

## O portal do instante

Maurício Lissowski\*

### RESUMO

Neste estudo ontogenético da fotografia moderna leva-se em consideração a temporalidade que configura suas imagens e o modo como ela coloca em jogo o dispositivo técnico instantâneo e a expectativa do fotógrafo. Destacam-se aqui, através da análise das obras de Rodchenko e Ansel Adams, os dois aspectos - a urgência e a eternidade - por meio dos quais uma duração pode vir a instalar-se no coração mesmo da experiência instantânea.

### ABSTRACT

*Based on an immanent conception of the instant, this ontogenetic research investigates photography's specific temporality as a result of the interaction of an instantaneous device and the photographer's expectation. The analysis of the modern work of Rodchenko and Ansel Adams allow us to observe how temporality and duration can find its place in the very heart of the instantaneousness.*

221

---

\*Doutor em Comunicação (ECO/UFRJ), professor da ECO/UFRJ.

## O portal do instante

A história da origem da fotografia moderna é essencialmente a história do esquecimento da duração. No curso de uma geração, entre 1878 e 1920, a tecnologia do instantâneo tornou-se tão familiar aos fotógrafos que “registrar o instante” parecia fazer parte da própria natureza da imagem. A época em que a exposição fotográfica exigia sofrida imobilidade, em que os objetos velozes pareciam escapar ao seu domínio, fôra jubilosamente esquecida. E a invenção do cinema, na última década do século XIX, terminou por extinguir o fascínio que a primeira geração de fotógrafos instantâneos teve pelo registro do movimento.<sup>1</sup>

Qualquer investigação sobre as origens da fotografia moderna deve perguntar-se, no âmbito estrito da prática fotográfica, sobre o destino da duração esquecida. Deve perguntar-se para onde foi o tempo próprio da experiência fotográfica quando ela se tornou “naturalmente” instantânea. A invenção da fotografia “documental” moderna fornece uma das respostas a esta pergunta. Pelo menos desde August Sander, fotógrafo alemão cuja obra documental começou a ser produzida ainda na década de 1910, a duração fotográfica desloca-se para a “espera”. A fotografia dita “direta”, “espontânea”, fez da espera o refúgio da duração na experiência fotográfica e é perfeitamente possível, acredito, qualificar formalmente a produção fotográfica moderna segundo o modos diferenciais de espera que os fotógrafos aprenderam a explorar ao longo do século XX.<sup>2</sup>

222

Ao instalar-se numa duração que era essencialmente um refluir do tempo para fora da imagem, a espera dos fotógrafos tornava-se expectativa do instante: a fotografia instantânea moderna deixava de ser interrupção transcendental do movimento (como o fotograma da película cinematográfica, por exemplo) para tornar-se conformação da imagem no interior da duração, configuração de um aspecto instantâneo do ir-se embora do tempo na superfície da imagem fotográfica.

Refugiar-se na espera, porém, não foi o único modo pelo qual os fotógrafos modernos buscaram valer-se do tempo para conformar o instante, orientar o seu advento. As vanguardas fotográficas dos anos 1920 e 1930 estiveram particularmente tentadas a enfrentar o instantâneo em seu próprio terreno, isto é, no território exíguo de sua própria pontualidade. Um desafio tremendo, pois nesta pontualidade reúnem-se o tempo indivisível da percepção imediata – a ponta do cone bergsoniano da memória – e o buraco infinitamente pequeno da câmera escura ideal – aquela cuja profundidade de campo é virtualmente absoluta.<sup>3</sup> E na ponta da pontualidade, na ponta de tudo, o ponto. Estranho objeto que, como poucos, é capaz de representar a si mesmo, sendo o que é. Em um fragmento de 1887 – publicado postumamente – Nietzsche não hesita em chamá-lo “Deus”: nosso último refúgio diante do fluxo irremediável da

vida.<sup>4</sup> Mas, pobre ponto, ali onde foi confinado à deidade de sua absoluta singularidade e eternamente indivisível inteireza, exilado de si mesmo no paraíso abstrato dos geômetras, ali ele continua a nos interrogar. George Collins especula: “Se todos nós demasiado humanos somos conservadoramente finitos, então a fluidez ou extensão do fluxo só pode ser revelada, apreendida, repetida e transformada, na experiência do ponto.” E conclui que então não devem tratar-se de “pontos fixos, interrupções do fluxo temporal ou momentos da eternidade desprovidos de tempo, porém, pelo contrário, estarem intimamente entrelaçados com o fluxo do qual dependem”.<sup>5</sup> Entrelaçados, mas de que maneira? A pergunta aqui é essencial para a nossa pesquisa. De que modo imiscuem-se o tempo e sua pontualidade?

Talvez tenha sido Husserl o filósofo que mais se dispôs a esgrimir a metafísica contra este insigne adversário, pois não é outra a origem da fenomenologia, como investigação da consciência – tal como se reflete em obras como as de Heidegger, Merleau-Ponty, e mesmo Derrida – que uma meditação sobre o ponto e o instante pontual. Rosalind Krauss observa que enquanto o artista modernista perseguia a “visualidade do instante”, Husserl a “teorizava”. O que parecia insuportável ao filósofo era a suposição de que a consciência precisasse dizer a si mesma que estava vivendo: “A existência de atos mentais, Husserl insistiu, não deve ser analisada pelo sujeito porque seus efeitos são imediatamente presentes para ele no momento presente.”<sup>6</sup> As imagens da pontualidade acumulam-se em Husserl: “imediatez da auto-presença do presente”, “presença a si do vivido”, “unicidade indivisa do presente temporal”. Mas ele mesmo admite que não pode haver “experiência vivida” sem retenções e propensões, sem memória e expectativa. Derrida percebe aí, no *Augenblick* (o instantâneo, o que se vê de relance, num “pisar de olhos”), uma espécie de complicação do instante, uma “infecção do agora pelo não-agora”.<sup>7</sup>

*“A partir do momento em que se admite essa continuidade do agora e do não-agora, na zona de originariedade comum à impressão originária e à retenção, acolhe-se o outro na identidade a si do **Augenblick**: a não-presença e a invidência no **pisar de olhos do instante**. Há uma duração do pisar de olhos, e ela fecha o olho”.*<sup>8</sup>

Se o pisar de olhos admite uma duração, então ele não se constitui como oposição binária olho aberto/olho fechado. Ele é um contínuo: “Vê-se logo que a presença do presente percebido só pode aparecer como tal na medida em que *compõe continuamente* com uma não-presença e uma não-percepção, isto é, a lembrança e a espera primárias (retenção e propensão)”.<sup>9</sup> O desenhar, para Derrida, por exemplo, é indissociável deste não-ver. É dentro dele que o artista pinta as ruínas de sua visão prévia. Não existe, para Derrida, uma visão inicial – uma origem – que já não seja uma ruína.<sup>10</sup> O pisar do olho é este

arruinamento. O estatuto temporal do instante decorre da inscrição de um ponto cego no ponto do ponto de vista.

