

VOLUME

3

DEBATES TEÓRICOS

CAPA



VIENEIMAGEM

ANAIIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio:



Promoção:



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA





Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

Coordenadora do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI)

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:



Departamento de História – UEL

Programa de Pós-Graduação em História Social /Mestrado – UEL

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:



Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 3: DEBATES TEÓRICOS

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.

1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.

Disponível em:

<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/>

ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos. I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

* Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)
Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)
Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)
Isaac Camargo (UFSC/BRA)
Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)
Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)
Patrícia Massé (INAH, MEX)
Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)
Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)
Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino
Ana Clara Costenaro Pessan
Ana Paula Bertoncello Fontes
Bianca Martins Coelho
Caroline Leal Leite
Felipe Aparecido de Oliveira Camargo
Igor Luiz Oliveira Zacharias
Ines Caroline Lelis
Ingrid Thibes Massambone
Laura Fernanda Martimbianco
Leonardo Henrique Luiz
Maria Luiza Favoreto Nery
Matheus Silva Dallaqua
Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia
Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

APRESENTAÇÃO

Nas últimas décadas historiadores, antropólogos, educadores, historiadores da arte, filósofos e investigadores da comunicação, entre outros estudiosos, vem realizando uma revisão hermenêutica da utilização da imagem em seus respectivos campos de atuação. O objetivo desse espaço é permitir uma ampla discussão sobre os caminhos teóricos da imagem, suas possibilidades e limites. Acredito que tais objetivos foram amplamente alcançados. O Eixo Temático Debates Teóricos realizado durante o VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem/III Encontro Internacional de Estudos da Imagem, em maio de 2017, contou com uma ampla participação de pesquisadores do próprio estado do Paraná, Rio Grande do Sul, São Paulo (capital e interior) e estrangeiros. Nessa publicação apresentamos uma importante seleção com sete trabalhos completos.

Entre os temas tratados destacam-se reflexões que debatem a fotografia documental, etnográfica e antropológica, diálogos com a fenomenologia e pesquisas sobre charge. Os conteúdos envolvem debates entre imagens e suas interfaces que vão desde áreas mais tradicionais como a história e novas abordagens como a filosofia, o direito e a educação. Os anais que os leitores terão a oportunidade de ler a seguir, resultado das apresentações, possibilitam um aprofundamento das reflexões e debates teóricos em torno da imagem e que com certeza serão de extrema utilidade aos pesquisadores de todas as áreas do saber.

Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Prof. Dr. André Camargo Lopes



SUMÁRIO: **DEBATES TEÓRICOS**

<u>APONTAMENTOS PARA UMA ARQUEOLOGIA DA IMAGEM EM CEMITÉRIO</u>	8
THAISSA DE CASTRO ALMEIDA CAINO	8
<u>O MUNDO DA IMAGEM E A SUBVERSÃO DO REAL: FINK, KANDINSKY E A IMAGEM COMO 'JANELA PARA O ABSOLUTO'</u>	20
ANNA LUIZA COLI	20
<u>ALBERT FRISCH (1840-1918): TRABALHADOR, IMIGRANTE, FOTÓGRAFO.</u>	41
BARTHON FAVATTO SUZANO JÚNIOR	41
<u>COMO UN ANFIBIO ENTRE SER Y NO SER.</u>	62
<u>CONSIDERACIONES FENOMENOLÓGICAS SOBRE LA CONCIENCIA DE IMAGEN</u>	62
GIOVANNI JAN GIUBILATO	62
<u>HISTÓRIA DO BOXE: DISCURSOS FOTOGRÁFICOS E MANIFESTAÇÕES DE VIOLÊNCIAS</u>	81
PAULO SÉRGIO MICALI JUNIOR	81
<u>APLICANDO O MÉTODO DOCUMENTÁRIO DE INTERPRETAÇÃO DE IMAGENS NA ANÁLISE DE UMA CHARGE</u>	99
RITA DE ARAUJO NEVES	99
MARIA CECILIA LOREA LEITE	99
<u>A EXPRESSÃO DO DOCUMENTO: UMA ANÁLISE DO TRABALHO DA FARM SECURITY ADMINISTRATION</u>	117
LAURA DUARTE ULIANA	117



Apontamentos para uma Arqueologia da Imagem em cemitério

Thaissa de Castro Almeida CAINO¹

Universidade Federal de Pelotas

A presente comunicação apresentará o viés teórico-metodológico que rege a pesquisa de mestrado da autora, desenvolvida junto ao programa de pós-graduação em Antropologia e Arqueologia, tendo como objeto de estudo o Cemitério Municipal de Cruz Alta, RS, Brasil. A Arqueologia da Imagem é relevante para esta pesquisa por causa da forte presença iconográfica, e importantes disparidades técnicas e estilísticas nos túmulos do cemitério. Ela se debruça sobre a inserção do conjunto imagético em seu contexto de surgimento e desenvolvimento para compreensão de relações sociais a partir de performances individuais e do sistema técnico que testemunham. Michael Shanks afirma que a permanência da imagem é uma construção retórica, pois as ideias de verdade e de objetividade não se sustentam em si mesmas. Assim, o espectador pode reconhecer relações sociais ao recorrer tanto ao seu *tema*, quanto ao *esquema*. Estes termos foram cunhados e articulados pelo arqueólogo Philippe Bruneau, que considera como atribuição do Arqueólogo da Imagem revelar a identidade dos processos presentes no conjunto imagético.

Palavras-chave: Arqueologia, Imagem, Cemitério Municipal.

Objeto de estudo

A pesquisa consiste no estudo da imagética dos túmulos presentes no Cemitério Municipal de Cruz Alta, RS, Brasil, datados das primeiras décadas da República, a fim de acessar o universo simbólico manifesto na materialidade e na

¹ Aluna do Mestrado de Antropologia com Área de Concentração em Arqueologia da Universidade Federal de Pelotas. Orientador: Dr. Pedro Luis Machado Sanches, professor adjunto da Universidade Federal de Pelotas.



dimensão diacrônica constatando mudanças sociais e culturais observáveis na cultura material.

