

Ícones, instantaneidade e interpretação: por uma pragmática da recepção pictórica na fotografia

JOSÉ BENJAMIM PICADO

Resumo Propomos reavaliar algumas das premissas teóricas da análise da fotografia, na perspectiva das teorias semióticas e estéticas contemporâneas, com especial ênfase nos aspectos que vinculam a recepção da fotografia aos protocolos originários da figuração pictórica. Retomando a discussão sobre os elementos de modelação icônica que caracterizam o signo fotográfico, propomos um modelo de análise do discurso visual na fotografia que permita um relativo distanciamento com respeito às teses que apostam na radical indexicalidade da experiência estética do fotográfico. Propomos igualmente algumas chaves para a análise da fotografia, com base em sua compreensão como discurso.

Palavras-chave fotografia, representação, iconismo, discurso visual, representação pictórica

Abstract From the perspective of the contemporary semiotic and aesthetic theories, we intend to re-evaluate the theoretical premises of analysis of photography, with special emphasis on the aspects that tie the reception of photography to the original scheme of things of pictorial figuration. Summarizing the discussion about the elements of iconic modelling that characterize the photographic sign, we propose a model for the analysis of the visual discourse of photography that establishes a relative distance from those theses based on radical indexicality of the aesthetic experience of photography. We also provide some keys to the analysis of photography as discourse.

Key words photography, representation, iconism, visual discourse, pictorial representation

1. AS MARCAS ICÔNICAS E INDEXICAIS DO DISCURSO VISUAL NA FOTOGRAFIA

Este trabalho tenta prolongar, agora numa perspectiva analítica, algumas das questões teóricas que vimos explorando nos capítulos anteriores de nossa pesquisa (acerca das matrizes discursivas da significação visual na fotografia): exploráramos, com esse intento inicial, e em linhas bastante gerais, os elementos de uma fenomenologia da representação fotográfica, que era então concebida no plano de uma dúplice experiência de "instantaneidade" e de "modelação icônica", de tipo pictórico, da representação visual na fotografia.

No patamar uma vez firmado por esse percurso sobre o *status* (ao mesmo tempo ontológico e gramatical) da compreensão do discurso visual na fotografia, nos interessa agora verificar mais detidamente a questão do funcionamento propriamente discursivo de certos regimes de compreensão da imagem fotográfica: por uma questão de facilidade empírica, tomamos como ponto de partida o problema do discurso visual na fotografia jornalística e na foto documentária contemporâneas, pela eleição de um *corpus* sobre cujos critérios de escolha nos debruçaremos mais adiante.

Assim, buscamos estabelecer uma avaliação mais detida do problema da discursividade da representação visual na fotografia: para esse fim, continuamos mobilizando as referências teóricas que nos guiaram até aqui, em nossas investigações, e que vêm de campos tão distintos quanto o das disciplinas do sentido e da interpretação (as teorias semióticas, as hermenêuticas e estéticas da recepção), da história da arte e da psicologia da percepção, aplicada ao problema da representação visual.

Isso posto, entretanto, nos interessa aprofundar a questão do exame aos regimes discursivos próprios à comunicação icônica na fotografia, por meio de uma consideração sobre os aspectos de modelação icônica implicados na constituição desse sentido discursivo próprio às imagens visuais.

Se as questões teóricas que nos motivaram até este instante podem ter alguma pertinência aqui, é precisamente no firmamento de um princípio "pictórico" (ou figurativo) da representação visual da fotografia: a discussão sobre o estatuto semiótico da semelhança icônica se rebate integralmente sobre a questão da determinação dos modos de compreensão próprios ao reconhecimento das imagens fotográficas como figuras de uma "discursividade visual".

A aproximação que propomos fazer ao problema do discurso visual na fotografia requer, portanto, ainda agora, algum recurso à fenomenologia da representação visual na fotografia: nesta, encontramos a implicação de duas dimensões, supostamente irreduzíveis, da compreensão dos ícones visuais fotográficos, a saber, sua "imediaticidade" de origem (devida à natureza do dispositivo tecnológico) e o fato

de que se dá a perceber e interpretar como "representação", modelada iconicamente. Os aspectos teóricos e metodológicos dessa exploração estão desenvolvidos em artigos que resultam de nosso percurso de pesquisas sobre o estatuto teórico do iconismo para as teorias semióticas da imagem visual e sua relação com a dimensão metodológica da interpretação do discurso visual, especialmente na fotografia (Picado 2000; 2003a; 2003b; 2003c).

Assim, estabelecemos como campo de provas para as questões propostas para nossa investigação, pela definição de uma categoria de *corpus* analítico, que seria o das "representações instantâneas": nos exemplares desse gênero de imagens se exprime um aspecto da fenomenologia que propomos e que nos permite separar, por sua vez, no universo dessa iconografia, a questão da representação visual das ações e dos indivíduos (como é o caso da fotografia documentária e do fotojornalismo) daqueles outros casos em que as condições da representação estão dadas antes mesmo do registro mecânico (por exemplo, na imagem publicitária ou na foto como arte).

O problema da instantaneidade da representação na fotografia suscitou um fortíssimo discurso, especialmente originário de certas teses semiológicas (mas que tem igualmente sua contrapartida numa certa abordagem genealógica da imagem fotográfica), que procura tematizar a possível determinabilidade dos aspectos de registro dos ícones fotográficos na caracterização de seus aspectos representacionais. Chamamos a esse discurso de "argumento do dispositivo": essas teses apostam fortemente na idéia de uma indexicalidade originária da significação da fotografia, determinada pelo fato de que os dispositivos envolvidos na sua produção nos legam uma forma de representação que é, também, resultado de processos de impregnação do mundo visual em uma superfície sensível.

De algum modo, é esse também o problema que demarca aquelas abordagens que partem da idéia de "indexicalidade radical", para desenvolver um discurso sobre a significação da fotografia, como no caso das teorias acerca do "ato fotográfico" (ou dos dispositivos pragmáticos para seu acionamento semiótico). Para essas vertentes, a questão da contigüidade factual entre signo fotográfico e seu referente deve constituir um problema de base para a semiótica da fotografia; de nosso ponto de vista, todavia, a significação fotográfica permanece acionando uma estrutura de compreensão dos signos visuais como sendo aquela que os aloja na condição de "signos icônicos" (Dubois 1983; Schaeffer 1987).

No nível dessas teses acerca do problema da representação visual (o do suposto aspecto de determinação da realidade na formação dos signos fotográficos), já pudemos notar que algumas das primeiras incursões semiológicas ao problema do discurso visual na fotografia são claramente arreatadas por uma concepção de um

suposto "realismo radical", originário da figuração icônica (especialmente no caso da fotografia), que interditará Barthes (de modo permanente, até o final de sua obra) a um acesso mais sistemático sobre as formas de constituição de efeitos de sentido não hipostasiáveis à estrutura de base das línguas naturais (Picado 2003b; 2003c).

Assim, devemos olhar com suspeita esse primeiro descarte analítico que a semiologia operou sobre o sentido propriamente icônico da imagem, para nos interrogarmos, em seguida, sobre a suposta "natividade" da semelhança atribuída (sobretudo nas representações visuais) entre os ícones e suas réplicas: a prosseguirmos as lições da semiologia, não poderíamos enfrentar os ícones em sua própria gênese de sentido, pois, sobretudo quando consideramos o caso da fotografia, essas imagens se coligariam de tal modo a seus objetos que sua significação teria muito mais um valor "deítico", de "ostensão", do que propriamente de coordenação com um sistema semântico.