Assim como a ponta do cone de memória de Bergson desliza sobre o plano das percepções atuais; a extremidade mais pontual do instante fenomenológico move-se continuamente sobre a linha de um vinco – ali onde se dobram, uma sobre a outra, presença e não-presença. É a linha do desenho: “No momento do traçado originário, na potência traçante do traço, no instante onde a ponta na ponta da mão avança no contato da superfície, a inscrição do inscritível não se vê mais”.<sup>11</sup>

Talvez por isso Derrida vá referir-se a um “crepúsculo do olho”: um vinco no horizonte da visão. Mas como a pontualidade do instante pode preservar-se no contínuo instalado por este horizonte de arruinamento? A resposta, para quem observa a especulação teórica e a experimentação artística do início do século XX “salta aos olhos”. Tal continuidade é possível porque não se trata apenas do contínuo de **uma linha**, mas de um **contínuo de linhas**. Trata-se da rosa-dos-ventos da orientação/desorientação do cone bergsoniano, em cujo centro móvel incide o ponto mais singular da nossa percepção imediata. Sobre ela podemos perceber a cartografia das teorias e histórias da visualidade que emergiram há cerca de um século.

224

O cone da duração, o cone onde o fotógrafo espera, jamais está parado. Ele rodopia sobre este presente pontual, contraindo e distendendo, piscando. No alvorecer dos modernismos, os vincos crepusculares do olho se desdobram em uma infinidade de repartições: háptico/óptico (como entre os historiadores da arte da Escola de Viena, a partir de Alois Riegl, e depois Wölfflin e Worringer), percepção-consciência/inconsciente (da tópica freudiana), figura/fundo (nos estudos da Gestalt).<sup>12</sup> É no **olho** deste ciclone, cuja ponta leva de arrasto a extensão material do mundo, que a fotografia vai instar, do coração do instante, os seus aspectos, como quem escava aí, incessantemente, este intervalo que Derrida diz constituir o presente no mesmo movimento em que o divide, separando-o de si mesmo.

Quando Barthes sugere que “fechar os olhos” é algo que faz parte do “ver bem” uma foto, ele não deseja outra coisa se não recompor a perda que este intervalo nos lega na medida mesma em que se constitui, dividindo-se.<sup>13</sup>

A piscada de olhos foi um motivo (e também uma “teoria”) particularmente relevante para as vanguardas históricas dos anos 20 e 30. Em 1931, Marinetti, líder dos futuristas italianos, e o fotógrafo Tato publicam um manifesto contendo um “programa” futurista para a fotografia que é quase um bestiário borgeano do pisco fotográfico.<sup>14</sup> Para os surrealistas, fechar os olhos, piscar diante do que se vê, podia representar a condição de fazer advir o inconsciente, projetando-o sobre o que se via. Essa é uma das chaves para uso freqüente de recursos como colagens, montagens,



exposições múltiplas. Quase toda a obra fotográfica de Man Ray, inclusive seus *rayogramas*, por exemplo, pode ser lida desta maneira. Como a dar testemunho da devoção dos surrealistas ao piscar, há um trabalho de Magritte, publicado em *A Revolução Surrealista*, de 1929, no qual os membros do movimento declaram, de olhos fechados, já não ver a mulher nua “escondida na floresta”.

A despeito de uma retórica modernista, particularmente enfática em Moholy-Nagy e Rodchenko, que valoriza na câmera fotográfica sua capacidade de revolucionar o olhar, tal revolução foi, para muitos fotógrafos engajados na “nova visão” (título da edição norte-americana do livro de Moholy-Nagy, publicada em 1930), uma ação indissociável do piscar dos olhos. Isto é, a fotografia só podia ver diferentemente, ver de um modo “novo”, na medida em que tornava possível também, e no mesmo movimento, ver de modo inusual. A nova visão era possível quando os olhos se fechassem para a “velha”. É à fotografia como essa potência do piscar – condição da nova visão – que remete o jocoso “Auto-retrato na praia”, do fotógrafo alemão Umbo, em que a câmera fotográfica projeta sua sombra sobre os olhos do fotógrafo, já protegidos da luz por um par de óculos bem escuros.<sup>15</sup> Algumas das mais famosas “anedotas” fotográficas de Man Ray, como o célebre “Monumento a Sade”, de 1933, remetem não à exacerbação dos poderes da visão, mas a perturbações, associações e sobreposições de signos e formas que são antes uma potência virtual do piscar do que a atualização de um novo modo de “ver”.

Insisto que o piscar de olhos, o arruinamento de uma visão prévia, é a forma geral da temporalidade no interior do instante. Mas isso não é suficiente. Cabe ainda esclarecer de que modo a expectativa do instante aí se infiltra, isto é, de que modo conforma-se um instante no interior do instante. Em outras palavras, que via de acesso encontraram as vanguardas históricas para aí instalarem-se? Aqui, Wittgenstein nos oferece uma pista. Nas suas *Investigações filosóficas*, o filósofo debruça-se sobre algumas figuras tradicionais da psicologia da percepção – o “pato/lebre” de Jastrow (**Figura 2**), os “hexágonos que se interpenetram” de Köehler, e desenhos em que fundo e figura, côncavo e convexo, podem ser alternativamente vistos como um ou outro – para investigar a natureza da pergunta “O que você vê ali?”. Sua resposta conduz ao que chama “notar um aspecto” – o desenho do pato/lebre, por exemplo, pode ser visto ora como um, ora como outro, permitindo que se responda à pergunta mencionada de um modo caracteristicamente temporal: “agora vejo uma lebre”.<sup>16</sup> Implícito neste fenômeno – como no súbito reconhecimento de um rosto que revejo, após vários anos de separação, e que a princípio me parecia inteiramente estranho – está a consciência de ver “diferente” algo que “não mudou”.