Cruz Alta esteve numa zona fronteiriça, território disputado pelas coroas ibéricas por meio de tratados, até os primeiros anos do século XIX, quando se torna definitivamente luso-brasileira (ROCHA, 1980; CAVALARI, 2004). Para garantir o território, a coroa portuguesa concedeu sesmarias, grandes extensões de terra, a homens de armas que lutaram na guerra do Paraguai, na Revolução Federalista (CAVALARI, 2001, 2007), e formaram uma oligarquia coronelista que acabou por suportar Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros no início da República (FÉLIX, 1987). A historiadora destaca que (*Ibidem*, p. 20) no período imperial o suporte político vinha das elites agrárias da região da campanha. Porém após a Revolução Federalista, é na chamada região serrana do Planalto Médio (em especial Cruz Alta e Palmeira das Missões) que republicanos encontraram aliados políticos.

Na Primeira Republica Cruz Alta modernizou-se: conectou-se à rede ferroviária, à rede telegráfica, iniciou o processo de sanitização urbana, e viveu importante desenvolvimento econômico e político (CAVALARI, 2004, MOURA, 2004).

A Comissão de Salubridade da SMRJ fez uma forte campanha sanitarista e em 1831 concluiu seu relatório sobre as causas de infecção, apontando diversas fontes poluidoras do Rio de Janeiro que serviu de orientação para a identificação de causadores de contágio no Brasil. Dentre os diversos fatores epidêmicos apontados pelo relatório estavam os “vapores mefíticos” dos carneiros e covas das igrejas (REIS, 1991, p. 253). Esta política de sanitização acabou por afastar os mortos do convívio dos vivos, através do processo de secularização dos cemitérios brasileiros.

No cemitério de Cruz Alta não foi diferente, em 13 de dezembro de 1863², estava sendo lavrada a ata de colocação da Pedra Fundamental do Cemitério Municipal de Cruz Alta. Uma necrópole extramuros, que também marcava a transição do domínio da Igreja para o domínio do Estado (PEREIRA, 2009).

² Conforme Ata de colocação da Pedra Fundamental do Cemitério Municipal, localizada no Arquivo Histórico Público Municipal de Cruz Alta. Transcrito por Pereira (2009, p.83).



No momento em que os mortos foram afastados do convívio dos vivos o culto a eles se intensificaram. Conforme nos explica Eire (2013), o medo do purgatório e a preocupação com o depois da morte, eram as principais motivações para olhar pelas almas daqueles que já partiram. A obrigatoriedade de distanciar o corpo do falecido do solo sagrado cria a necessidade de sacralizar o novo lugar de sepultamento. Essa dedicação para com os mortos vai além do medo do purgatório, a política, a economia e o social também se manifestam no tratamento dado aos mortos.



Figura 1 – Acervo funerário do Cemitério Municipal de Cruz Alta, 2012.

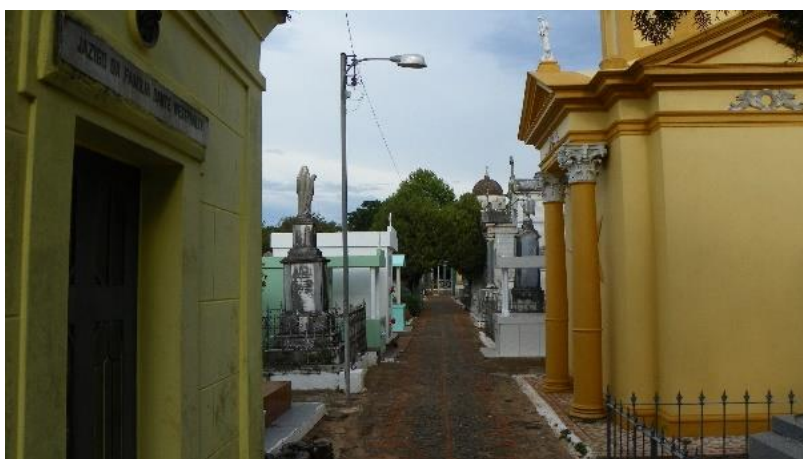


Figura 2 – Vista para a entrada do cemitério, 2012.



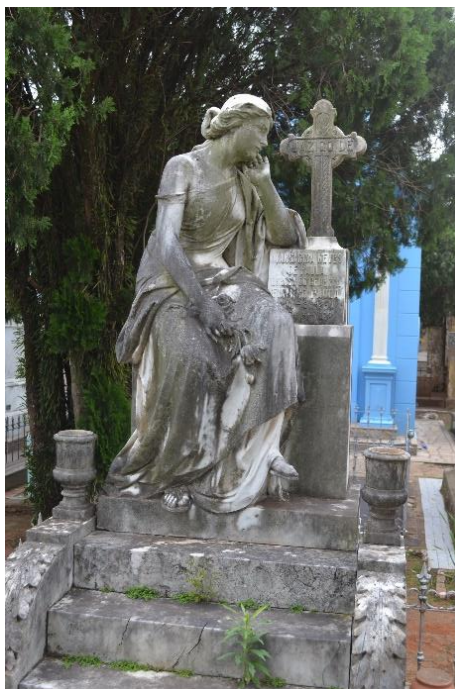


Figura 3 – Acervo funerário do Cemitério Municipal de Cruz Alta, 2015.

Para uma Abordagem Arqueológica no Cemitério de Cruz Alta.

Mais e mais arqueólogos se interessam em desenvolver pesquisas em cemitérios pós-coloniais da tradição judaico cristã no Brasil (AMBIEL, 2013; HATTORI, 2015; LIMA, I., 2016; LIMA, T., 1994; MATOS, 2009; ROEDEL 2014; SANTOS, 2016; SOUZA et al, 2012). Nos levantamentos bibliográficos que realizei não encontrei pesquisas que se utilizaram do enfoque teórico-metodológico da Arqueologia da Imagem, me causando certa estranheza, já que foi justamente no simbolismo funerário que a interpretação iconográfica foi iniciada (LISSARRAGUE, F. & SCHNAPP, A. 1981).