Naquilo que a avaliação dessa suspeita contra a semiologia implica uma consideração das posições semióticas de Umberto Eco (que são certamente críticas em relação aos pressupostos estruturalistas sobre o firmamento dos códigos visuais), temos mantido igualmente uma posição de reserva crítica, sobretudo quando, para Eco, o estabelecimento dos saberes semióticos sobre a iconicidade prescindem daquilo que diz respeito às abordagens perceptualistas da significação visual, que buscamos propor como chave alternativa para a interpretação das imagens. O argumento de Eco está sistematizado na segunda parte da *La Struttura Assente* (Eco 1968), mas também demarca suas sucessivas reavaliações do tema do iconismo e das mensagens visuais (Eco 1972, 1998).¹

Um primeiro aspecto, portanto, a se desmobilizar, no caminho de uma semiótica das mensagens visuais (e que incorporaria alguma reflexão sobre o significado do iconismo na representação), seria o de que a semelhança icônica se incorporaria, de algum modo, à estrutura última do discurso denotativo, pois esta é precisamente a operação metodológica de base pela qual a semiologia, ao menos na letra de Barthes, se privou de acessar o iconismo radical da imagem fotográfica como um problema imanente ao saber semiológico.

Se pudéssemos, entretanto, enfrentar a questão do sentido da visualidade na representação (numa perspectiva ainda comunicacional, mas numa ordem mais pregnante àquilo que caracteriza uma fenomenologia do iconismo visual), certamente poderíamos descobrir os limites dessas mesmas suposições semiológicas de

1. Para uma avaliação mais intensiva das posições semióticas de Eco, ver Picado (2003c).

uma constrição pelos códigos iconográficos ou pelos operadores retóricos: a dimensão anunciada nos seus inícios, mas não cabalmente desenvolvida por Umberto Eco (a saber, a de uma dimensão propriamente "estética" da comunicação visual), ainda aguarda por uma exploração mais detida, sobretudo na perspectiva da geração de operadores metodológicos de base para a análise das imagens. Esperamos poder fornecer alguns dos elementos dessa exploração, logo em seguida.

2. LER, RECONHECER E PERCEBER IMAGENS: O ESTATUTO PICTORIAL DA COMPREENSÃO FOTOGRÁFICA

Se pudermos sumariar rapidamente os pontos de contato e as devidas distâncias entre as teorias semióticas e as abordagens estéticas do discurso visual, certamente poderemos sintetizar algumas chaves metodológicas que nos auxiliem numa aproximação analiticamente mais válida ao núcleo do problema do significado icônico das imagens, sobretudo naquilo que ele possa impregnar o viés propriamente comunicacional de sua postulação (de resto, sempre tão confundido pela idéia de que o sentido visual esteja, de alguma maneira, submetido às estruturas lingüísticas da compreensão).

Dentre os autores que Umberto Eco mobiliza com maior freqüência na discussão acerca dos aspectos códicos e psicológicos envolvidos na caracterização de uma discursividade plástica e visual, nas artes e na comunicação contemporâneas, certamente encontraremos o nome de Ernest Hans Gombrich: muito especialmente, aqui, encontramos a remissão à discussão sobre os elementos estruturais de uma psicologia da representação figurativa, em sua obra seminal, *Art and Illusion* (Gombrich 1959).²

Numa boa medida, podemos considerar que o diálogo entre Eco e Gombrich sintetiza duas das grandes linhagens de uma interrogação semiótica acerca da representação visual: na primeira delas, encontramos a argumentação sobre o "convencionalismo" de base da representação pictórica; nessa posição, revela-se uma declarada preferência, própria ao campo das teorias semióticas, pela idéia de con-

2. O tratamento isolado que possamos propiciar ao debate entre Eco e Gombrich revelará, a nosso aviso, um aspecto central de uma abordagem "pictorialista" dos significados visuais: esse ponto diz respeito às teses gombricheanas acerca do "esquematismo" último da representação pictórica, sendo a esse propósito que Eco faz menção aos problemas centrais de *Art and Illusion*, sobretudo na segunda parte de *La Strutura Assente*, quando discute as relações entre o problema da representação de propriedades visuais do espaço e o desenvolvimento de códigos propriamente estéticos.

formar a questão do iconismo àquelas determinações que a semelhança visual sofre (sobretudo no plano da representação), desde um sistema simbólico especial.

Falávamos de duas grandes linhas do discurso sobre as imagens sumariadas pelas posições de Eco e Gombrich: pois bem, a abordagem propriamente semiótica do fenômeno parece restringir a questão do esquematismo figurativo à dimensão "produtiva" das operações figurativas; esse parece ser, ao menos estritamente falando, o significado teórico da admissão que Eco faz, a partir de Gombrich sobre o caráter convencional do reconhecimento icônico no plano figurativo.

Ora, uma importante conseqüência dessa ênfase sobre uma dimensão "poética" dos significados pictóricos é a de que as abordagens semióticas se restringirão (especialmente, na letra de Eco) aos aspectos da semelhança icônica que resultam de uma "intencionalidade" estritamente comunicacional das mensagens visuais.

A convenção regula todas as nossas operações figurativas. Frente ao desenhista que representa o cavalo mediante uma linha filiforme contínua, que não existe na natureza, o pintor de aquarelas pode presumir-se atido majoritariamente aos dados naturais; com efeito, se ele desenha uma casa sobre um fundo de céu, não circunscribe a casa num contorno, mas reduz a diferença entre figura e fundo a uma diferença de cores e, assim, de intensidade luminosa (que é o princípio mesmo a que se atinham os impressionistas, vendo nas diferenças de tonalidades, variações de intensidade luminosa). Mas, de todas as propriedades 'reais' do objeto 'casa', e do objeto 'céu', nosso aquarelista escolhe, no fundo, a menos estável e a mais ambígua, a sua capacidade de absorver e de refletir a luz. E que uma diferença de tom reproduza uma diferença de absorção da luz da parte de uma superfície opaca, ainda depende de uma convenção. Anotação esta que vale tanto para os ícones gráficos quanto para os fotográficos (Eco 1968: 117).

Se, de um ponto de vista puramente "metodológico" da aproximação ao problema em questão (o de como reconhecemos as representações visuais como "figuras" de discurso), a ênfase sobre os aspectos comunicacionais da compreensão visual (associado à predileção teórica pelo campo da produção) parecem oferecer uma via mais franca à questão da gênese estrutural dos significados icônicos da figuração, precisamos nos perguntar, todavia, se essa é uma caracterização satisfatória do problema, agora numa perspectiva fenomenológica.

Assim, um segundo aspecto importante das linhas de contato entre as visões de Eco e de Gombrich diz respeito precisamente ao caráter matricial da experiência da recepção como configuradora de sentido: no que respeita o problema da compreensão da visualidade como espaço discursivo, trata-se precisamente da questão de se tomar a própria percepção visual como fato comunicacional.

Apartados que estejamos de qualquer suposição acerca do caráter essencialmente indexical da representação visual na fotografia (por razões que não interessa

explorar momentaneamente), é evidente que um primeiro aspecto da leitura que fazemos da figuração fotográfica diz precisamente respeito à sua constituição como "ícone" visual; isso significa que são os aspectos de "modelação icônica" (e originariamente perceptiva) da semelhança figurativa que entram em jogo, na aproximação analítica que propomos ao problema da discursividade visual da fotografia.