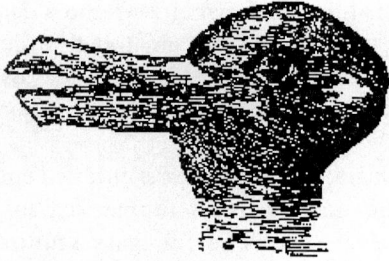


Figura 2: O Pato que era Lebre

(ou vice-versa). Criado por Jastrow, em 1900.

Existiria algo nestas percepções que tornaria legítimo dizer este “agora”: “agora é uma lebre”, “agora eu o reconheço”. Quando diz-se “agora é uma lebre” de um desenho que antes viu-se como um pato, faz-se algo distinto de simplesmente dizer-se “vejo uma lebre” no momento em que percebo o pequeno animal saltitar ao longe na campina. O que este “agora” tornaria “visível” é exatamente uma mudança na percepção, uma mudança no seu aspecto: “A expressão da mudança de aspecto é a expressão de uma *nova* percepção, ao mesmo tempo que a expressão da percepção inalterada”.<sup>17</sup> O tempo desta mudança é o tempo deste agora, e sua singularidade perceptiva revela-se no fato de que “produz um espanto que o reconhecimento não produzira”.<sup>18</sup> Na exclamação “Agora é uma lebre!”, dar-se ia “expressão à revelação do aspecto”, cujo “espanto” assinala que “é como se o objeto tivesse mudado e finalmente se *tornado* isto ou aquilo”.<sup>19</sup> Para Wittgenstein, os aspectos estão potencialmente contidos na figura, mas só são percebidos na mudança. Os aspectos pertencem sempre à figura; a mudança deles, no entanto, é do domínio de um **agora**, que só pode pertencer àquele que a percebe no ato em que percebe.

A reflexão de Wittgenstein sugere que no interior do próprio agora onde a percepção tem lugar, uma mudança de aspecto pode estar em curso. Há algo de paradoxal neste agora, no modo como ele é pensado nas *Investigações*. Notar o aspecto implica uma certa duração temporal – assim como um antes e um depois –, mas a mudança como tal, como transformação de um aspecto em outro, dá-se apenas num agora imperceptível e disto decorre o “espanto”. Neste agora, mais uma vez, o olho pisca. Wittgenstein especula sobre a possibilidade de uma doença que pudesse ser chamada “cegueira para o aspecto”, que impediria o doente de ver os aspectos mudarem: “para ele não haveria passagem de um aspecto para outro”.<sup>20</sup> Tal doente não padeceria de uma enfermidade da visão, mas de uma enfermidade do piscar, de uma defecção do agora, como aquela que acomete a Marquesa Casati, no retrato que Man Ray faz dela em 1922.

A ironia do retrato da Marquesa, cujos olhos estão “bem abertos”, é que parece tratar-se de um rosto ao qual o piscar falta, e, concomitantemente, ele representa, como na maioria das superposições surrealistas, a inscrição do piscar no interior da própria imagem. Dito de outro modo: a ausência do piscar nos olhos da marquesa deve-se à inscrição do piscar fotográfico como diferença que mantém os olhos da marquesa bem abertos. É porque piscamos nós, que os olhos da Marquesa permanecem abertos. Neste sentido, os investimentos de boa parte dos fotógrafos surrealistas tornam-se claros: tratava-se de inscrever na imagem o próprio piscar, inscrever o sonho na vigília. E se algo nos perturba nestas imagens, isto se deve, seguindo Wittgenstein, ao fato de que “ao aspecto falta a fixidez e a permanência que tipicamente caracteriza o objeto da visão”.<sup>21</sup>

Para os que são cegos em relação ao aspecto, a espera torna-se inteiramente vã. Wittgenstein se pergunta: “Como seria se as pessoas *nunca* encontrassem as palavras que têm na ponta da língua?”.<sup>22</sup> Certamente ver-se-iam presas de um silêncio singular, um silêncio que, na iminência de ser rompido, as captura por toda uma eternidade. Uma estranha e peculiar forma do sublime. E no entanto, este silêncio está presente em toda espera, na forma de uma pergunta simples: e se afinal, nada acontece? No coração do instante, reside, como algo que lho antecede, a pergunta: “e agora?” A pontualidade do instante é apenas isto: um ponto de interrogação, que assinala, no agora, a possibilidade de que nada aconteça.<sup>23</sup>

Este ponto de interrogação que o crepúsculo do olho carimba no agora imprime um sinete sobre o instante. Para a maioria dos fotógrafos modernistas de vanguarda, o coração oculto do instante parecia abrigar duas ordens de transformação: transformações na coisa vista e transformações no olho que vê. Afirmá-las duas, porém, é uma certa concessão à analítica, uma vez que ocorrem ambas no vinco, dobradas uma sobre a outra. Em cada uma destas ordens desdobram-se as figuras temporais da mudança indiscernível no âmbito do agora.<sup>24</sup>

A sensação de que caminhavam sobre o vinco, sobre o fio de uma navalha, não era estranha aos membros da vanguarda histórica. El Lissitzky, um dos mais inovadores artistas gráficos do período, declarava em 1928 que o presente “é como uma cunha entre o ontem e o amanhã”, e dizia que seus “esforços estão agora direcionados para forçar esta cunha ainda mais fundo”.<sup>25</sup>

Evitarei descrever neste artigo a paisagem fotográfica que se descortina uma vez que a cunha do presente tenha fendido o coração do instante. Detenho-me aqui, apenas, nesta que é a porta de acesso ao instante. Mais que porta, portal, pois trata-se de uma porta de folha dupla, daquelas que se abrem em par, solenemente. O portal do agora tem dois aspectos pontuais, a partir dos quais as séries de espera se desdobram na duração e as séries de transformação das coisas e do olhar se abrem no interior do instante. As duas

bandas deste portal são a **urgência** e a **eternidade**. O fotógrafo posta-se diante do instante como o personagem de Kafka “diante da Lei” – no lugar de fundação da espera. Didi-Huberman chama a atenção sobre o significado desta porta: “a porta é uma figura da abertura – mas da abertura condicional, capaz de tudo dar e tudo tomar de volta”.<sup>26</sup> Cada imagem emerge daí como um amálgama instantâneo de agora e não-agora. Ao piscar de olhos do agora, o portal antepõe – na tensão entre a urgência e a eternidade – seu “sinal dos tempos”. Os dois fotografos cuja obra passarei a comentar – Ansel Adams e Alexander Rodchenko – são, a meu ver, a melhor representação das duas faces da cunha cravada pela fotografia moderna no coração do instante.