Para que seja possível pensar cultura e sociedade é necessário ter uma fundamentação teórica na qual a relação da imagem com aquilo de que ela é imagem seja a questão central (CERQUEIRA, 2005). A Arqueologia da Imagem é de origem francesa, e surge a partir da década de 1970, influenciada pelo estruturalismo e pela semiótica (ALDROVANDI, 2009, p. 39), e é particularmente recorrente nos estudos de Arqueologia Clássica (ver SARIAN, 2005).



Antes de adentrar nos pormenores da Arqueologia da Imagem é necessário falar um pouco sobre Arqueologia. A arqueologia tem sido identificada como resgate, análise e interpretação de vestígios materiais do passado humano, contudo ela sempre se estendeu para além dos limites desta definição (TRIGGER, 2004). Vários debates sobre a finalidade da pesquisa arqueológica ocorreram na história da disciplina devido às importantes implicações das definições e a dinâmica social e política sobre esta para se determinar o alcance do que se considera do objeto arqueológico (TRIGGER, 2004; SHANKS, 2008)

Este pensamento está bastante vinculado à Nova Arqueologia, que surge nos Estados Unidos na década de 1960. Fundamentada nas críticas das explicações históricas características da arqueologia tradicional, e unida aos movimentos sociais e desenvolvimentos técnicos e teóricos. Com o passar do tempo, a Nova Arqueologia passou a ser denominada de Arqueologia Processual, por enfatizar o estudo de processos culturais (LANATA & GURÁIEB, 2004, p. 29).

A Arqueologia Processual influenciou sobremaneira a Arqueologia da Imagem, principalmente por afirmar que arqueologia não estaria preparada para fazer “paleopsicologia” (BINFORD, *apud* HODDER, 1988). Com isso, o pesquisador quis dizer que o registro arqueológico apresenta informações acerca dos processos técnicos e econômicos de uma sociedade, mas não permite acesso aos aspectos ideológicos e simbólicos dela. Sendo assim, a lacuna entre o passado e o presente é intransponível, e cabe ao arqueólogo explicar o registro arqueológico a partir da identificação de padrões (LANATA & GURÁIEB, 2004, p. 31). Esta visão entende que questões religiosas e ideológicas seriam inacessíveis, e qualquer afirmação neste sentido seria mera especulação sem valor científico.

A Nova Arqueologia fez com que alguns arqueólogos clássicos questionassem a própria disciplina, que era chamada de “disciplina sem disciplina”. Ao invés de seguir por completo o que era defendido pela Nova Arqueologia, os arqueólogos clássicos contribuíram com uma atitude benéfica para resolver este problema metodológico, tentando adaptar a abordagem de outras disciplinas e refletindo criticamente as operações do arqueólogo clássico, desde a descoberta à



descrição e interpretação, conforme explicita Ginouvès (1988 *apud* SARIAN, 1999, p. 69).

Embora seu desenvolvimento esteja fortemente ligado à Arqueologia Clássica, a Arqueologia da Imagem pode ser aplicada a qualquer sociedade do passado, mesmo a da Cruz Alta da República Velha, pois a análise imagética permite uma aproximação das escolhas feitas por essa comunidade. A maturidade alcançada pela Arqueologia Clássica me leva a consultar largamente as pesquisas desenvolvidas em um contexto distinto, adaptando-o ao nosso país. Tarefa árdua e solitária, mas que vale o esforço e dedicação, pois a grande especificidade das pesquisas da Arqueologia Clássica é o trabalho com objetos portadores de imagens, como nos conta Sarian (1987).

Pesquisadores renomados nos mostram o quanto é positivo que haja uma colaboração mútua entre os trabalhos de arqueologia do “Velho” e do “Novo” mundo. Afinal, as inovações teóricas tão discutidas na América alimentaram “a Arqueologia Clássica num aspecto que progrediu sobremaneira, isto é, no tocante à Arqueologia da Religião e de Processos simbólicos” (SARIAN, 2005, p. 10-11).

A Arqueologia da Imagem é, para a minha pesquisa, especialmente interessante, tendo em vista a grande presença iconográfica nos artefatos que compõem o meu objeto de estudo. Essa abordagem não se resume apenas à análise do repertório iconográfico e formal, ela considera os aspectos sociais, econômicos, políticos e religiosos que possibilitaram o surgimento de uma sociedade, e que orientaram, de alguma forma, a escolha por esta ou aquela imagem. Nos possibilitando um vislumbre daquela realidade social, a partir dos símbolos que escolheram.

A Arqueologia da Imagem é a principal perspectiva teórico metodológica para interpretação e análise da imagética pretérita, sendo ela capaz de compreender a relação entre o contexto histórico e a imagética em que os elementos formais e temáticos se desenvolveram. Se tratarmos esses vestígios a partir da perspectiva arqueológica é possível desenvolver um panorama contextual e analítico que fornecerá resultados mais objetivos que os encontrados na abordagem puramente



estética. Aqui reside a diferença das respostas que a Arqueologia da Imagem nos fornece em relação as da História da Arte, que está mais preocupada com a estética e a evolução estilística do objeto propriamente dito (ALDROVANDI, 2009).

A arte está entre as formas mais duradouras de expressão e, para compreendê-la, é necessário situá-las na realidade do passado. Até mesmo as obras consideradas inovadoras tinham aceitação da sociedade porque utilizavam signos compreensíveis por todos (FRANCASTEL *apud* CHALUMEAU, 2000, p. 133).

Colocar as imagens como parte das mudanças no tempo e espaço nos permite acessar diversas atitudes e crenças acerca das mesmas. A coerência aparece quando os símbolos são analisados em conjuntos e são estudados dentro de um contexto cultural como um todo (Hoffmann, 1985/6 *apud* ALDROVANDI, 2009). A análise do conteúdo também tem um papel importante no estudo das imagens e variações da forma do significado, pois a mudança ideológica o afeta.

