhe um passado e um futuro, bem como alinhar diferentes fotos numa mesma série, análoga ao percurso espaço-temporal do fotógrafo ou ao relacionamento que estabelece entre seus temas prediletos.

Particularmente querida do público brasileiro é a polêmica série de fotos e reportagens que Salgado realizou em meados dos anos de 1980 sobre a mineração de ouro em Serra Pelada. Os que tiverem idade suficiente devem lembrar-se do impacto dessa série que levou ao público o escândalo daquela atividade predatória e das condições a que se submetiam os trabalhadores garimpeiros. Dentre elas, chamou-nos atenção uma foto de extraordinária beleza, *Mineração de Ouro*, de 1986 (fig. 4). Nela, como predomina em toda a série sobre Serra Pelada, não há céu, só terra. O horizonte está no platô à meia altura da enorme cratera; o fotógrafo postou-se à mesma altura no platô do lado oposto. Acima do horizonte, portanto, só se vê terra, isto é, a encosta do outro lado. Uma tonalidade predominante e uma superfície homogênea, como que uma só substância, fazem a terra e os homens e a poeira no ar. Estes não comparecem com individualidades, mas como uma colônia de formigas ou cupins, descem em rios e redemoinhos pela encosta, segundo as mesmas linhas que modelam a superfície da escavação, não se sabe muito bem se talhada pelo homem ou pelos elementos ou, talvez, se trate de num plano da realidade em que estes nem se distingam. Outras fotos desta série apresentam detalhes ampliados daqueles “formigueiros”, close-ups nos quais a torrente se mostra na sua composição microscópica de conflitos humanos. Aqui não se trata, como nas fotos africanas, de criaturas da terra, mas de uma perturbadora ambiguidade; por um lado trata-se de



um colossal ataque humano à terra para arrancar-lhe as riquezas, por outro, nessa mobilização geral pela indústria, a natureza parece vingar-se e prevalecer no interior mesmo da atividade humana. Essa ambiguidade parece revelar-se reiteradamente pelo olhar fotográfico sobre o ambiente, e pelo trabalho de Salgado em particular; veja-se *Construção de Prédios em Jaquarta*, 1996, com a imagem em que o trabalhador da construção civil no alto de um arranha-céu em construção contempla a grande cidade de modo semelhante ao pastor Dinka que contemplava o caminho percorrido na pausa da travessia, em *Grupo de Pastores Dinka em Pagarau*, Sul do Sudão, 2006.



Figura 4: Sebastião Salgado. Mineração de ouro, Serra Pelada, 1986.

Fonte <https://www.ibtimes.co.uk/sebastiao-salgado-retrospective-exhibition-powerful-images...>

A propósito da narrativa fotográfica, não poderíamos deixar de lembrar e comentar German Lorca. Lorca é um verdadeiro fenômeno humano, tendo começado como amador autodidata em 1947, tempos em que foi um dos pioneiros do Foto Clube Bandeirantes, está ativo até os dias de hoje, aos mais que respeitáveis 96 anos de idade. Praticou todas as modalidades da fotografia, como documentação urbana e jornalística, publicidade, foto comercial, bem como todas as técnicas e todos os gêneros autônomos da fotografia. Através de sua obra temos uma documentação urbanística e

poética única do crescimento e das transformações por que passou São Paulo dos anos de 1940 até hoje. Escolhemos três de suas fotos mais conhecidas, verdadeiros clássicos presentes nas coleções de museus no Brasil e no exterior. *Malandragem*, de 1949, *Velocidade*, de 1950 e *À Procura de Emprego*, de 1951.



Figura 5: German Lorca. *Malandragem*, 1949.

Fonte: <http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/icones-da-fotografia-german-lorca-e-o-pioneirismo-no-brasil/>

Nestas três imagens, nosso Lorca captou aspectos universais da vida metropolitana, talvez melhor que qualquer fotógrafo nos grandes centros modernos. *À Procura de Emprego* (Fig.7) e *Malandragem* (Fig. 5) têm aspectos em comum, mostram dois homens em situações urbanas corriqueiras e em completo anonimato. São situações universais que não singularizam, antes mostram a regra da vida no sistema de circulação monetária e a correspondente armadura subjetiva necessária para viver os solavancos do destino, quando a família e a comunidade já não estão mais lá para configurar o possível, nem para amortecer, mas tampouco para limitar o espaço da prospecção da vida e de diferenciação.