Desse modo, a imagem fotográfica é, antes de tudo, uma "unidade de configuração estrutural" do plano perceptivo, projetado numa "estrutura reduzida", que é o "plano de projeções". Entender uma imagem constitui uma "redução icônica" da estrutura perceptiva de base sobre um plano de projeções, que constitui o espaço da figuração; o que quer que percebamos, no plano da imagem fotográfica (seja como figura de reconhecimento ou como compreensão dos sentidos narrativos ou expressivos da figuração), já incorpora como dado de sua estruturação esse aspecto da "seleção" de elementos e da "hierarquia" das relações entre eles.

Para além dos elementos de configuração de base dos planos visuais (ou da própria dimensão visual de estruturação do fenômeno figurativo), precisamos explorar, talvez até com mais vagar, os elementos que constituem a relação entre as unidades dessa estrutura de base, agora numa ordem fenomênica mais complexa, que é a da produção de um sentido propriamente discursivo ou textual para a organização visual. Neste ponto, talvez, é que devemos considerar as intensas e mútuas visitações entre os problemas da psicologia da percepção e os de uma semiótica das mensagens visuais; a nós parece que o tratamento dessas questões é que justificaria uma concepção comunicacional ou semiótica da experiência perceptiva.

Em termos, o problema que se põe, neste momento, para nós, não diz respeito à questão de "como percebemos" semiosicamente, mas de "como atribuímos sentido discursivo" a uma configuração perceptiva de base, seja de natureza semioticamente pertinente ou não. Dizendo de outro modo, nosso problema não diz respeito ao caráter de reconhecimento visual dos objetos da figuração ("como uma imagem representa um indivíduo?"), mas ao do ordenamento próprio à configuração do efeito discursivo dessa imagem ("como é que, por exemplo, uma pintura se refere a acontecimentos?" ou "como reconhecemos numa fotografia o efeito de testemunho visual das ações?").

A incidência dessa formulação sobre a questão do discurso visual na fotografia jornalística é especialmente candente, tendo em vista que as abordagens semióticas tendem a explorar a questão da significação narrativa da imagem à sua correlação com a estrutura enunciativa do discurso: na perspectiva das disciplinas do sentido e da interpretação, uma vez que os ícones visuais e os enunciados verbais se constituam como substâncias distintas, isso não deve nos enganar quanto ao fato de

que, uma vez incorporadas à ordem das significações, é evidente que as mensagens visuais constituem-se em íntima relação com a ordem do discurso enunciativo. No patamar dessas assunções, o sentido discursivo das imagens dever-se-ia supor como o efeito da redução da figuração à descrição.

Se tratamos, porém, da imagem em seus aspectos de configuração visual, decerto teremos muitos problemas se supusermos que o sentido discursivo que lhe é próprio é apenas o efeito de uma ordem discursiva outra, a saber, a das descrições verbais: e o primeiro obstáculo que teríamos de superar seria justamente metodológico, sendo da ordem de uma determinação de critérios pelos quais os elementos da configuração visual seriam tomados como unidades de um discurso enunciativo.

É o fato de não poder proceder por um tal princípio de redução do domínio plástico da figuração à ordem discursiva da compreensão que leva Barthes, por exemplo, a supor que a imagem está não apenas "regida" por um princípio textual de organização, mas sobretudo "relacionada com um texto", em seu sentido literal, este último funcionando, seja como "ancoragem" (no caso das funções próprias à legenda, na apropriação da imagem fotográfica pelo jornalismo), ou então como princípio de "embreagem" do discurso visual (como no exemplo das regências narrativas da imagem figurativa, nos quadrinhos e no cinema, contando com a função de um texto narrativo, na forma de legendas ou de diálogo).

Em se dando como um análogo mecânico do real, a mensagem fotográfica se investe, de algum modo plenamente, de sua substância mesma, não deixando qualquer espaço ao desenvolvimento de uma mensagem segunda. Em suma, de todas as estruturas de informação, a fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída e ocupada por uma mensagem "denotada", que esgotaria completamente seu ser; diante de uma fotografia, o sentimento da "denotação", ou, se se preferir, de plenitude analógica, é tão forte, que a descrição de uma fotografia é literalmente impossível; pois descrever consiste precisamente em juntar à mensagem denotada, um relas ou uma mensagem Segunda, posta num código que é a língua, e que constitui fatalmente, por mais cuidado que se tome para ser exato, uma conotação relativamente ao análogo fotográfico (Barthes 1992: 11,12).

Se, nos regimes discursivos próprios à comunicação mediática, encontramos, de fato, imagens visuais relacionadas a discursos textuais (que se exprimem, por seu turno, numa ordem lingüística), não podemos supor que o sentido propriamente estético da significação icônica tenha sido propriamente transcendido, na ordem de nossa compreensão das mensagens visuais: nesse ponto da questão, a operação metodológica de base deveria ser a de permitir maior segmentação dessa suposta unidade entre texto escrito e imagem, para um tratamento analiticamente isolado da representação visual, ela mesma, como matriz de sentido.

Evidentemente, algumas das categorias de base que entrariam em jogo, nessa operação, teriam de vir, necessariamente, de um campo no qual o problema da significação icônica pudesse ter sido tratado com algum grau de autonomia em relação ao discurso lingüístico: ora, nesse caso, teríamos de supor que os historiadores da arte certamente produziram operadores analíticos para a interpretação das imagens que poderiam perfeitamente implicar uma exploração sobre os aspectos comunicacionais das mensagens visuais na fotografia.

Nesse ponto, devemos reconhecer que o problema da interpretação de imagens possui uma contraface ligada às estruturas psicológicas da experiência estética, que não pode, por sua vez, ser facilmente abstraída por um viés semiótico de leitura. No caso das perspectivas que encontramos associadas à visão de Gombrich sobre o problema, poderíamos multiplicar as remissões da questão de quais são mesmo os esquemas que empregamos para avaliar obras visuais como complexos de sentido ou como textos, para apenas chegarmos ao mesmo ponto, uma vez e sempre reiterado: o de que descobriríamos, no fundo dessa mesma exploração, a inevitável restituição da compreensão estética aos marcos de uma psicologia da percepção.

A exploração gombrichena desse ponto tem mais implicações do que as que desejamos avaliar, por ora. Para nós, basta considerarmos as sugestivas indicações de proximidade estrutural entre o trato receptivo com textos e representações, em Gombrich, sem jamais, entretanto, supormos uma estrita redutibilidade de estruturas de compreensão, como no caso da perspectiva semiológica de análise:

Lemos um quadro como lemos uma linha impressa, pegando as letras ou sugestões e juntando-as até sentirmos que olhamos, através dos signos da página, para o sentido que está por trás deles. E, assim como na leitura, o olho não viaja ao longo da linha a um mesmo ritmo juntando o significado de letra por letra e de palavra por palavra, assim como também nosso olhar varre uma pintura à procura de informação (Gombrich 1999a: 155).

Se as posições de Eco e de Gombrich podem variar (decerto variarão fortemente entre si, o que podemos verificar, detalhadamente, mais adiante), esse aspecto parece menos importante, quando o defrontamos com a urgência, expressa em ambas as posições, de que haja melhor delimitação analítica do fenômeno do iconismo pictórico (e, sobretudo, de sua importância, como chave metodológica, no acesso aos materiais visuais, numa perspectiva de bom firmamento da análise dos modelos discursivos próprios à pintura e à fotografia).