O arqueólogo francês Philippe Bruneau (1986) considera que cabe ao Arqueólogo da Imagem revelar a identidade dos processos presentes no conjunto imagético, entendendo a imagem como obra que tem como fim referenciar a realidade visível, quando feita como uma representação natural. Esta definição de imagem foi o ponto de partida para a construção de um modelo teórico pertinente à arqueologia levando em consideração que sem a tecnicidade a obra não pode existir.

A distinção do tema e do esquema é importante para Bruneau (1986), pois o estudo da imagem parte do princípio de que há influência de diferentes perspectivas nas representações. O tema é a que a imagem se refere e o esquema é o que cabe à técnica. Há relação entre o tema e o referente, mas o tema não é o próprio referente.

Imaginemos um desenho de uma caneta, sabemos que é uma caneta, mas não conseguimos segurá-la nem escrever com ela. O desenho da caneta foi feito com base em uma caneta real, que serviu de referência para o desenho. O desenho da caneta é o tema, enquanto que a caneta é o referente.



Ainda relacionado à terminologia temos a palavra “modelo”. Ela deve ser utilizada com cuidado, pois, conforme Bruneau, este termo nos faz pensar que a realidade foi representada tal qual, e este não é o caso. Assim, o termo referente é o mais apropriado, não por causa da semântica, mas sim porque a imagem não tem uma relação idêntica ao que ela faz referência, mas análoga.

O arqueólogo Michael Shanks (1997) traz essa reflexão quando discute a objetividade da fotografia, com base no conceito da retórica do discurso. A retórica conecta a imagem a algo mais sólido que ela mesma, ela persuade as pessoas, fazendo-as acreditar que a imagem é real. Mas nem por isso ela o é, o *olhar inocente* não existe.

Os erros mais habituais acontecem quando não há interposição entre a imagem e o referencial, isso é comum quando a imagem é tratada como mera ilustração de textos ou, como também acontece, quando lhe atribuem o papel de transcrição exata daquilo que ela representa. É necessário levar em consideração que a imagem mostra mais do que vemos do referente, mostra também, aquilo que dizemos dele (Bruneau, 1986).

Considerações finais

Com tantos avisos de “cuidado onde pisa” fica mais difícil cair em armadilhas interpretativas (essa palavra mistura medo e desejo). Fato é que olhar para além da imagem é necessário, precisamos estar voltados para conexões e contextos que influenciaram na geração e escolha da imagem. Assim, passaremos a conhecer relações sociais específicas

A imagética não é uma mera ilustração do discurso, nem a representação do real. O sistema figurativo é uma construção, uma obra cultural que também é composta por certas arbitrariedades, que são sociais, e que explicam a dificuldade



em compreender as imagens, mas também justificam a busca de traços de uma cultura através delas (Vernant, 1984 *apud* ALDROVANDI, 2009).

Sem dúvida a profusão de acontecimentos em Cruz Alta da Primeira República, com seu protagonismo político no cenário gaúcho e com as grandes mudanças na dinâmica social, influenciadas pela modernização urbana, inauguração da estação ferroviária, do telégrafo, o comércio com as colônias de imigrantes e a secularização do cemitério causou alterações profundas na sociedade.

Testemunhas deste processo, desde membros de abastadas famílias donas do poder político local a diversos trabalhadores anônimos, da ferrovia, do comércio, enfim, estão sepultadas no Cemitério Municipal, formando um mosaico de escolhas imagéticas disponível ao olho e à interpretação do arqueólogo da imagem.

Referências

ALDROVANDI, Cibele Elisa V. A imagética pretérita: perspectivas teóricas sobre a Arqueologia da Imagem. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 19, p. 39-61, 2009.

AMBIEL, Valdirene do Carmo. Estudos de Arqueologia Forense aplicados aos remanescentes humanos dos primeiros imperadores do Brasil depositados no monumento à Independência. 2013. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BRUNEAU, Philippe. De L'Image. In: *Ramage – Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie générale*, fascicule 4. Paris: Centre d'archéologie moderne et contemporaine de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 249-95, 1986.

CAVALARI, Rossano Viero. *O Ninho dos Pica-Paus: Cruz Alta na Revolução Federalista de 1893*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2001.

_____. *A Gênese da Cruz Alta*. Cruz Alta: UNICRUZ, 2004.



_____. *Os Olhos do General*. Por que Firmino de Paula foi um dos homens mais temidos de seu tempo? Porto Alegre: Martins Livreiro, 2007.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: Fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. In: História em Revista (UFPel), Pelotas/RS, p.135, 2005.

CHALUMEAU, Jean-Luc. - Os Teóricos de Arte Contemporâneos. In: As teorias da arte. Lisboa: Instituto Piaget, pp. 125-158, 2000.

EIRE, Carlos. Uma breve história da eternidade. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

FÉLIX, Loiva Otero. *Coronelismo, borgismo e cooptação política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

HATTORI, Marcia Lika. Arqueologia em áreas de conflito: Cemitérios, obras de desenvolvimento e comunidades. 2015. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HODDER, Ian. Interpretación en Arqueología: Corrientes Actuales. Barcelona: Crítica, 1988.

LANATA, José Luis & GURÁIEB, Ana Gabriela. Las bases teóricas del conocimiento científico. In: AGUERRE, Ana M. & LANATA, José Luis (Ed.). Explorando algunos temas de Arqueología. Buenos Aires: Gedisa Editorial/UBA, 2004, pp. 17-34.

LIMA, Izabela Pereira de. Em busca dos mortos do passado: caracterização funerária do cemitério Pilar - PE. 2016. 116 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arqueologia) – Departamento de Arqueologia. Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2016.

LIMA, Tânia Andrade. De morcegos e caveiras a cruzeiros e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX (estudo de identidade e mobilidade sociais). Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 2, p. 87-150, jan./dez. 1994.

LISSARRAGUE, François; SCHNAPP, Alain. *Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers?* In: Le temps de la Réflexion 2, p. 275-297, 1982.