*À Procura de Emprego* (Fig. 7), de 1951, tem uma espacialidade rasa, uma profundidade limitada pela parede cega, base talvez de um arranha-céu, e pela calçada de ladrilhos hidráulicos. Não há passagens nem poros, só superfície impenetrável, só os dois indivíduos e suas sombras, que os situam contra as superfícies duras mais do que num espaço relacional; o fundo, com efeito, é de mínima referência. Os dois indivíduos são alheios um ao outro, não havendo o que os uma senão a repetição; cada um está às voltas com as ordens que o dinheiro lhes dá. Dá-se um jogo de confirmação entre o quase alto-contraste das sombras projetadas com o modelado econômico de linhas retas da vestimenta urbana padrão. Há, porém, uma centelha de Individualização, quem sabe, nos modos de portar-se mais largos ou mais contidos, dos quais pode sair sabe-se lá o quê, ou, então, coisa nenhuma.

*Malandragem* (Fig. 5), é uma foto noturna, mostra algo como um momento de lazer no boteco após

o trabalho. Que de ambos os indivíduos só vejamos os pés os nivela, mas também os diferencia, pois deixa maior espaço à imaginação, a qual pode construir mistérios e segredos por detrás do anonimato. A imagem é escura, estando iluminados apenas o plano da porta do boteco ao fundo e, no primeiro plano, a sarjeta e o poste. No fundo, o interior de boteco é facilmente identificável pelo mobiliário, o que se confirma nos reflexos fragmentários sobre os paralelepípedos. O contraposto entre os homens e os planos nos quais se encostam relaxados tem efeito reiterativo, um ao telefone talvez e o outro em conversa com o cigarro, tramando encontros e aventuras, quem sabe, ou até crimes e conspirações; tudo cabe neste fantasiar urbano. O contraste intenso entre o escuro da noite e a luz elétrica, parcial e local, acentua o imaginário urbano, um certo ar de filme *noire*. O título *Malandragem*, contudo, remete a um mundo pré-moderno, dos tempos da escravidão e do destino incerto do mulato, mas foi como que adaptado à marginalia urbana moderna até que se impusesse a feição muitíssimo mais violenta do crime organizado.



Figura 6: German Lorca. *Velocidade*, 1950.

Fonte: <http://photos.com.br/bandeirante-70-anos-de-fotografia/>

Em *Velocidade* (Fig. 6), o piso de asfalto faz um fundo homogêneo mas que determina que se apresentem exclusivamente, como as três coordenadas ortogonais, a direção em que trafegam os carros, a do pedestre que atravessa a pista, e a vertical do poste. Neste espaço abstrato, mas fatalmente funcional, o pedestre está ao desabrigo, como que jogado no meio dos carros velozes, algo que é visível no registro da velocidade dos carros pela exposição prolongada da fotografia e pelo aspecto estático do poste e do pedestre atento ao risco e à oportunidade de atravessar. Estes comentários, tão perpassados da literatura sobre modernidade e vida metropolitana, se dão sobre imagens que talvez parecessem na época, meados do séc. XX em São Paulo, um tanto mais passadas de curiosidade, do anedótico e da novidade, algo que, mais tarde, deu lugar a outro registro; estas imagens, com efeito, como que ganharam, com o tempo, o seu pleno significado.