Assim, se as observações que lançamos sobre as linhas gerais de uma abordagem perceptualista dos significados visuais (Lopes 1996), podem ter algum valor para esse campo, é necessário que elas sejam capazes de gerar aquilo que a semiologia

visual gerou para as ciências sociais em geral, isto, é modos de interpretar ou ler as imagens. Esse é o desafio que se nos propõe.

Uma vez expostos os horizontes de fundamentação teórica da discussão sobre o caráter intrinsecamente icônico e discursivo da figuração visual, necessitamos aprofundar as conseqüências propriamente analíticas desse debate: em termos, precisamos visar os operadores metodológicos que pretendemos gerar, com base em nossos pressupostos teóricos, para uma aproximação bem-regrada aos regimes semióticos próprios ao discurso visual da fotografia (especificados aqui, nos casos do fotojornalismo e da fotografia documentária).

3. A FIGURAÇÃO INSTANTÂNEA DAS AÇÕES HUMANAS: A FOTOGRAFIA NO CONTEXTO DAS VISÕES DA REPRESENTAÇÃO

O problema da representação visual possui um apelo característico, quando o consideramos no sotaque de certas vertentes das teorias estéticas do último século: já vimos que podemos encontrar o mesmo problema codificado em duas grandes linhas, quais sejam as das abordagens da representação como manifestação simbólica e convencional (que incorpora a visão que caracteriza a maior parte do campo semiótico) ou então como manifestação originária de estruturas psicológicas da compreensão (que é sumariada pelas perspectivas que se anunciam, a partir da obra de Gombrich, dentre outros).

Gostaria de fazer algumas considerações sobre o segundo aspecto dessas abordagens (aquele a que podemos classificar como de "perceptualista"), mas agora a partir de uma referência diferente daquela que Gombrich nos oferecera de início: propomos uma digressão pelo argumento apresentado por Richard Wollheim, em *Art and its Objects* (1994), muito a propósito das relações entre representação e percepção. No corpo desse debate, veremos emergirem algumas questões que poderão nos interessar, no sentido da caracterização do problema central desta pesquisa, qual seja o da definição de alguns dos operadores metodológicos de base para a análise dos regimes discursivos próprios à representação da ação humana, como fenômeno de base de uma discursividade visual (hipoteticamente de fundo icônico ou figurativo).

O problema da compreensão da fotografia ocorre a Wollheim, no contexto de sua reflexão sobre o tipo de visão característico da interpretação de objetos estéticos: nesse segmento da experiência empírica, a teoria da realidade não chama seus objetos pelo aspecto de sua fisicalidade última, mas por um gênero perceptivo a que Wollheim designa como "visão da representação", concebida como contrapartida semântica da experiência estética das obras visuais.

Se considerarmos que as artes visuais, por exemplo, possuem uma "dimensão de representação", isso significa que nossa compreensão das pinturas não deve levar em conta os aspectos físicos ou objetuais da obras em si mesmas: mesmo quando estamos diante de obras mais expressivas (ou ainda, abstratas) do que representacionais, ainda assim, as propriedades que definem o modo como a obra é agenciada esteticamente não são, claramente, propriedades das coisas que as obras são, mas aquelas que definem o universo de referência das obras (seja como campo semântico da figuração ou como domínio expressional).

Estamos aqui no campo dos atributos semióticos de "significado" ou de "representação", que servem para contestar a idéia de que a arte possa ser definida em termos de caracteres puramente físicos: essa contestação de Wollheim investe contra propriedades causais da representação (a suposição de que o significado do quadro seja uma decorrência de algo a que o quadro esteja correlacionado), mas também diz respeito a certos mecanismos por meio dos quais supomos que não haja outro modo de ver as coisas a não ser por sua fisicalidade última.

O que parece primeiramente comum a essas percepções é que podemos aplicar a elas determinados "padrões" de correção visual, cuja origem estaria na atividade mesma do artista: a procedência de algo como representação dependeria, portanto, de uma determinação originária desse padrão, de tal modo que seu suposto prosseguimento, numa representação particular, definiria a possibilidade de seu acolhimento, no nível da percepção estética. Compreender uma obra seria o ato de projetar para suas substâncias as características de um "padrão de compreensão".

A admissão da vigência de um padrão visual implica, entretanto, dois problemas, que devem ser avaliados propriamente: de um lado, não podemos supor que as intenções do artista constituam-se como patamar último da verificação sobre o poder constringente dos padrões visuais. No exemplo de Wollheim, quando tomamos o caso de uma representação de Henrique VIII, feita por Holbein (na qual poderíamos supor reconhecer o ator inglês Charles Laughton), estamos claramente em violação desse princípio, mas, mesmo numa percepção enganosa, configuramos a matéria visual do quadro a partir de leis de correção e de identificação próprias à visão pictórica. Nesses casos, não poderíamos supor que o fato de que Holbein sequer conhecesse Charles Laughton seja razão para supor que não estejamos diante de um caso de visão próprio às representações.

Não podemos supor, todavia, que esses padrões se confundam com as manifestações dos estilos artísticos, próprias a certas épocas: o padrão referido aqui tem valor sistemático, mas não temporal, isto é, constitui-se como o "princípio gramatical" da construção da visão pelos esquemas da representação, mas não pode

ser tomado no nível de suas encarnações historicamente determinadas. Assim, não devemos confundir o problema da figuração do espaço visual como um problema de realismo icônico, apenas na perspectiva de um padrão de correção determinado (como o modelo albertino da representação do espaço em perspectiva).

O resultado desse argumento é que o problema da percepção adequada à representação não pode ficar restrito à hipotética autoralidade e tampouco às determinações temporais da vigência desses padrões, pois, muito freqüentemente, podemos ampliar seu escopo, justamente fugindo de uma estrita determinação de padrões de correção historicamente dados. O espectador pode, assim:

...inferir a maneira correta de ver a representação, a partir da maneira segundo a qual efetivamente a vê, ou pode reconstruir a intenção do artista, a partir do que lhe é visível na pintura; e, para um espectador moderadamente confiante em possuir as habilidades e informações pertinentes, trata-se de algo perfeitamente legítimo (Wollheim 1994: 179).

As imagens fotográficas constituem uma das instâncias nas quais Wollheim observa a questão dos modos de vigência dos padrões de correção: o fato de ser um processo mecânico de registro acarreta que a percepção do elemento representado é muitas vezes um assunto de disposição efetiva dos elementos realmente existentes para a câmera, mais do que propriamente um problema artístico.

Do ponto de vista da representação, isso tem a conseqüência de nos fazer pensar as diferenças entre a representação fotográfica e a pictórica (tanto na perspectiva de sua origem, quanto na de sua percepção), pois, na representação pictórica, podemos dissociar o modelo da representação (uma imagem mítica não tem como modelo um mito, mas um indivíduo), algo que não podemos realizar na fotografia (quando percebemos a foto, é o próprio modelo que vemos, e não uma figuração do mesmo). A não ser que intentemos transferir para a visão própria à fotografia o mesmo tipo de disposição que temos para as pinturas, devemos admitir que essas espécies estão separadas, do ponto de vista fenomênico.

Nesse ponto, Wollheim incorpora para a visão própria às fotografias o mesmo tipo de poder constringente que encontramos associado, na estética formalista, aos métodos de projeção característicos da representação renascentista: um pouco mais adiante, veremos que a questão de uma experiência da representação fotográfica leva em conta muito menos os aspectos ligados às propriedades da representação e muito mais as modalidades temporais nas quais ela é experimentada (apenas um outro modo de dizer que podemos ter uma experiência fotográfica numa chave pictórica e, ainda assim, não reduzimos esta experiências às características estéticas próprias à visão do quadro).