MATOS, Shirlene. M. - Análise tipológica das lápides do Cemitério Nossa Senhora de Lourdes da cidade de São Raimundo Nonato - PI. 2009. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial) – Universidade Federal do Vale do São Francisco, São Raimundo Nonato. 2009.

MOURA, Fabrício Renner. *A consolidação da ferrovia em Cruz Alta – RS: uma breve interpretação*. Revista História – UNICRUZ. Departamento de Estudos Humanos e Sociais, n. 4, v. 2. Cruz Alta: UNICRUZ, 2004.

PEREIRA, Juliana de Fátima Abreu de Oliveira. *Secularização de uma necrópole: Cemitério Municipal de Cruz Alta*. Trabalho de Conclusão de Curso. Cruz Alta: Licenciatura Plena em História/UNICRUZ, 2009.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

ROCHA, Prudêncio. *A História de Cruz Alta*. 2ª Ed. Cruz Alta: Empresa Gráfica Mercúrio Ltda, 1980.

ROEDEL, Luísa A. O morto mais se inaugura do que morre: as distinções sociais nas representações da morte no Cemitério do Nosso Senhor do Bonfim, em Belo Horizonte. 2014. 84 f. TCC (Graduação em Arqueologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SANTOS, José Nicolas S. Paisagem, Sentidos e Memória: o caso dos Cemitérios Aracajuanos. 2016. 88 f. TCC (Graduação em Arqueologia) – Departamento de Arqueologia. Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2016.

SARIAN, Haiganuch. A Expressão Imagética do Mito e da Religião nos Vasos Gregos e de Tradição Grega. Cultura Clássica em Debate. Atas do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos. Belo Horizonte: UFMG/CNPq/SBEC: 15-50, 1987.

_____. Arqueologia da Imagem: Aspectos teóricos e metodológicos na iconografia de Héstia. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 3, p. 69-84, 1999.



_____. Arqueologia da Imagem; expressões figuradas do mito e da religião na Antiguidade Clássica. Tese de livre-docência em Arqueologia Clássica (MAE-USP). São Paulo: inédito, 2005.

SHANKS, Michael. Photography and Archaeology. In: Molyneaux, B. L. (Ed.) The Cultural Life of Images – cultural representation in archaeology. London: Routledge, 1997, pp. 73- 107.

SHANKS, Michael. Post-Processual Archaeology and After. In: BENTLEY, R. Alexander; MASCHNER, Herbert D. G; CHIPPINDALE, Christopher. (Ed.). Handbook of Archaeological Theories. New York, Altamira Press, p. 133-144, 2008.

SOUZA, Rafael de A.; HATTORI, Márcia L.; FISCHER, Patrícia Ossos do Ofício: Cemitérios, Licenciamento Ambiental e Práticas Arqueológicas em Arraias – TO. Habitus, Goiânia, v. 10, n.2, p. 215-240, jul./dez. 2012.

TRIGGER, Bruce G. História do Pensamento Arqueológico. São Paulo, Odysseus, 2004.



O mundo da imagem e a subversão do real: Fink, Kandinsky e a imagem como 'janela para o absoluto'

Anna Luiza COLI

(Charles University Prague / Bergische Universität Wuppertal)¹

Eugen Fink, colaborador e último assistente de Husserl, inaugurou uma nova dimensão da análise fenomenológica ao considerar a centralidade – mesmo metodológica – de uma 'realidade medial', intervalo entre a realidade efetiva e a irrealidade. Fenômeno medial por excelência, a imagem fornece a complexa estrutura teórica de uma experiência do todo enquanto enquadramento estrutural e dinâmico, ou o que Fink chamou 'absoluto'. A imagem assume, portanto, a função de 'janela' para o absoluto, de portabilidade de uma realidade a outra ao fundar o intervalo medial entre elas, o 'mundo da imagem'. O tratamento que Fink concede à imagem e ao mundo da imagem, de um ponto de vista filosófico, revela uma interessante correspondência com a exposição de Kandinsky sobre o 'espiritual' na arte e sua concepção da pintura abstrata como pintura absoluta ou 'real'. O presente trabalho tem por objetivo sobrepor as duas abordagens a fim de compreender o alcance de uma teoria filosófica que toma para si a experiência da imagem como a estrutura mais essencial da experiência conhecedora do mundo como absoluto.

Palavras-chaves: mundo da imagem, medialidade, absoluto.

Introdução

¹ Doutorado em regime de co-tutela sob a orientação de Hans Rainer SEPP (Praga) e Peter TRAWNY (Wuppertal), financiado por ZGS (Zentrum für Graduiertenstudien der Bergische Universität Wuppertal)



A confrontação entre arte e filosofia tem se mostrado sempre tanto prolífica quanto extensa. A presente contribuição coloca em diálogo dois personagens que compartilharam uma mesma efervescente época de ideias e algumas intuições muito próximas, embora, ao que tudo indica, não tenham se encontrado ou mesmo dialogado diretamente em vida. Wassily Kandinsky dispensa apresentações. Eugen Fink, por outro lado, ainda padece do inconveniente – que não deixou de ser uma extraordinária oportunidade – de disputar seu lugar ao sol junto a Edmund Husserl, o chamado ‘pai da fenomenologia’, e a Martin Heidegger, dois dos principais filósofos alemães com os quais trabalhou e contribuiu ativamente por aproximadamente uma década na Universidade de Freiburg. Aluno tanto de Husserl quanto de Heidegger, Fink se tornou o último assistente de Husserl e, ainda que os percalços da ascensão nazista o tenha afastado de Heidegger, seu pensamento se deixa apresentar em linhas gerais como a busca de uma terceira via para a fenomenologia, à época encurralada entre a necessidade de rearranjar seus princípios e reparar as carências teóricas herdadas de Husserl, por um lado, e a luta para sobreviver à avalanche que a filosofia da existência de Heidegger representou na Alemanha, por outro.