### **Ansel Adams e a eternidade**

Certamente, a fotografia nunca esteve tão próxima da eternidade quanto entre os fotógrafos que escolheram atuar no coração do instante, mas as reflexões de Husserl e Wittgenstein colocam aqui um problema. Os objetos, os pontos de vista, estão demasiadamente sujeitos ao demônio, à pulsão, ao desejo que, neles se infiltra, quando os olhos piscam. É como reação às complicações do pisco que, muito provavelmente, Ansel Adams pretendeu construir uma obra baseada em instantes eternos.

Ele percebeu que instabilidade entre figura e fundo era de natureza temporal, era uma defasagem entre sujeito e objeto, entre espectador e imagem. A condição de construir imagens eternas no coração do instante dependia de eliminar a possibilidade desta defasagem através da criação de fotografias em relação às quais fosse possível ao sujeito sincronizar-se totalmente. Tratava-se de romper com a distinção figura/fundo, sem cair, no entanto, no abstracionismo, que certamente lhe pareceria demasiadamente efêmero, demasiado aspectual, no sentido wittgensteiniano, para almejar a eternidade.

Celebrizado como fotógrafo de paisagens (engajado na causa conservacionista e de criação de parques nacionais), um de seus livros chegou a ser anunciado do seguinte modo: “As criações do homem e da natureza nunca possuirão grandiosidade mais marcante do que essas fotografias de Ansel Adams, e uma imagem sua é capaz de capturar o espectador com muito mais força que o motivo natural que o originou”.<sup>27</sup>

De onde vem essa “força”? Sabemos que ela não é estranha às próprias ambições de Adams, que afirmava estar interessado em “capturar a ‘virilidade’ e o ‘vigor’ do mundo natural”.<sup>28</sup> Desta virilidade parecia depender a própria “conservação” da “natureza selvagem”, que devia vigorar ao menos na imagem, uma vez que estava condenada a desempenhar o papel “parte fraca” nas suas interações com a civilização. E no entanto, passadas algumas décadas, estas imagens nos parecem artificiais, e de Adams, diz-se que ele “nos mostra um mundo natural tão precisamente ordenado e tão livre de

maze!as que podemos suspeitar que ele foi saneado por um desinfetante cósmico antes que o fotógrafo entrasse em cena”.<sup>29</sup>

Naturalmente, Adams tinha outro nome para este desinfetante: “Às vezes eu acho que chego aos lugares justamente quando Deus está pronto para que alguém acione o obturador”.<sup>30</sup> Tenha sido Deus ou um desinfetante, ambas as hipóteses atribuem a um trabalho prévio as características destas fotos. Uma destas, a mais evidente, é a profundidade de campo que distribui democraticamente uma aguda definição por todos os planos. Assim como o Deus de Descartes protege a razão instantânea das artimanhas de um gênio maligno que quer transformar todas as certezas em ilusões, o Deus de Adams protege a imagem do demônio que Wittgenstein surpreendeu abrigado na Gestalt. A imagem já não pode ser apreendida de uma vez, por mais simples que sejam os seus elementos. A ambigüidade entre figura e fundo desaparece em favor de uma massa de luzes e sombras que tem a pretensão de oferecer-se – sempre a mesma – à contemplação.<sup>31</sup>

Andy Grundberg comenta que “nas fotografias de Adams (...) vemos Yosemite como pela primeira vez – tão diferente dos fotografos de paisagem do século XIX é a sua concepção, que Yosemite parece refeito”.<sup>32</sup> A paisagem do parque nacional é refeita de modo a adquirir o caráter intangível que lhe garante a eternidade. Suas fotografias “funcionam como procuradoras de uma experiência primeva, desaculturada...”.<sup>33</sup> Elas devem ser desprovidas de máculas e de todo elemento que ponha em risco a apreensão de uma natureza recém-pronta e intocada. Não há lugar para o *Augenblick*. Todo o seu empenho no apuro técnico da fotografia decorre desta necessidade fundamental.

Exorcizar o demônio do pisco é a condição a partir da qual as fotografias de Adams podem almejar a eternidade. Um dos requisitos para tal visão é aproximá-la o mais possível do “olho de Deus”. O grupo-movimento, fundado por Adams em 1932, irá chamar-se *f/64*, alusão à menor abertura do diafragma (permitindo maior profundidade de campo), sendo a que mais se aproxima da câmara escura ideal, dotada de um orifício infinitamente pequeno. Sob as vistas do “olho de Deus”, o gradiente de definição das fotografias deixa de ser um critério de hierarquização entre os elementos presentes na imagem, que se tornam, em termos ideais, infinitamente visíveis. A imagem desencarnada, desumanizada, torna-se a alegoria da uma natureza protegida das interações humanas.

Assimilar ponto de vista da câmara e “olho de Deus” não é a única condição da eternização do instante. Numa carta, em 1947, Adams escreveu: “Relativamente poucos criadores em nossa época possuem uma ressonância com a eternidade. Eu penso que esta ressonância é algo pelo que se deve lutar – e demanda tremenda energia e sacrifício”.<sup>34</sup>

Adams sabia do que estava falando quando mencionava a “ressonância” como via de acesso à eternidade. Ele teve formação musical e, ainda jovem, a

opção pela fotografia fez-se em detrimento desta outra carreira. Ressonância e eternidade não são, para Adams, atributos da natureza, mas atributos da fotografia. Comentando sua primeira chapa bem-sucedida em Yosemite, em 1927, ele escreveu: “Eu atingi minha primeira visualização verdadeira! Eu fui capaz de conceber a imagem não do modo como o assunto aparecia na realidade mas como ele devia aparecer na cópia final”.<sup>35</sup> Esta pré-visualização do resultado tornou-se a pedra de toque de sua doutrina fotográfica: “O fotógrafo que verdadeiramente conhece o seu meio visualiza o assunto como a coisa-em-si. Ele visualiza, antes de operar o obturador, a fotografia completa”.<sup>36</sup>

Esta técnica de pré-visualização da cópia impressa foi chamada por Adams de “sistema de zonas”, um método pelo qual os tempos de exposição e de revelação são ajustados de modo a produzir negativos ideais para a ampliação. Se o “olho de Deus” é o requisito de visualização da imagem, quem garante sua eternidade é o “sistema de zonas”: é por meio da relação que se estabelece entre os valores luminosos da fotografia que a eternidade ressoa. A idéia de ressonância não podia ser mais precisa. Influenciado por Adams, Eric Johnson dirá:

*Tanto o fotógrafo como o músico trabalham com fundamentos similares. A escala de cinzas contínuos do preto ao branco em uma foto é similar à escala ininterrupta de sons e alturas na música. Um telhado brilhante pode ser ouvido como um tom agudo ou uma nota ruidosa contra um tecido de sons ou de tons de cinza. Esse tecido de fundo serve de apoio tanto para os padrões melódicos quanto pictóricos.*<sup>37</sup>

A analogia musical é legítima e pertinente, mas creio que antes de serem imagens melódicas, as fotografias de Adams são harmônicas. Elas dão-se a ver como harpejos e acordes rigorosamente afinados, em que cada nota faz vibrar ao infinito as “cordas” da série harmônica a que pertence. A invenção do “sistema de zonas” permitiu que Ansel Adams transformasse a expectativa do fotógrafo, seu mergulho na duração à espera do instante, numa afinação da imagem. Por meio dela, a fotografia poderia incorporar a série harmônica infinita que a faria vibrar por toda a eternidade.<sup>38</sup> Nunca um fotógrafo foi tão longe na busca de libertar-se do pisco, e, paradoxalmente, afinar seu instrumento é algo que, em seu momento mais preciso, os músicos costumam fazer de olhos fechados.

Estranha passagem esta, que vai do olho ao ouvido, que faz da contemplação uma escuta. Infiltra-se nela o pior pesadelo dos fotógrafos das últimas décadas do século XIX, a sombra temível da passividade que parecia encobrir (e aviltar) o ato fotográfico (isto é, a suspeita que o fotógrafo era apenas o operador passivo de um dispositivo automático de registro). Weston,



um fotógrafo bem próximo a Adams, recorre também a uma analogia musical para exorcizar este fantasma, reivindicando, pela via da ironia, o seu lugar de agente da fotografia: “Se os cantores se reunissem em número suficiente, talvez pudessem convencer os instrumentistas que o som que eles produzem através de *suas máquinas* não poderia ser arte por causa da natureza essencialmente mecânica de seus instrumentos”.<sup>39</sup>

A dicotomia arte/técnica que estes debates enfatizam obscurece o que essencialmente se inscreve na fotografia como prática moderna. A expectativa do fotógrafo, o favorecimento do instante, não é simplesmente um lugar de criação. Não é apenas uma estética. É também um lugar de resistência ao mecânico. Um lugar, porém, onde só é possível resistir quando já se está instalado nele. É uma dilatação, um intervalo no seio da técnica. Paul Renner, em 1930, na conferência de abertura da exposição “Fotografia”, em Munique, já o havia percebido: “Mesmo os observadores mais inteligentes ignoram o fato de que esta adesão profundamente imaginativa às técnicas mecânicas são arena precisa onde a luta mais tenaz pela autonomia humana está sendo travada. Assume-se, usualmente, que a razão pela qual o homem se aventura nestes espaços mecânicos sem vida é que ele está fatigado de sua própria humanidade. Não, nós buscamos o mecânico ainda que saibamos de seu potencial demoníaco (...)” E conclui: “nós estamos fazendo a única coisa que nos cabe fazer: estamos nos familiarizando com este elemento sinistro do mecânico. Vivemos nele, não como um peixe na água, mas como um navegante no oceano, que conhece os truques do mar melhor que o veranista na praia”.<sup>40</sup>

231

### Alexander Rodchenko e a urgência

Durante as primeiras décadas de sua existência, no século XIX, o segredo da arte fotográfica, tal como ensinavam os melhores manuais, era a escolha dos “pontos de vista”. Um deles, recomendava familiarizar-se com uma área de modo a “aprender onde estão os melhores quadros para serem vistos, mas também a grande diferença que faz no efeito de uma paisagem uma pequena mudança de posição na estrada”.<sup>41</sup> É a isto que nos remete uma famosa fotografia de Timothy O’Sullivan, de 1867, em que o percurso do fotógrafo em direção ao ponto de vista imprime suas marcas na areia do deserto.<sup>42</sup> Nada aqui lembra as paisagens intocadas de Adams. O corpo da terra deixa-se nostalgicamente imprimir como os interiores de veludo da casa burguesa oitocentista.<sup>43</sup>

A fotografia oitocentista de meados do século, antes da emergência do pictorialismo e do instantâneo, apostava todas as suas fichas no “enquadramento”. Mesmo os valores composicionais, estritamente falando, estavam subordinados ao movimento amplo de “seleção” do fotografável. Escolhido o ponto de vista, o fotógrafo entregava-se à passividade fundamental – atitude crucial diante de uma chapa cuja impressão não devia

ser perturbada.<sup>44</sup> Conta-se, por exemplo, que Felix Beato, fotografando a campanha anglo-francesa no norte da China, em 1860, defrontou-se uma vez com um grupo de cadáveres: “Signor Beato estava aqui em grande excitação, caracterizando o grupo como ‘lindo’, e implorando para que não interferissem até que fosse perpetuado por seu aparelho fotográfico, o que foi feito alguns minutos depois”.<sup>45</sup>

Mesmo em Alfred Stieglitz, personagem de transição, pré-moderno (ou mesmo moderno) para uns, pictorialista tardio para outros, é ainda predominantemente de ponto de vista que se trata. Na descrição que faz da “tomada” de uma de suas imagens mais famosas, *The Steerege* – onde o tombadilho do alojamento de passageiros de terceira-classe é visado a partir do andar superior onde o fotógrafo se encontra –, é à lenta assunção a um ponto de vista que o fotógrafo vai referir-se. Stieglitz viaja para a Europa, em 1907, em companhia de sua família, numa primeira-classe repleta de *nouveaux riches* cuja atmosfera diz odiar. No terceiro dia da viagem ele se “afasta”: “Eu fui até o final do *deck* e fiquei só, olhando para baixo (...) Rembrandt veio à minha mente e imaginei se ele teria sentido o que eu estava sentindo (...) Aqui seria uma foto baseada em formas relacionadas e nos mais profundos sentimentos humanos, um passo em minha própria evolução, uma descoberta espontânea”.<sup>46</sup> Por trás desta descrição que parece lembrar Cartier-Bresson (onde a geometria coincide com o acontecimento), reside uma diferença radical. A fotografia esteve lá, esperando por ele, desde os primeiros dias da viagem (inclusive um “rapaz com um chapéu de palha”, “redondo”, que do andar superior “observava os homens e mulheres e crianças” lá embaixo). Foi preciso que Stieglitz se afastasse de seu próprio lugar, numa típica descrição iniciática, para que, em suas próprias palavras, “um outro marco na fotografia fosse alcançado”. Toda a temporalidade, o movimento que tornou a imagem possível, antecedeu o ponto de vista. A diferença entre “A Terceira Classe” e a foto de O’Sullivan é que as pegadas que assinalam o movimento do fotógrafo ficaram impressas em sua alma e não na areia do deserto. Permanecem ainda exteriores ao instante, e este, imune a elas.