À luz desses casos (e se vamos tratá-los propriamente como representações), fica claro para Wollheim que o gênero anteriormente definido para o trato com a percepção adequada às representações não poderia ser a espécie de visão definida como o "ver-como" (isto é, o tipo de percepção que reconhece na representação, não apenas um aspecto de correção, mas o de dissociação entre a visão ordinária e aquela que caracteriza o emprego dos meios e do discurso visual ou artístico, por exemplo).

Eu agora penso que a visão da representação não deve ser compreendida como sendo constituída pelo ver-como, e portanto, explicada através deste conceito, mas sim por meio de outro fenômeno bastante próximo, ao qual chamo ver-em. Ao passo que antes, eu teria dito que a visão da representação consiste em ver x (=o veículo ou representação) como y (=o objeto, ou aquilo que é representado), agora digo que ela consiste, dando-se às variáveis os mesmos valores, em ver y em x (Wollheim, 1994: 180).

Os detalhes da argumentação wollheimiana sobre os modos perceptivos próprios à visão da representação têm desdobramentos críticos que não valeria a pena entreter neste momento de nossa discussão: há uma imensa massa de literatura secundária dedicada ao debate entre Wollheim e Gombrich e, em relação a ela, adiantamos apenas que nossa própria avaliação desse debate é a de que ele se desenvolveu, em boa medida, sobre uma má-consciência em relação àquilo que Gombrich parecia pretender afirmar acerca da continuidade entre percepção ordinária e percepção pictórica. Para o momento, entretanto, seria mais importante que avaliássemos o problema dos gêneros perceptivos próprios à experiência fotográfica e a separação que Wollheim propõe para ela em relação à experiência estética das representações pictóricas, pois, na base dessa suposição, estão assunções problemáticas comuns à estética e às teorias da comunicação.

Em ambos os casos, a introdução de um meio como a fotografia acarreta uma alteração no regime experiencial próprio às suas respectivas recepções: um tal truísmo não pode ser objeto de contestação, mas podemos nos interrogar sobre o quão longe essas assunções nos levam, quando consideramos a questão da experiência estética como um todo (e não apenas dirigida por algum médium em especial).

A certa altura de seu ensaio, Wollheim menciona que a fotografia pode ser apropriada para realizar um tipo de efeito próprio às representações pictóricas: posso fotografar um figurante de cinema (ou mesmo um ator) quando representa uma personagem ou então uma amiga fantasiada de grã-duquesa; nesses casos específicos, a representação fotográfica realiza um efeito próprio às representações pictóricas, nas quais, como já vimos, há uma dissociação constitutiva entre o

modelo e o objeto do signo intencional. De fato, na experiência usual das fotografias, estabelece-se uma espécie de vínculo indissolúvel entre a natureza do objeto representado e os materiais ou pessoas que servem a ela de modelos.

Isso posto, porém, devemos considerar qual é o alcance propriamente fenomenológico dessa assunção, quando consideramos o real escopo de nossa experiência com a fotografia: pois, se há de fato uma interdição (própria à natureza do meio) a que se possa travar experiências estéticas, de natureza pictórica, por meio fotográfico, como poderíamos aludir ao conteúdo claramente dramático de muitas das peças do fotojornalismo e da foto documentária, com as quais nos travamos cotidianamente?

Se a requisição de Wollheim atende decerto a uma idéia de representação que é própria à fotografia (e que prima evidentemente por essa imediatividade do motivo da representação, posto na condição de objeto e, ao mesmo tempo, de modelo da figuração), para que supor, do ponto de vista da percepção, que uma fotografia não possa ser acionada, a partir de uma demarcação pictórica da interpretação das imagens? Sem explorarmos o tema ainda em sua devida extensão, sugerimos apenas que se considere a seguinte imagem:



Foto: Ian Bradshaw,
"Twickenhan Streaker" (1974)

De um lado, trata-se evidentemente de um autêntico "instantâneo" fotográfico, registro de um evento realmente ocorrido e obtido como um recorte (uma espécie de embargo ou "arresto" visual) no interior de sua integridade espaçotemporal. Não deveríamos supor, nesse sentido, que qualquer percepção dele devesse ter em conta, com condição de sua interpretação, que o motivo tivesse sido artificialmente obtido ou que fosse originário de uma intenção artística, supostamente exclusiva de

dispositivos pictóricos. Qualquer aposta nessa direção significaria que não poderíamos ter em conta, no nível de sua avaliação, aqueles aspectos que caracterizam a origem dessa imagem (tomada como puro registro), como um dado de sua eventual significação; desse modo, uma análise da foto que avançasse para seus aspectos de proximidade com uma visão pictórica a desligaria necessariamente daquelas propriedades supostamente visuais que a vinculam a um dispositivo fotográfico.

Pensando naquilo que, para Wollheim, caracteriza a demarcação pictórica da experiência fotográfica, essa foto parece contrariar qualquer tese sobre o poder determinante dos sistemas de correção ligados ao seu dispositivo tecnológico: não nos ocorre pensar nos significados ou na dimensão representacional dessa imagem sem aludir aos evidentes aspectos de dramaticidade e de organização plástica de elementos que ela exhibe e, se é assim, os exhibe não por ter sido feita de modo a suscitar esse efeito, mas justamente por ser um instantâneo fotográfico.

Se analisarmos detidamente os elementos que configuram seu sentido de ação humana representada (ou mesmo apenas rendida fotograficamente), descobriremos, por exemplo, todo um "sistema da gestualidade" de suas personagens, cujo padrão de correção não estaria no nível da indexicalidade última do registro fotográfico, mas nas chaves propriamente icônicas de sua compreensão (das quais a representação pictórica se oferece como o mais franco dos avatares). Em suma, a legibilidade da presença humana posta na fotografia incorpora os esquemas de representação que caracterizam a visão e o reconhecimento pictóricos da ação dos personagens, no contexto de uma cenografia e de uma liturgia, por sua vez, próprias à arte pictórica.

Apenas para ficarmos no limite empírico das manifestações fotográficas mais fortemente ligadas ao sentido de representação das ações e dos eventos humanos, podemos explorar, com algum vagar, toda uma raça de ícones visuais dos principais gênios do fotojornalismo no século 20, para encontrarmos no fundamento de sua eficácia simbólica certos protocolos da representação visual pictórica: nosso propósito é explorar a incidência desses dispositivos, menos do ponto de vista de uma hipotética (e, no limite, discutível) lógica de subordinação entre diferentes *media* de representação visual, mas na perspectiva de uma "pragmática da recepção pictórica". Nesse caso, a incidência do pictórico na fotografia é tomada como resultante da incidência de um modo de ver imagens pictóricas, de alguma sorte interposta à nossa experiência diária de ver fotografias (sobretudo quando estão a serviço de formas narrativas, como é o caso do fotojornalismo).