Mas a narrativa fotográfica, bem como a foto abstrata, dependem de um olhar do fotógrafo para possibilidades casuais que aparecem sem anúncio prévio, mesmo quando estas são ensaiadas e coreografadas pelo fotógrafo. O grande Cartier Bresson, ou nosso Thomas Farkas, entre tantos outros, fizeram da foto uma captação do instantâneo fugaz quando a superfície anódina da realidade cotidiana como que se abre e deixa escapar dimensões de sentido que estavam ali e que permaneceriam na mesmice não fosse a argúcia do fotógrafo. E pouco importa se esse instantâneo brilhante tenha sido coreografado e ensaiado pelo fotógrafo. Mesmo a reportagem fotográfica, em que um tema, um lugar ou um evento atraem o fotógrafo, só se mostram, na plenitude, naquele instantâneo em que a imagem captada diz tudo e mais alguma coisa; é o que se vê na famosa foto de Rogério Reis, *Surfistas de Trem*, 1988, que mostra os “surfistas” dos trens de subúrbio no Rio de Janeiro (fig. 8).



Figura 7: German Lorca. *À Procura de Emprego*, 1951.

Fonte: <http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/icones-da-fotografia-german-lorca-e-o-pioneirismo-no-brasil/>

O fotógrafo pode ir a qualquer lugar e tomar uma variedade de posição com a câmera, ou seja, tem uma mobilidade que conjuga espaço e tempo na produção do instantâneo. Essa mobilidade é parte fundamental da arte fotográfica mesmo quando se trata de um motivo estático em que o fotógrafo explora o melhor ângulo ao redor ou no interior de paisagens e construções, ângulo este que transfigura o motivo e confere à imagem subjetividade e participação, ou objetividade e distância, ou maior ou menor grau de abstração, em que o motivo conta muito pouco, até torna-se “mero pretexto”.

## A FOTOGRAFIA ABSTRATA

Se a fotografia criou seu padrão próprio de narrativa, soube explorar também a imagem abstrata, aquela que não conta uma história nem se refere a objetos e personagens particulares do mundo real ou imaginário, mas concentra-se em seus meios de expressão para proporcionar, quem sabe, uma reflexão mais distante e mais geral sobre a condição do homem. Examinemos uma foto abstrata do fotógrafo catalão-paulista Marcel Giró (1913-2011), um dos pioneiros do Foto Clube Bandeirantes nos anos de 1940-50. *Sem Título* da década de 1950 torna-se abstrata pelo deslocamento de objetos para fora de seu contexto banal. Vemos o fundo neutro do céu e um objeto como um obelisco, cujo volume e solidez são marcados pelas faces diversamente iluminadas e pelas arestas duras, e, no primeiro plano, o topo de um muro em construção de onde partem barras de aço retorcidas, do tipo usado em estruturas de concreto armado. O obelisco, visto de baixo, parece



Figura 8: Rogério Reis - Surfistas de trem, 1988.  
Fonte: <http://www.fass.art.br/>.

indiferente e distante, mas as barras são como fios de cabelo ou plantas aquáticas que parecem querer alcançar o obelisco ou dirigir-lhe súplicas, ao mesmo tempo que dançam e alternam seus ritmos ondulantes ou sugerem o contorno e os membros de um corpo captado em simultaneidade de gestos. Mas esse drama abstrato é dessecado e distante e o efeito geral é de humor, como que um levantar da cortina que revela o truque que somos nós mesmos, os imaginantes.

Outra foto de Giró, outra *Sem Título* da década de 1950, mostra como facilmente reconhecível a sombra de uma grade sobre uma calçada. As sombras são particularmente aptas ao deslocamento e à abstração, pois simplificam os objetos transferindo-os à sua projeção sobre uma superfície mais ou menos material, cujos acidentes acrescentam deformações e interesse à imagem. Aqui, as áreas e as linhas claras e escuras, quase em alto-contraste nos põem descobrindo formas e narrativas meramente possíveis e livremente intercambiáveis.