Muito precocemente, ainda como aluno de Husserl e Heidegger, Fink escreve a obra em que fornece os princípios básicos não apenas da revisão do método da fenomenologia husserliana – cujo resultado mais conhecido é a *Sexta Meditação Cartesiana*, escrita como o arremate à revisão das outras cinco meditações, de autoria de Husserl – mas principalmente os fundamentos de sua própria filosofia fenomenológica: sua tese de doutoramento intitulada “Representificação e Imagem”.²

Anunciada por Husserl como um estudo aprofundado sobre seu conceito de ‘modificação de neutralização’, importante tema de suas *Investigações Lógicas*, a obra de Fink traz consigo, antes, uma reviravolta na compreensão do conceito de imagem e do seu lugar e função na reestruturação metodológica da fenomenologia

² “Vergegenwärtigung und Bild”, publicado em 1966 na coletânea de textos de Fink *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, foi redigido no final da década de 1920 e recebeu uma primeira publicação já em 1929, no anuário no qual Husserl publicava alguns artigos seus e demais contribuições à fenomenologia em geral, muitas vezes de seus próprios alunos, como foi o caso de Fink. Obteve aí pouca ou nenhuma recepção, e por isso se considera a publicação de 1966 como seu verdadeiro debut.



e, ainda mais radicalmente, no próprio entendimento do que significa 'conhecer' o mundo. Para tanto se faz necessário uma breve apresentação do contexto teórico no qual a imagem surge como a janela que se abre à experiência do mundo em sua totalidade fundamental de sentido, aquilo que tanto Fink quanto Kandinsky chamaram 'cosmo'.

A representificação e a imagem

Os fenômenos de 'representificação' e a 'imagem' são aqui mobilizados para esclarecer um equívoco filosófico que, segundo Fink, impede que a fenomenologia husserliana supere suas próprias limitações metodológicas.³ Esse equívoco se deixa esquematizar em dois problemas intimamente interligados: a confusão estrutural e quase indistinção conceitual entre atos e vivências da consciência, por um lado e, por outro, pressupondo uma anterior diferenciação de ambos, o reconhecimento do potencial criador e criativo dos atos da consciência, ou aquilo que em maior grau sela a diferença entre eles.

A falha em reconhecer a diferença estrutural entre vivências e atos da consciência repousa na alegação justificada de que uma vivência não deixa, por isso, de ser uma espécie de ação da consciência. No entanto, ela não configura um ato enquanto "unidade de ação" (FINK, 1966, 5), ou seja, sua unidade se constitui de alguns poucos atos mas sobretudo de percepções causadas pelo mundo externo no conjunto de interferências que Fink chama de 'agora'. A vivência da consciência resulta muito mais em cadeias associativas e outras formas de um agir limitado às condições, por assim dizer, 'objetivas', do que propriamente em uma alteração significativa daquilo que se vivencia, ao menos em casos não-patológicos. Já um ato da consciência seria, por exemplo, uma lembrança do que fiz o fim de semana passado, uma projeção do que farei no próximo fim de semana ou, em uma ação ainda mais característica, uma fantasia impossível ou irrealista sobre determinados

³ Ver o artigo "A filosofia fenomenológica de Edmund Husserl face à crítica contemporânea" [Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik] in Studien zur Phänomenologie, op.cit., pp. 79-156.



aspectos da nossa vida ou da vida de outrem. E assim por diante. Importante é salientar que diferenciar atos e vivências pressupõe, segundo Fink, uma compreensão do que significa para a consciência 'representificar', ou o ato de trazer à consciência algo que *já foi* presente, que *poderá vir a ser* presente, mas ainda o que nunca se presentificará no agora do mundo ou que tampouco tem um compromisso com o real ou depende de uma realização efetiva. Dito de outro modo, significa ser capaz de diferenciar estruturalmente o real e efetivo do irreal, do projetado, do fantasioso, do fantástico. Dizendo com Kandinsky, ser capaz de diferenciar o que é exterior e o que é interior, o visível e o invisível.

É suficiente para o conceito de representificação, portanto, que algo esteja presente *em minha* consciência e exclusivamente *para a minha* consciência, de modo que ela presentifique algo que, no agora, não está efetivamente presente. A partir disso pode-se compreender que a vivência, justamente por caracterizar uma diminuição da dinâmica de ações da consciência em virtude da interferência direta do mundo, é então chamada de 'despresentificação', o que, em Fink, configura basicamente o estado da consciência no 'agora' do mundo.

Pois bem, por que insistimos nessa diferenciação? Porque é somente ao considerar que a atuação da consciência ao absorver percepções exteriores é radicalmente diferente de sua atuação reproduzindo e modificando essas percepções que podemos, em última instância, reconhecer que a consciência é capaz de estabelecer um domínio de radical criação e total *abstração* em relação ao mundo 'objetivo', domínio este no qual pode expressar e, portanto, vivenciar, aquilo que não lhe pode ser dado pela limitação física e material do mundo concreto.

Diferentemente do que possa parecer nesta simplificada apresentação do problema, o conceito de imagem não foi introduzido no debate fenomenológico por Fink, mas o próprio Husserl já havia se debruçado longamente sobre o tema.⁴ O problema é que, inserido no contexto de indistinção estrutural e formal entre ato e vivência da consciência, o conceito de imagem – ou ainda, de 'consciência de

⁴ Ver HUA 19 e 20/2 (Logische Untersuchungen – Zweiter Teil und Ergänzungsband, Zweiter Teil), em especial a Investigação Lógica V, mas principalmente HUA 23 (Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung – Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen – 1898-1925). Para o conceito husserliano de 'modificação de neutralização', ver HUA 3-1 (Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie – Erstes Buch), em especial o § 103.