Mais do que um assunto exclusivo de teorias da recepção, entretanto, essa é uma questão que decerto afeta o modo como podemos compreender o estilo visual de alguns dos mestres da representação da ação na fotografia: podemos analisar alguns

dos elementos que compõem a representação de situações humanas, como matrizes de um discurso fotográfico, mas que não poderiam ser analisadas sem o necessário concurso de uma visão mais familiar às formas pictóricas de representação visual. Vejamos alguns desses casos e as questões que eles eventualmente ilustram.

a) O movimento e o gesto humanos, capturados em sua dimensão de "rito pictorial"

Tomamos como ilustração do caso, neste ponto, as imagens de Leon Trotsky, numa conferência sobre a história da Revolução Russa, em Copenhague, e que constituem o primeiro trabalho fotojornalístico publicado por Robert Capa: nelas, podemos encontrar exemplificado o caráter ao mesmo tempo expressivo e dramático da ação humana, representado pictoricamente, assim como sua repercussão no modo próprio de uma hipotética visão própria às fotografias.

O gesto humano, aqui capturado como segmento de uma ação originariamente mais completa, consegue nos restituir à sua integralidade temporal (ou melhor, nos induz a completar essa integridade por um ato de imaginação), por guardar dessa totalidade da ação a carga de intensidade da expressão de alguns de seus fragmentos: ainda que a fotografia nos ofereça esse efeito como resultado de um registro luminoso da ação (portanto, de uma relação signica de "traço" indexical, originária do próprio objeto da representação), sua eficácia simbólica, todavia, decorre de uma possível "legibilidade" da imagem, que não pode ser, por seu turno, confundida com esse dado de sua gênese empírica.

Quando avalia, na exploração dos percursos da representação visual no mundo grego, os desafios se punham para os artistas que buscavam dotar suas obras visuais



Foto: Robert Capa, "Leon Trotsky at Copenhagen" (1932)

de seu valor de semelhança, Gombrich observa que a cultura clássica da Antiguidade se defrontou com uma ordem de novas funções para a rendição visual das ações, coisas e personagens que não mais se coadunavam com os preceitos e uma arte exclusivamente devotada aos conceitos mais abstratos: no mundo grego, podemos notar que a função das imagens se incorporou ao problema da evocação dos conteúdos narrativos, o que levou seus artistas a enfrentarem o desafio da representação do movimento pela criação do que Gombrich designa como "imagens instáveis".

Neste ponto, o problema da representação visual não é o de conferir um sentido puramente abstrato aos seus ícones mas também o de exprimir um determinado estado de tensão e de circunstancialidade da experiência das personagens, que é precisamente o correlato visual do "momento climático", nos preceitos da arte poética. Mesmo nesses casos, porém, verifica-se que a máxima expressividade do sentido da ação iminente depende também de um critério de legibilidade, pelo qual, por exemplo, os gestos das personagens representam também certas chaves de compreensão, já retORIZADAS ou, segundo Gombrich, "ritualizadas".

A atitude do agressor e da vítima devem ser transitórias, mas lúcidas, e aquelas soluções que fazem mais justiça a estas demandas tenderão a ser adotadas como uma fórmula, por sobre a qual apenas pequenas variações podem ser realizadas. Assim, o momento em que a 'comunicação não-verbal' entre seres humanos foi primeiramente observada e capturada na arte não poderia ser especificada com qualquer grau de precisão. O que importa é o grau de empatia esperado e conseguido (Gombrich 1982: 83).

Assim, o padrão próprio ao gênero de compreensão dessa leitura das imagens fotográficas não faz apelo aos aspectos da "filogênese" da imagem (isto é, o fato de ser, nos dizeres de Barthes, uma "emanação do referente"), mas aos dispositivos pragmáticos (isto é, de ordem prática, mas internos à economia do reconhecimento perceptivo de imagens) que são característicos de uma "recepção pictórica" da fotografia.

Para esse padrão de recepção da fotografia, é o caráter expressional dos gestos (e em sua segmentação "ritualística", ao menos na perspectiva de sua realização) que confere recognoscibilidade às figuras de uma "discursividade" visual. Nesse sentido, estamos habituados a reconhecer numa certa modelação da atitude humana (da qual certos gestos funcionam como signos discretos) o caráter por meio do qual atribuímos a ela o valor de um discurso fortemente intencional: mais importante, repercutidas no plano da representação, a forma básica que esse padrão e compreensão assume é a da "modelação icônica" das ações, cujo modelo mais pregnante, do ponto de vista histórico, é o da representação do gesto e da expressão humanas, encontrados numa extensa iconografia pictórica (Gombrich 1982: 63, 77).

Os modelos desse gênero de representações não se confundem com as pinturas narrativas (não se trata, portanto, de tentar reduzir o problema do sentido discursivo das fotos aos dispositivos da produção pictórica): o "pictórico", aqui tratado como categoria própria aos gêneros de compreensão dos ícones visuais (e que se faz repercutir em uma série de abordagens teóricas que têm por objeto não a pintura, mas o fenômeno da figuração e do iconismo), se define como traço de um modo de reconhecimento perceptivo, que se localiza, portanto, na dimensão hermenêutica da experiência estética. Trata-se de uma questão semiótica que, entretanto, deve ser explorada no nível de uma teoria da percepção.

b) As "situações visuais", ou o sentido cenográfico da representação pictórica na fotografia

Nesse caso, nos valem das historietas, em forma de fotografia, que são especialmente ilustradas aqui pelas situações visuais, próprias do estilo de um Robert Doisneau, por exemplo: nelas encontramos os motivos para o reconhecimento das tensões entre os elementos composicionais do espaço figurativo, como princípios da geração de efeitos dramáticos na fotografia.

No caso presente, o que configura o efeito próprio à representação de uma ação na fotografia não diz respeito às formas de modulação da conduta física das personagens (como no caso da captura de um gesto, compreendido em seu aspecto "ritualizado"), mas a certo jogo de tensões entre os elementos da representação: aqui também podemos sentir a forte presença de um modelo pictorial de base, ainda que, no caso da fotografia, possamos estabelecer que a cena visual implique algo próprio ao dispositivo tecnológico de base, e que se dá no plano de sua efetiva imobilização (não supomos que esta possa ser apenas um segmento de um fluxo espaçotemporal, mas apenas o encontro atual desses elementos num instante pregnante de sentido).

Nesses termos, podemos dizer que a imagem que resulta desse procedimento se constitui mais como uma *scène trouvée* do que como "ação" representada (ou mesmo rendida pelo olhar fotográfico), uma vez que se organiza figurativamente a partir de uma estabilização de seus elementos constituintes, no nível de sua captura (*arresting*) e de sua conseqüente imobilização.

Por paradoxal que possa soar, já que nos empregamos tão energicamente em favor de um paradigma pictórico da compreensão das imagens, podemos dizer que esse último vigora menos intensamente aqui do que no caso das fotografias de ação: nelas, ainda que possamos aludir às funções reportativas próprias do discurso (ou da prática) tipicamente fotográficos, seu modo de vigência para uma interpretação



Foto: Robert Doisneau – "Le Regard Oblique" (1948)

põe em jogo, como já pudemos ver nos exemplos de Capa e de Bradshaw, repertórios que não são próprios, muito menos originários, da fotografia.