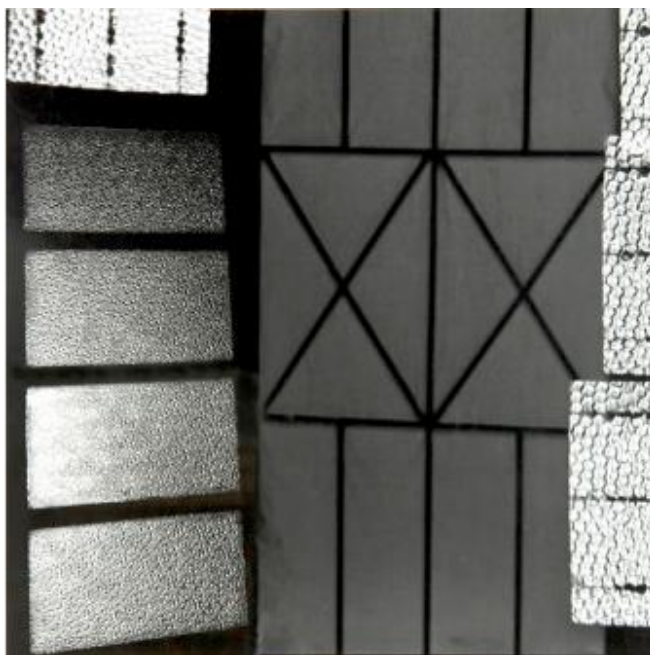


Figura 9: Geraldo de Barros. Abstração, São Paulo, déc. de 1950.  
Fonte: Flickr.com.



Figura 10: Ademar Manarini. Sem título, déc. de 1950.  
Fonte : [www.gravuras.blog.br](http://www.gravuras.blog.br).

Geraldo de Barros (1923 - 1998), artista plástico ligado ao movimento concretista, tendência construtiva marcante na arte brasileira, sobretudo nos anos de 1950, praticou alguns gêneros de fotografia abstrata com técnicas, como a chapa fotográfica impressionada por objetos postos sobre ela e por operações de múltiplas exposições, gêneros em que Man Ray e Lazlo Moholy Nagy tornaram-se muito conhecidos. Algumas das *Abstrações* de Geraldo de Barros (fig. 9) recombina formas e texturas de caixilhos e vidros de janelas, como se a janela fosse um análogo da chapa fotográfica enquanto plano sensível à luz, mas num modo tátil, em que todo espaço além ou aquém do plano é sugerido mas não figurado. As *Fotoformas*, mostram aproximação com a pintura moderna, na medida em que são agregações e superposições de perfis recortados; pode-se compará-las a algumas pinturas de Picasso<sup>2</sup>, *O Pintor e seu Modelo* de 1928, por exemplo, em que sombras ou perfis se organizam por superposição ou em sucessão, como se o contínuo espaço temporal fosse fatiado e as fatias fossem re combinadas de modo a se ligarem não na ordem da realidade dada e anódina, mas por relações e figuras no plano em que dimensões possíveis de sentido são liberadas. Assim, pode-se mostrar a angústia de sombras aprisionadas e privadas dos corpos de que são sombras, e a perplexidade diante da redução dos corpos e das coisas a esqueletos lineares, uma perplexidade mesma em face da liberdade de encontrar os possíveis e viver a experiência do real.

O fotógrafo paulista Ademar Manarini (1920 - 1989), outro dos pioneiros do Foto Clube Bandeirantes nos anos de 1940 e 50, também explorou questão análoga em *Sem Título*, década de 1950 (fig.10), com um viés narrativo muito mais definido, ainda que enigmático. Aqui, as imagens e sombras em vários planos são espacialmente coesas e contínuas, mas não narrativamente, com isso esta foto aproxima-se da estética da Pintura Metafísica de Giorgio de Chirico, ou do Surrealismo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Krauss representava a subjetividade diferenciada ou a autoria como a cópia legítima da ideia ou do modelo, o qual era, na tradição, a concepção da verdade como anterior e como sendo concedida ao homem. Assim a produtividade artística seria as séries que partem da cópia legítima e degradam-se até o simulacro, a fantasmagoria, ou a imagem que já não tem qualquer semelhança com o modelo. A autora procedia por tomar os procedimentos técnicos da captação fotográfica como índice das cópias degradadas. Trata-se de representar o devir através da topologia de séries concêntricas, como o princípio de razão suficiente de Leibniz às avessas, mas tão afunilado quanto este em direção ao transcendental. Assim, a série de fotografias com que montou seu argumento pretendia não ter um centro e terminava na imitação fotográfica da grande tradição pictórica, índice do simulacro. A arbitrariedade da série que assim apresentava, era demonstrativa de seus argumentos.