Não é de admirar, portanto, que o ponto de vista tenha sido um dos problemas-chave no alvorecer da fotografia moderna. É a ele que pertence, em última instância, a outra banda do portal do instante. É nele que a fotografia moderna vai instalar seu regime de **urgência**.

A mais significativa das teorias do ponto de vista – de uma animação do ponto de vista – foi desenvolvida pelas vanguardas russas do início do século XX. Não surgiu nas artes visuais, mas na literatura, onde Shklovsky formulou o conceito de *ostronenie* (“tornar estranho”). Dele decorrem, em ampla medida, o futurismo, o produtivismo e o construtivismo russos: “o discurso difícil e tortuoso, ponto de vista não-familiar, deveriam impedir o envolvimento inocente e exigir o empenho do leitor/espectador para



decodificar o ‘texto’.”<sup>47</sup> Na “tradição” das vanguardas russas, tornar estranho era um modo crucial para romper com hábitos perceptivos e cognitivos secularmente arraigados, passo decisivo para a construção do “novo homem russo” (tarefa que, apesar de sua proclamada urgência, estava em pauta desde meados do século XIX).

Simon Watney sublinhou o impacto desta idéia na fotografia: “A noção de restaurar em nossa visão algum tipo de pureza edênica foi particularmente relevante para a mídia fotográfica, com a qual o próprio Shklovsky, junto com seus amigos Mayakovsky e Tretiakov estiveram bastante envolvidos, particularmente após a emergência do movimento construtivista, em 1917, ele próprio uma resposta ao esteticismo do futurismo russo, à luz da Revolução”.<sup>48</sup> Tratava-se, primeiramente, de avivar este olho (“A arte existe para ajudar-nos a recuperar a sensação de viver”), mas também, e principalmente, de criar um intervalo ali onde nossa recepção é mais habitual, entre percepção e reconhecimento: “O objetivo da arte é fornecer a sensação do objeto tal como visto, não como reconhecido. A técnica da arte é tornar as coisas não-familiares, tornar as formas obscuras, de modo a aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção na arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. Na arte, é a nossa experiência do processo de construção que conta, não o produto finalizado”.<sup>49</sup> O eco destas palavras pode ser claramente ouvido no artista gráfico e fotógrafo Alexander Rodchenko, que proclama, em 1928: “Nós que estamos acostumados a ver o usual, o aceito (...) Nós devemos revolucionar nosso raciocínio visual”.<sup>50</sup>

Em *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, o cinegrafista é a própria encarnação da urgência buscada pelos produtores de imagens nos primeiros anos da União Soviética: o filme “transmite-nos uma imagem idealizada do fotógrafo como alguém em perpétuo movimento, que se desloca através de um panorama de acontecimentos díspares, com agilidade e rapidez”.<sup>51</sup> É para este lugar do fotógrafo que aponta um famoso auto-retrato de Rodchenko, líder incontestado do “produtivismo russo”, intitulado “Chofer”, de 1933. Mais do que qualquer indicação de movimento – imagens borradas, por exemplo –, é de uma certa precipitação em direção ao assunto que se trata. O motorista, como um olhar atento logo percebe, está parado ao lado do carro, fumando seu cachimbo, e no entanto, ele parece conduzir o fotógrafo, que por sua vez, ocupa na imagem duas distâncias: uma mais afastada (seu reflexo na abóbada metálica da lanterna), outra, extremamente próxima, junto ao cachimbo do motorista, na extrema direita da foto. Este brutal choque entre as distâncias – quase um acidente automobilístico – é que confere ao desfoque do piso, ao fundo, o caráter de tecido veloz, assim como a distância dos edifícios no reflexo, por trás do fotógrafo, acentua sua precipitação sobre o cachimbo. Se, como diz Roland Barthes, em fotografia “um cachimbo é sempre um cachimbo”,<sup>52</sup> isto não diz apenas respeito a um incontornável

realismo, mas também a uma certa tautologia entre percepção e reconhecimento, a uma redundância do objeto nele mesmo. Em Rodchenko, ao contrário da linguagem documental moderna que prevalecerá nas décadas seguintes, **é preciso não esperar**, porque um ponto de vista só se torna “próprio” se eu me aproprio dele, se eu o **exproprio**: “Isto não é um cachimbo, isto é urgente, motorista!” A tarefa – urgente – de expropriar o ponto de vista e criar um novo olho, certamente o órgão que Rodchenko havia tomado para si na construção do homem novo, era que lhe imprimia sua velocidade: a fotografia, um meio “novo, rápido e concreto” deve “assumir o papel de mostrar o mundo de todos os pontos de vista, e desenvolver a capacidade das pessoas de ver de todos os lados”.<sup>53</sup>

O estranhamento quer renovar a visão, mas em sua base está a possibilidade de uma visão sem reconhecimento, de um prolongamento da percepção num antes do reconhecimento, uma distensão da própria percepção. Nesta antecipação ao reconhecimento, o piscar se infiltra e instala ali o intervalo que cria a diferença no ponto de vista. Mas como antecipar-se ao reconhecimento? A resposta, amadurecida pela vanguardas russas, passava pela “interrupção estética”, uma noção que se torna chave para diversos autores da esquerda européia – Brecht, em particular, e também Walter Benjamin – que representava, no campo da criação artística, o paradigma do “acontecimento revolucionário”, capaz de instalar um novo ponto de vista sobre o mundo. A velocidade do fotógrafo está a serviço desta interrupção que pretende tomar de assalto o bastião do ponto de vista.