Ao contrário, no caso das "situações fotográficas", ilustradas pelo estilo de Doisneau (mas que inspiram também, embora a partir de outra forma de abordagem, outro gigante da fotografia moderna, como Cartier-Bresson), a tensão gerada pela imobilização dos elementos numa "cena" visual parece constituir um padrão de correção algo exclusivo da arte e da compreensão de fotografias: a ambigüidade e o poder de sugestão que lhe são próprios dificilmente poderiam ser encontrados na arte pictórica clássica ou narrativa (ou, ao menos, nos gêneros pictóricos), em que a fotografia de ação se serve mais claramente para instaurar seus efeitos.³

Ainda assim, podemos encontrar alguns correlatos desse gênero de produções visuais, sobretudo quando nos defrontamos com os exemplares da retórica visual,

3. Apenas para não deixarmos sem comentário a questão das diferenças de estilo entre Doisneau e Cartier-Bresson, diríamos que elas dizem mais respeito ao modo de se aproximar do motivo fotográfico do que pelo efeito de ambivalência que suscitam, como espécies de historietas visuais, que solicitam uma completção. Alguns comentadores falam em um gênero de percepção, próprio à imaginação produtiva da fotografia, que se define como uma espécie de ato de espera (uma "expectância"), que tem por objeto aquilo a que a teoria da pintura (em Lessing) chamava de o "momento fecundo" das ações, propício à representação visual, pelas potencialidades narrativas que é capaz de liberar. A diferença entre esses dois gênios se localizaria, portanto, muito mais no modo de obter esse efeito de atração da imagem do que na qualidade e no seu resultado propriamente dito. Sobre o problema da expectância, ver Lissovsky (2000).

própria às escolas do Barroco: a representação dos espaços físicos, como matrizes retóricas, na pintura holandesa e espanhola do século 17, certamente se definiria como contrapartida pictórica das situações fotográficas, de Doisneau e Kertézs, por exemplo. Suas diferenças mais fundamentais diriam respeito apenas às características propriamente conectadas com o dispositivo e a história da produção das imagens, que não afetariam, entretanto, aqueles aspectos ligados à sua compreensão (sendo esses últimos, como no caso da figuração gestual, da ordem de uma "modelação icônica").

O problema das tensões próprias à configuração da imobilidade no espaço fotográfico é sugestivamente explorado por certos pesquisadores, muito especialmente a propósito da relação entre o caráter móbil dos sujeitos fotografados e sua relação com motivos imóveis, como quadros, estátuas, espelhos, molduras, dentre outras formas (Savendoff 2000).

c) O problema da expressão humana na fotografia e na pintura

A arte do retrato fotográfico incorporou, ao menos em seus início, muitos dos aspectos que definiam os protocolos pictóricos da representação do rosto humano na pintura: desse modo, o retratado era figurado em situações que o tornassem reconhecível, não apenas em sua fisionomia, mas, de certo modo, em seu "caráter" definidor, fosse este de tipo psicológico ou moral. A "pose" se constituiu como o protocolo da atitude do modelo na arte do retrato e, até o advento dos instantâneos, também uma propriedade das primeiras experiências da figuração humana na fotografia.

Ao contemplarmos, entretanto, alguns exemplares do retratismo fotográfico contemporâneo, vemos que estes aspectos da caracterização do afigurado na fotografia não se realizam do mesmo modo que na pintura e nas primeiras fases do registro fotográfico. Ponhamos as coisas deste modo: a finalidade de "desenho de caráter" permanece compondo uma espécie de ética do retrato, de tal sorte que representar alguém é atribuir-lhe certa distinção (que, de resto, já é marca de origem do retratado, em geral uma figura já célebre), e que se reforça por procedimentos que, se não são de todo próprios à fotografia, decerto podem ser identificados muito intensamente com o aspecto de instantaneidade da imagem, que é própria ao dispositivo fotográfico.

Ao exibir o seu modelo numa relação proporcional com algum aspecto definidor de seu caráter (um objeto, uma obra, uma rua, outra pessoa), a fotografia instaura um nível discursivo de atribuições e realiza o retrato como forma comunicacional: diferentemente da pintura, os traços que definem a realização desse efeito de caracterização não estão no afigurado, ele mesmo (em sua fotogenia, na tonicidade de

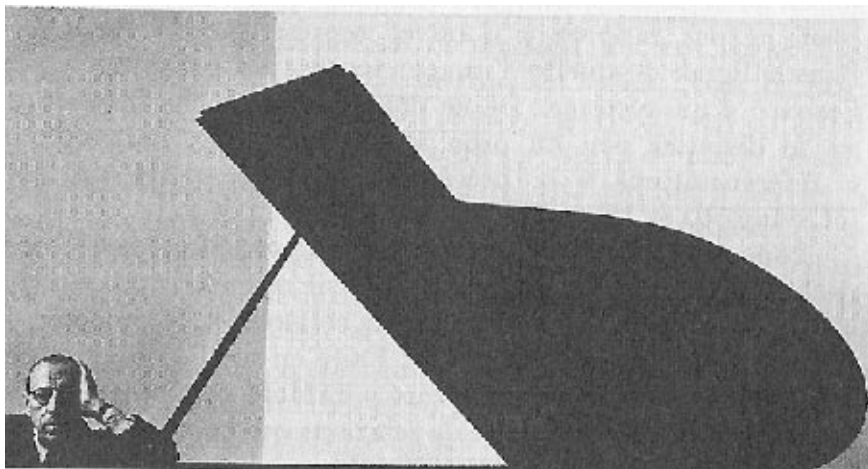


Foto: Arnold Newman, "Igor Stravinsky" (1944)

seus movimentos, ou na sua expressividade corporal ou dos adereços que ele porta), mas no jogo, de algum modo mais próprio (ainda que não exclusivo) à fotografia, entre esses aspectos morfológicos da pessoa e os elementos do mundo material com o qual ela pode estar relacionada, como personagem.

Esse retrato de Igor Stravinsky por Arnold Newman retrata bem essa possibilidade, não absolutamente inerente ao meio fotográfico, mas que lhe parece bem mais apropriada do que as máscaras da representação humana, na pintura de tipos. Aqui, o próprio da figuração é formar o caráter do retratado, a partir de um jogo entre sua atitude corporal (sua pose, que nos recorda, muitas vezes, aqueles protocolos próprios à escultura, desde Rodin), e a caixa do piano (jogo plástico pelo qual se traduz, do mesmo modo, um aspecto de sua própria identificação como músico).

Uma interpretação muito engenhosa dessa mesma fotografia nos chama a atenção para os aspectos de simetria da composição, especialmente na relação de replicação entre a pose de Stravinsky (repousando sua cabeça sobre o cotovelo) e o apoio da tampa da caixa do piano, conferindo um valor atributivo ao retrato, por meio do investimento narrativo sobre os materiais da cena. Nesse sentido, podemos observar que o espaço mesmo da representação (expresso no nível do plano de projeções) já deve ser assumido, em si mesmo, como portador de um sentido intencional: podemos reconhecer esse sentido de orientação prévia oferecida no plano, a partir das funções que são exercidas ali por saberes como o da cenografia, da geografia e da topologia, e que auxiliam na constituição do espaço físico das representações como parte de um discurso visual.

A propósito da fotografia, podemos explorar esses aspectos construtivos da organização icônica da enunciação do discurso visual. Nessa fotografia de Stravinsky, identificamos uma geometria da composição que possibilita um percurso do olhar sobre a representação que fixa o caráter, ao mesmo tempo, individual e profissional do modelo: a imagem consegue realizar esse efeito por meio de dois operadores principais, um "homeotético", referente às funções de identificação mais genéricas entre os objetos de cena e o caráter do indivíduo (e nesse nível a imagem do piano poderia ser interpretada, no plano da composição, como uma sombra monstruosa do músico), e outro, "simétrico", referente às operações propriamente internas da composição, que mobilizam chaves de uma retórica corporal e nos fazem associar a figura do músico com a cabeça pendida com as do anjo melancólico de Dürer e d'O Pensador, de Rodin (Fresnault-Deruelle 1993: 17).