imagem' (*Bildbewusstsein*) – acabou recebendo um tratamento muito semelhante ao dispensado tanto à percepção quanto aos atos propriamente ditos da consciência como a lembrança e a fantasia, integrando, portanto, as classes de fenômenos intencionais que só podem ser compreendidos no contexto de uma análise mais geral do que se convencionou chamar de 'modificação de neutralidade' (*Neutralitätsmodifikation*), i.e., uma modificação da consciência que anula por completo o caráter ponente de uma vivência da consciência. Isso significa que a consciência é capaz de diferenciar entre uma fantasia e uma percepção somente ao se dar conta de que a fantasia, ao contrário da percepção, é a constituição, na consciência, de algo meramente aparente, em relação ao qual ela suspende qualquer crença ou juízo posterior sobre sua existência. Segundo Husserl, portanto, a consciência realiza um ato de constituição aparente de objetos, ou seja, parece dispor dos mesmos elementos da constituição de uma vivência perceptiva mas, como resultado, ela tem um não-produto, algo cuja existência é meramente aparente. Com efeito, não nos aventuramos a calçar os sapatos do quadro de Van Gogh porque sabemos que ali se trata de uma representação de sapatos, e não dos próprios sapatos, que se trata de uma existência aparente (*Scheinexistenz*). O mesmo acontece quando nos lembramos de alguém: a consciência constitui a presença aparente da pessoa da qual nos recordamos, mas não confundimos a lembrança e a presença efetiva da pessoa lembrada.

Munido, como foi visto, de outros mecanismos conceituais e metodológicos para diferenciar percepções e fantasias, Fink então sugere um segundo tipo de modificação de neutralidade como tentativa de dar conta da complexidade do fenômeno de imagem. Sua proposta é aplicar a neutralização não mais ao processo de constituição do objeto – como 'constituição aparente de um objeto real', ou constituição de sua 'existência aparente' – mas ao próprio objeto, de modo a pensar uma 'constituição real de um objeto aparente'. Compreender a neutralização como atuando sobre o teor do que é constituído (*Gehaltsneutralität*) e não mais sobre a própria constituição (*Aktsneutralität*) nos traz duas consequências importantes e de grande serventia para nossos propósitos: por um lado, essa diferença estimula um crescente reconhecimento da legitimidade e da validade dos objetos aparentes. Eles



são constituídos *como* aparentes, e isso deixa de ser compreendido como uma falha ou deficiência do processo de constituição. Por outro lado, e isso é fundamental, temos uma revalorização do próprio ato de constituir objetos inexistentes, e a constituição parece finalmente liberada da função de representar a realidade à consciência, tarefa esta que realizaria de modo satisfatório ao representar um conteúdo que é, foi ou pode ser presente, mas que realizaria de modo deficiente ao representar aparências, tornando-se inútil e dispensável à pesquisa científica.

Finalmente, o próprio conceito de imagem se beneficia de tal ajuste teórico e, ao invés de se limitar ao âmbito figurativo da representação da realidade, da mimetização do real, transforma-se em um conceito mais abrangente e, portanto, como veremos mais detidamente adiante, muito mais apto a funcionar como conceito-chave tanto no contexto teórico da filosofia quanto das artes em geral.

A medialidade da imagem

É nesse contexto de refundação do significado e da incumbência teórica do conceito de imagem que Fink se lança no terreno do que ele chama de 'irrealidade'. Como se pode antecipar pelo subtítulo da obra 'Representificação e Imagem', a saber '*Contribuições a uma fenomenologia da irrealidade*', esta surge deslocando o centro metodológico da fenomenologia para a dimensão pouco explorada – e quase balbuciante em termos da fenomenologia husserliana – do não-dado, daquilo que não faz parte das coisas que se dão espontaneamente à nossa percepção.

A diferenciação entre realidade e irrealidade, por sua vez, não configura uma oposição radical o suficiente para traçar uma linha clara e limítrofe entre elas. Ao contrário, essa diferenciação trama o lugar lógico de uma unidade intencional intermediária capaz de atuar como um domínio autônomo que realiza a passagem entre o real e o irreal. Os atos da consciência que receberam, pelas mãos de Fink, a definição de 'constituição legítima do aparente' (neutralização de teor), caracterizam esse domínio chamado 'medialidade', o qual, apesar de autônomo em relação ao



funcionamento e às regras da realidade, estabelece com ela uma relação de referência, influência e correspondência superior àquela de que é capaz a irrealidade, uma vez que se encontra efetivamente entre uma e outra, lhes servindo de passagem e, melhor ainda, de trânsito. Por isso podemos nos perguntar: a lembrança que guardo de meus falecidos avós não representam nada na realidade atual, mas tampouco se deixam compreender como irreal. Onde é então que ela existe? Respondamos, com Fink: na realidade autônoma entre a realidade efetiva e a não-efetiva, ou irrealidade, ou seja, no domínio que podemos chamar de 'mundo da imagem'. Com efeito, o correlato de um ato medial – para manter o exemplo: a vivência que gerou a lembrança dos avós –, ao deixar as amarras do real para se constituir como lembrança, abre-se a uma realidade à parte, à qual Fink denomina 'mundo' porque é munida de leis próprias, espaço, tempo, significado, sucessão. Mas agora essa lembrança adquire uma característica que não tinha enquanto realidade: enquanto lembrança, ela pode ser repetida, pode ser alterada, pode ser reconstituída, ressignificada. Isso significa que ela se insere nessa realidade medial, que é acessível à realidade efetiva mas não está presa às suas regras mas, por outro lado, não chega a configurar-se como irreal. "Somente pelo fato de que o correlato de um ato medial (correlato que forma um *medium* e liberta o lugar de uma irrealidade) é uma nova forma de realidade unitária é que ele pode ser apreendido de maneira mediata, 'posto na irrealidade'". Dito de outra forma: "é porque os correlatos unitários dos atos mediais constituem eles próprios um tipo de realidade é que eles podem ser iterados". (FINK, 1966, 72).