234

Em 1928, Alexander Rodchenko publica a resposta a uma carta anônima que o acusava de “plagiar” os maneirismos “imperialistas” dos fotógrafos ocidentais: “Na fotografia existem velhos pontos de vista, o ponto de vista de uma pessoa que está em pé no solo e olha para a frente, ou, como eu o chamo, a ‘foto-umbigo’, com a câmera na altura do estômago. Eu estou lutando contra este ponto de vista e levarei adiante uma luta por fotografias em todas as posições que não a ‘posição-umbigo’, enquanto elas permanecerem sem reconhecimento. Os ângulos mais interessantes são, ‘de cima para baixo’ e ‘de baixo para cima’, e existe ainda muito trabalho a ser feito nesse campo”.<sup>54</sup>

A polêmica que envolve o trabalho de Rodchenko a partir do final dos anos 20, culminando com sua expulsão do grupo *Oktyabr*, por “difundir um gosto estranho ao proletariado” e “por tentar desviar a arte proletária para o caminho do formalismo, da estética e da publicidade ocidental”, escapa aos objetivos deste trabalho. Aqui interessa apenas observar que o contexto em que estes debates se travaram parece ter contribuído para que Rodchenko assumisse uma visão crescentemente reducionista da noção de estranhamento. A câmera – e por implicação direta, o flagrante fotográfico – torna-se a panacéia universal da visão renovada: “Todo homem culto moderno

precisa travar a guerra contra a arte, como contra o ópio. Fotografe e seja fotografado!”<sup>55</sup>

Para seus opositores, não se tratava apenas de criticar o esteticismo burguês, mas igualmente de desacelerar a imagem de um fotógrafo que se recusava a colocar o pé no freio e que insistia em manter-se em urgência revolucionária. A ascensão do realismo socialista e, com ele, de uma fotografia “proletária”, terminam por dissociar o fotógrafo de sua velocidade e higienizar a fotografia da estranha piscada de olhos que maculou a imagem do “pioneiro”. Para Solomon-Godeau, a assimilação dos conceitos das vanguardas russas pela cultura “modernista” alemã marcou um enfraquecimento do sentido de urgência no ponto de vista: “Quando a ‘visão da câmera’ se tornou, ela mesma, um conceito fetichizado na cultura de Weimar, as implicações políticas da fotografia formalista russa foram excluídas do corpo da Nova Visão”.<sup>56</sup> Este, porém, é apenas um lado da questão: o lado de fora. Aquele que os guardiães do portal insistem em nos apresentar, buscando esconder com seu corpanzil a fenda aberta no monolito do instante. Uma fenda que não podia mais ser fechada. Através dela, a fotografia alemã da Bauhaus (assim como os surrealistas, em Paris, e Weston, nos Estados Unidos) vão nos levar ainda mais para o interior do instante. Mas esta já é uma outra história. Uma história que transcorre para além do portal do instante onde, acredito, foram postados estes poderosos guardiães – a urgência e a eternidade –, a convidar-nos e, igualmente, demover-nos de entrar.

235

## Notas

<sup>1</sup> Bons exemplos deste fascínio, além do trabalho dos cronofotógrafos, são as obras de Lartigue e dos futuristas Anton e Giulio Bragaglia.

<sup>2</sup> Para um primeiro esforço neste sentido, comparando as obras de August Sander, Cartier-Bresson, Diane Arbus e Sebastião Salgado, ver LISSOVSKY, Mauricio. “O Refúgio do tempo no tempo do instantâneo”. In: Lugar Comum (Rio de Janeiro) (8), 89-109, mai-ago/1999. Uma análise mais extensa, envolvendo um conjunto maior de casos pode ser buscado em minha tese de doutorado *O Refúgio do Tempo; investigação sobre a origem da fotografia moderna*. ECO/UFRJ, 2002. O presente artigo corresponde aproximadamente à introdução da terceira parte da tese, dedicada às vanguardas históricas do modernismo fotográfico.

<sup>3</sup> Sobre a concepção bergsoniana do “cone da memória”, ver BERGSON, H. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 109-146; sobre a câmera escura ideal e suas implicações teóricas, ver, por exemplo, MAYNARD, Patrick. *The Engine of visualization*. Ithaca: Cornell University Press, 2000, p. 149-190.

<sup>4</sup> Ver sobre isto, assim como para algumas consequências desta idéia: COLLINS, George. “Incidence of Instant and flux on temporal and pictorial

objects, listeners and spectators”. Disponível na Internet em <http://tekhnama.free.fr/4Collins.htm>. (Tekhnema 4, 1998)

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: 1994, p. 214.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 216.

<sup>8</sup> DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Jorge Zahar, 1994, p. 75.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 74. Na formulação de Husserl: “Na percepção com sua retenção constitui-se o *objeto temporal originário*; só numa tal consciência pode o tempo ser dado.” HUSSERL, Edmund. *A idéia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 102.

<sup>10</sup> “No início, na origem, havia a ruína. Na origem, vem a ruína; a ruína sucede à origem; é o que primeiro vem e acontece à origem, no início.” [Citado em BATTCHEN, Geoffrey. *Burning with desire*. Cambridge: MIT Press, 1997, p. 120]

<sup>11</sup> DURAND, Régis. *Le Temps de l’image*. Paris: La Différence, 1995, p. 35.

<sup>12</sup> E ainda poderíamos incluir todas as figuras benjaminianas que emergem da própria temporalidade do piscar: interrupção, fugacidade, despertar etc.

<sup>13</sup> BARTHES, R. *A Câmara clara*, p. 81-3.

<sup>14</sup> MARINETTI, F. T. e TATO. “Futurist photography”. In: PHILLIPS, Christopher. *Photography in the Modern Era*. Nova York: MoMa/Aperture, 1989, p. 299-300.

236

<sup>15</sup> Umbo estudou na Bauhaus, sede do modernismo militante, entre 1921 e 1922, mas foi “riscado” da lista de estudantes, em virtude de sua “conduta dissipada”. O “Auto-retrato na praia é, presumidamente, de 1930.

<sup>16</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas* (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 187-221.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 190.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 200.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 206-208.

<sup>21</sup> Cf. ALLEN, Richard. “Looking at Motion Pictures”. *Film-Philosophy Journal*, v. 5, n. 25, ago. 2001 Disponível na Internet em: [www.film-philosophy.com/vol5-2001/n25allen](http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n25allen).

<sup>22</sup> Wittgenstein, L. *Op. cit.* p., 212.

<sup>23</sup> Ver sobre este ponto de interrogação assinalado no agora, JEFFERS, Jennifer. “The Postmodern Sublime”. Disponível na internet em [http://philosophy.wadsworth.com/blocker\\_aesthetics/sample\\_chapter.html](http://philosophy.wadsworth.com/blocker_aesthetics/sample_chapter.html).

<sup>24</sup> As figuras de transformação na ordem da coisa são, a meu ver, a sublimação, a alienação, a seriação, o mimetismo e a transmutação. Na ordem do olho, elas são: inversão, perversão e pós-imagem. A apresentação de cada um destes aspectos da temporalidade fotográfica ultrapassa os limites deste artigo.