A figuração do devir de Deleuze, por outro lado, já não conhecia séries convergentes, pois não havia o transcendental ou “razão suficiente”, ou o que respondesse pelo Mundo como outrora foi com o Deus cristão. Tudo o que aparecia era a superfície da linguagem ou da “quase causalidade” a ligar os “efeitos de superfície”. As séries dos efeitos de superfície é a representação do devir, mas como séries entrelaçadas, não convergentes e a se tocar de muitos modos; em outras palavras, a diversidade moderna de possibilidades da experiência.

As imagens metropolitanas de Berenice Abbot são uma série temática ou narrativa, mas à medida que cada uma tem uma estrutura plástica diversa que a singulariza, cada foto pode fazer parte

---

<sup>2</sup> Trata-se da pintura *O Pintor e seu Modelo* de 1928 por Picasso, um óleo sobre tela de 129.8 x 163 cm, pertencente ao MOMA de Nova York.



de outra série, sem deixar de fazer parte da primeira. Algumas fotos da temática metropolitana concentram-se em detalhes cujas formas conduzem a outras conotações. Nas fotos de Salgado o aspecto narrativo é mais acentuado, pois trata-se de fotojornalismo, e o tema lhes dá unidade. Algumas fotos da mesma temática são como que detalhes de outras, mas há uma unidade formal de texturas e de luz bem como pontos de vista com diferentes ordens de proximidade e distância, elementos que fazem delas séries de sentido para além do narrativo. As fotos de German Lorca que escolhemos para este trabalho, têm uma intensa narrativa particular a cada uma. Mas há a série das fotos organizadas com um plano de fundo ostensivo e um espaço à frente muito raso e organizado por indicadores de direções espaciais, como se dá com *Velocidade* (Fig. 6) e *À Procura de Emprego* (Fig. 7). Já *Malandragem* e *À Procura de Emprego* (Fig. 7) ambas trabalham com o velho contraposto pictórico totalmente renovado pela fotografia.



## REFERÊNCIAS

BELTING, H. Art and the crisis of modernism. In: \_\_\_\_\_. **Art history after modernism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. p. 115-125.

DELEUZE, G. Plato and the simulacrum. **October**, v. 27, p. 45-56, Winter 1983. Traduzido por Rosalind Krauss. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/pdf/778495.pdf?refreqid=excelsior%3A546da9da80447b279c4556921289c51f>>. Acesso em: 27 jul. 2017.

DELEUZE, G. Plato and the simulacrum. In: \_\_\_\_\_. **The logic of sense**. Londres: The Athlone Press, 1990.

HEIDEGGER, M. On the essence of ground. In: \_\_\_\_\_. **Pathmarks**. Nova York: Cambridge University Press, 2007. p. 97-135.

KRAUSS, R. A note on photography and the simulacral. **October**, v. 31, p. 49-68, Winter 1984. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/pdf/778356.pdf?refreqid=excelsior%3A4cff854d6a1188d0c0fb1ecbaa88986c>>. Acesso em: 10 out. 2017.

Fig. 1 - <http://artblart.com/tag/berenice-abbott-sunoco-station>.

Fig. 2 - <http://agonistica.com/sebastiao-salgado-a-great-master/>.

Fig. 3 - <https://www.ibtimes.co.uk/sebastiao-salgado-retrospective-exhibition-powerful-images-by-brazilian-photographer-1467040>

Fig. 4 - <http://sebastiao-salgado-brasil-1986>

Fig. 5 - <http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/icones-da-fotografia-german-lorca-e-o-pioneirismo-no-brasil/>

Fig. 6 - <http://photos.com.br/bandeirante-70-anos-de-fotografia/>

Fig. 7 - <http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/icones-da-fotografia-german-lorca-e-o-pioneirismo-no-brasil/>

Fig. 8 - <http://www.fass.art.br/>

Fig. 9 - <http://Flickr.com>

Fig. 10 - <http://www.gravuras.blog.br>