A arte do retrato fotográfico exhibe um tensionamento último das relações entre dois protocolos de produção, o fotográfico e o pictórico: tensão que se resolve num modo de expressão, ao mesmo tempo, documental e dramática, figurativa e narrativa, uma vez que exhibe os traços de definição do representado, a partir da eternização de um segmento do que faz ou de como se dispõe para o olhar do fotógrafo (para quem quer que o enxergue, por meio de seus retratos).

Ao realizar essa exibição de um caráter inscrito na própria ação do modelo, porém, a fotografia vai se reunir, na forma mesma do retrato, com um aspecto da visão pictórica, que é o da representação das ações. E, sob esse aspecto, os retratos fotográficos de celebridades, por Henri Cartier-Bresson, são exemplares de uma nova forma de realização narrativa pictorial, posta no nível da reciprocidade entre o retratado e quem o vê.



Foto Henri Cartier-Bresson,
"Albert Camus" (1947)

Essa foto de Albert Camus por Cartier-Bresson ilustra, de modo muito intenso, a questão da incorporação do retrato à arte da representação visual das ações: diferentemente dos protocolos usuais da figuração retratista, o modelo é aqui capturado, sem que aparentemente possa controlar os elementos definidores de sua atitude, que servirão ao fotógrafo para determinar seu caráter no retrato. O aspecto fugidio e instável do espaço de fundo da composição nos dá a impressão da instantaneidade desse registro (como se Camus houvesse sido surpreendido pelo chamado do fotógrafo, tornando-se a ele, no momento em que o último disparava sua máquina).

Essas variáveis selecionadas somente são delineadas aqui para enfatizar o notável conjunto de posições exploradas e utilizadas na arte de Cartier-Bresson. O instantâneo-padrão, a tomada frontal com o modelo olhando para o fotógrafo, é raro. Quando ele o utiliza, é para registrar duas atitudes ou expressões opostas, amplamente diferenciadas pelo tônus: em algumas, o modelo está a exigir a atenção do fotógrafo (...). Mas a tomada frontal também pode indicar que o modelo, habituado a ser fotografado, voltou-se para a câmera e espera, mais ou menos passivamente, pelo clique. (Gombrich 1999b: V)⁴.

Ainda que a origem dessa imagem acuse uma relativa importância do dispositivo fotográfico, no nível de sua realização, esse flagrante de Camus suscita uma interpretação acerca de seus valores semânticos que é igualmente originária dos costumes pictóricos próprios à leitura das imagens. Seu modo de aparição e a configuração de seus elementos no instante do registro denunciam sua origem marcadamente ligada ao meio fotográfico, mas a experiência que a aloja na condição de ícone, como veículo de propriedades expressivas e representacionais, não está determinada exclusivamente na demarcação do meio, pois se deixa incorporar de uma história de saberes acerca da recepção de imagens e de um modo de pensar a atitude e a ação humanas, que não se reduzem às condições próprias ao dispositivo tecnológico da fotografia.

O que parece ilustrado nessa imagem é a impossibilidade de retermos a discussão acerca da representação visual nos estritos limites das propriedades e características de meios de comunicação ou de representação específicos: necessitamos ultrapassar, no campo estético e comunicacional, o limite daquele truismo segundo o qual a experiência está demarcada pela natureza dos meios, para pensarmos, mais adiante, no lugar de uma interrogação acerca de uma geografia da experiência na qual os próprios meios estão colhidos.

4. O problema da fisionomia humana na arte pintura é explorado em detalhes, pelo próprio Gombrich, como um traço da discursividade visual na pintura e no desenho (muito especialmente, no experimento da caricatura). Cf. Gombrich (1982: 105, 136).

Melhor dizendo, é o caso de temperarmos esse mesmo truísmo comunicacional, para estabelecermos que a experiência fotográfica pode manter um parentesco com o pictórico, no plano de sua recepção, mas sem deixar de nos maravilhar justamente pelo que não é pintura.

Uma fenomenologia da imagem fotográfica não captura o problema da representação no plano da relação entre o objeto e o modelo, necessariamente, mas no do aspecto temporal no qual esse registro é possível. Assim, a instantaneidade na qual objeto e modelo estão colhidos é que diferencia a experiência do fotográfico e lhe dá a cor própria, ainda que, ao travar-me com tal imagem, possa avaliá-la a partir de categorias expressionais, estéticas ou mesmo pictoriais. Pensando a foto como pintura, reconhecemos nela os elementos próprios a uma linguagem pictórica, de modo que o maravilhamento com a foto descende desse modo de ser que lhe é próprio, e que se nos dá na impressão de um instante.

Ondina, setembro de 2003.

Paris, 14ème, abril de 2004.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland (1992). *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil.
- DUBOIS, Phillipe (1983). *L'acte photographique*. Bruxelles: Labour.
- ECO, Umberto (1968). *La struttura assente*. Milano: Bompiani.
- _____. (1972). Introduction to a semiotic of iconic signs. *Versus: quaderni di studi semiotici*, 1/1, p. 1-15.
- _____. (1998). Réflexions à propôs du débat sur l'iconisme (1968-1998). *Visio: revue de la Association Internationale de Sémiotique Visuelle*, 3/1, p. 9-32.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre (1993). *L'éloquence des images*. Paris: PUF.
- GOMBRICH, Ernest (1959). *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. New York: Princeton University Press.
- _____. (1982). *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.
- _____. (1999a). *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e outros ensaios*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp.
- _____. (1999b). A Misteriosa obtenção da semelhança. In: CARTIER-BRESSON, Henri. *Tête à tête: retratos de Henri Cartier-Bresson*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras.
- LOPES, Dominic (1996). *Understanding pictures*. Oxford: Clarendon Press.
- LISSOVSKY, Mauricio (2000). O refúgio do tempo no tempo do instantâneo. In: RUBIM, Antônio Albino Calenas; BENTZ, Ione Maria Ghislene; JOSÉ PINTO, Milton (Org.). *O olhar estético da comunicação*. Petrópolis: Vozes.
- PICADO, José Benjamim (2000). O ordenamento da semelhança: matrizes da crítica pré-semiótica da arte. *Textos de cultura de comunicação*, n. 41, p. 89-98.

- PICADO, José Benjamim (2003a). O problema do iconismo: um dogma semiótico. *De Signis*, n. 4, p. 64-79.
- _____. (2003b). Do problema do iconismo à ecologia da representação pictórica: indicações metodológicas para a análise do discurso visual. *Contracampo*, n. 11, p. 199-220.
- _____. (2003c). Os desafios metodológicos da leitura de imagens: um exame crítico da semiologia visual. *Fronteiras*, n. 4, p. 56-70.
- SAVENDOFF, Barbara (2000). *Transforming pictures: how photography complicates the picture*. Ithaca: Cornell University Press.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1987). *L'image précaire: du dispositif photographique*. Paris: Seuil.
- WOLLHEIM, Richard (1994). *Art and its objects*. Cambridge: Cambridge University Press.

JOSÉ BENJAMIM PICADO é professor de Semiótica e Estética da Comunicação na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (1998), com tese sobre "Sentido e Inquérito: o horizonte lógico da significação no Pragmatismo". É professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, no qual trabalha em pesquisas sobre o estatuto discursivo da imagem visual na cultura mediática.

jbpicado@hotmail.com

*Artigo recebido em 30 de abril de 2004
e aprovado em 19 de setembro de 2005.*