<sup>25</sup> Citado em PHILLIPS, Christopher. *The New Vision*. Nova York: MoMA, 1989, p. 204.

<sup>26</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998, p. 234.

<sup>27</sup> Citado em SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p. 180.

<sup>28</sup> Cf. GRUNDBERG, Andy. *The Crisis of the Real*. Nova Jersey: Aperture, 1999, p. 33.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Citado em NASH, Eric Peter. *Ansel Adams, the spirit of wild places*. Nova York: Todtri, 1995, p. 13.

<sup>31</sup> Adams achava profundamente desagradável fotografias em que o fundo estava fora de foco.

<sup>32</sup> GRUNDBERG, A.. *Op. cit.*, p. 35-6.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>34</sup> Citado em NASH, E., *Op. cit.*, p. 59.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Citado em MACHADO, A. *A ilusão especular*, p. 148.

<sup>38</sup> É o que também constata Beaumont Newhall, ao observar que o “sistema de zonas” proporciona ao fotógrafo “um controle similar àquele que um músico tem sobre seu instrumento”. [NEWHALL, Beaumont. *Op. cit.*, p. 166]

<sup>39</sup> WESTON, Edward. “Seeing photographically”. In: TRACHTEMBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete’s Island Books, 1980, p. 171.

<sup>40</sup> RENNER, Paul. “The Photograph” [1930] In: PHILLIPS, C. *Photography in the Modern Era*, p. 165.

<sup>41</sup> Conselho de Thomas Starr King num guia para fotografar as White Mountains, em New Hampshire. Citado em LASTRA, James. “From the captured moment to the cinematic image.” In: Andrew, Dudley. *The Image in dispute*. Austin: University of Texas Press, 1997, p. 279.

<sup>42</sup> “Dunas de areia no deserto perto de Sink of Carlson”, Nevada, 1867.

<sup>43</sup> “Desde Luís Felipe, a burguesia se empenha em buscar compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande. (...) É como se fosse questão de honra não deixar se perder nos séculos, se não o rastro de seus dias na Terra, ao menos o dos seus artigos de consumo e acessórios. Sem descanso, tira o molde de uma multidão de objetos; procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e porta-ovos, para talheres e guarda-chuvas. Dá preferência a coberturas de veludo e de pelúcia, que guardam a impressão de todo contato... (...) preservando assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta.”

[BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 43-4]

<sup>44</sup> “A função do tripé não era simplesmente manter a câmera em pé, mas preservar a decisão do fotógrafo feita antes que ele fechasse o obturador e a imagem do vidro do fundo desaparecesse.” [SZARKOWSKY, John. *Photography until now*, Nova York: MoMA, 1989, p. 129]

<sup>45</sup> Depoimento de um cirurgião militar, citado em GALASSI, Peter. *Before Photography*. Nova York: MoMA, 1981, p. 136.

<sup>46</sup> Citado em SEKULLA, A. “On the invention of the phoyographic meaning”. In: BURGIN, Victor (org.). *Thinking Photography*. Cambridge: MIT Press, 1993, p. 98-9.

<sup>47</sup> MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 113.

<sup>48</sup> WATNEY, Simon. “Making Sstrange: the shaterred mirror “. In: BURGIN, V. *op. cit.*, p. 161.

<sup>49</sup> Shklovsky, citado em WATNEY, *op. cit.*, p. 161.

<sup>50</sup> RODCHENKO, Alexander. “The Paths of Modern Photography”. In: PHILIPS, C. *Photography in the Modern Era*, p. 262.

<sup>51</sup> SONTAG, S. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>52</sup> BARTHES, R. *A Câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 12.

<sup>53</sup> RODCHENKO, Alexander. “The Paths of modern photography”. In: PHILLIPS, C. *Photography in the Modern Era*, p. 257.

**238** <sup>54</sup> RODCHENKO, Alexander. “Downright ignorance or a mean trick?”. In: PHILIPS, C. *Photography in the Modern Era*, p.246.

<sup>55</sup> RODCHENKO, A. “Against the synthetic portrait, for the snapshot”. In: *Idem*, p. 241.

<sup>56</sup> SOLOMON-GODEAU, A. *Photography at the Dock*. Minneapolis: University of Minesota Press, p. 73.

**Palavras-chave**

1. Fotografia moderna
2. Teoria da Fotografia



IMPRESSO POR:

**Edil**

ARTES GRÁFICAS

TÉL/FAX: (21) 2501-7560

E-mail: [grafica.edil@openlink.com.br](mailto:grafica.edil@openlink.com.br)



## DOSSIÊ MÍDIA E DEMOCRACIA

---

**Modernidades, mídia e transição política - reflexões sobre os processos no Brasil e na Rússia**

*Jari Ekecrantz, Rousley C. M. Moura e Maria Carolina de Souza*

**Capitalismo, esfera pública global e o debate em torno da televisão digital terrestre no Brasil**

*Cesar Ricardo Siqueira Bolana e Valério Cruz Britton*

**O CR-P nas eleições de 1998 para o Governo Gaúcho**

**A vitória da contra-hegemonia**

*Maria Alice Boelhouwer Lissiani*

## ARTIGOS

---

### NARRATIVAS E AUDIÊNCIAS

**The world in the head: aplicação do modelo de Klaus Bruhn Jensen ao discurso dos media baianos**

*Ilana Maria Mota Gomes e Ana Cristina M. Spangher*

**MTV e as concepções das audiências: as abordagens de Kaplan, Lewis, Fiske e Goodwin**

*Paula Rodriguez Marino*

**Narrativas orais: formas e funções**

*Michael Hanke*

### TECNOLOGIAS

**Duas vezes Braudillard: da guerra à guerra, ou o lugar do ausente**

*André Queiroz*

**A perna coxa da tecnologia - Fantasias totalitárias dos naufragos da Polissemia na Cibercultura**

*Felipe Pena*

**Das redes de pesca às redes da imaginação criadora - Novos elementos para uma epistemologia da comunicação**

*Claudio Pava*

**Ficção científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina**

*Fátima Régis de Oliveira*

### IMAGENS E ESTÉTICA

**Do problema do Iconismo à Ecologia da Representação Pictórica: Indicações metodológicas para a análise do discurso visual**

*José Benjamin Picado*

**O portal do instante**

*Maurício Lassowski*

CONTRACAMPO

SEMESTRAL