Mas esta medialidade aceita evidentemente diferentes níveis de comprometimento com a realidade efetiva. Uma lembrança é, portanto, mais comprometida com a realidade do que uma fantasia. Exatamente por isso o que se compreende como 'mundo da imagem' não é uma única unidade com regras e configurações válidas para todas as imagens. Ao contrário, cada imagem em si mesma pode configurar um mundo próprio de imagem. As lembranças têm um comprometimento maior com a realidade porque elas retiram dela algumas de suas regras como o tempo e o espaço em que ocorreram, a sucessão, etc. E nesse caso é evidente que várias lembranças podem constituir um único mundo de imagem, por



exemplo o mundo das lembranças dos meus avós, que é diferente do mundo das lembranças dos amigos de infância. Há, por outro lado, o comprometimento mínimo com a realidade, ou seja, imagens que estão ligadas à realidade por um único ponto: a fantasia, por exemplo, é medial porque é fantasiada por alguém que compõe a realidade efetiva mas, em seu teor, está muito mais próxima à irrealidade. O mesmo acontece com a obra de arte, mais próxima da fantasia do que da lembrança: a obra de arte tem sempre, necessariamente, um suporte real, material, o que Fink chama de 'portador de imagem' (*Bildträger*), e que pode ser um quadro, um livro, uma música ou qualquer outro elemento que insira o mundo de imagem da arte dentro da realidade efetiva. E aqui vemos as consequências mais profícuas dessa arquitetônica: o portador atua realizando sua função de portar a imagem, algo irreal, à realidade, mas a irrealidade não pode ser portada enquanto tal, não se deixa apresentar à realidade enquanto irrealidade, e por isso ela é portada por meio de um suporte material que seja capaz de expressar não exatamente o que está – ou não – ali representado mas, antes, o 'mundo da imagem' (*Bildwelt*) do qual ele é a expressão, podendo este ser um sentimento, um estado de espírito, enfim, o que é 'espiritual', 'imaterial', aquilo sem o qual a arte não pode ser considerada como tal. (KANDINSKY, 1912, 30 et. seq.)

Toda imagem atua, portanto, como 'janela' entre o dentro e o fora da realidade efetiva, ela é a marca da fronteira entre ambas e, portanto, é o fenômeno medial por excelência. Fink se refere ao "puro fenômeno da imagem" (FINK, 1966, 78) para evidenciar a atuação da imagem não enquanto figura ou representação que mimetiza o real mas enquanto abertura a uma outra dimensão, a uma (ir)realidade não submetida às regras do real ainda que necessariamente referida a ele, i.e., a imagem enquanto "janela aberta ao mundo da imagem" (FINK, 1966, 77).

Janela para o absoluto

Fink descreve a tarefa da filosofia como sendo uma "tomada de consciência fundamental pela qual a subjetividade transcendental abre o campo das origens



absolutas de todo o ser e que, correlativamente, torna possível a atitude fenomenológica [...]” (FINK, 1966, 11). A essa tomada de consciência Fink frequentemente se refere ainda como a atitude que arranca o ser humano da inércia reflexiva à qual a habitualidade do mundo e da vida o conformam. A ideia essencial presente tanto na definição da tarefa da filosofia quanto da própria filosofia, a saber, o filosofar como “pensar o absoluto, o livre agir, o confiar-se à origem” (FINK, 2008, 119), é a intuição de que o essencial está oculto sob a camada mais superficial e exterior, sob a camada daquilo que se dá aos nossos sentidos e que compulsivamente institui o domínio no qual imediatamente estamos, o qual reconhecemos como o ‘agora’ e chamamos de ‘mundo’. Essa camada mais exterior não é, sozinha, suficiente para a consideração de uma dimensão ‘absoluta’ do fluxo da consciência porque ela exclui da consideração tudo aquilo que não é aparente, que não é imediatamente dado. A verdade essencial das coisas, subtraída da aparência, da materialidade, tampouco poderia repousar no outro extremo, na completa imaterialidade de uma espécie de ‘mundo das ideias’ ou de qualquer outra forma de idealismo ingênuo. A razão disso explicita o fato de que a verdade essencial, aquilo que Fink chama de ‘absoluto’, ou que Kandinsky nomeia de ‘divino’, não é nem exclusivamente material nem puramente imaterial, mas um ponto de convergência de ambos. Daí a insistência de Fink em postular o lugar não-exclusivo e intermediário da medialidade e, como seu fenômeno por excelência, da própria imagem: o lugar desse encontro de real e irreal, material e imaterial, visível e invisível não é simples e imediatamente dado ao ser humano, mas deve ser o objeto de uma construção – nas palavras de Kandinsky, de uma composição.

O objetivo de sua dissertação, diz Fink, é o de analisar o modo como se constituem tanto os fenômenos de representificação quanto os fenômenos de imagem “de forma a avançar, a partir de uma questão concreta, na dimensão do ‘fluxo absoluto de vivências’, de atualiza-lo segundo determinadas estruturas, de sorte que nosso problema tornar-se-á uma ‘janela para o absoluto’.” (FINK, 1966, 18). A imagem, como foi visto, traz em si mesma esse caráter de janela (*Fensterhaftigkeit*), de ponto limítrofe entre o fora e o dentro que, por servir de intermediário ao real e ao irreal, é o fenômeno capaz de realizar a comunicação



entre ambos, ou seja, é o ponto no qual se dá o encontro entre a realidade visível, material, dada imediatamente à nossa percepção, e as infinitas irrealidades possíveis que abrigam todo um mundo de realidades invisíveis, imateriais, dadas não à percepção mas à intuição.

O filosofar, assim, é entendido por Fink como o libertar-se das conformações que regulam o domínio mais imediato e prático da vida para que o pensamento possa se aventurar no âmbito em que todas as coisas são possíveis. É a ousadia de desconsiderar as limitações do real e da realidade submetida às leis da físicas e à regulação espaço-temporal para se lançar no domínio do 'e se?', do 'por que não?' e, de modo consequente, do 'por que as coisas são assim e não de outro jeito?' e assim por diante. Esse ato de criação total e radical, por sua vez, só é possibilitado pelo confrontar-se à realidade dada do estar no mundo, e tem nele o seu contraponto, seu ponto de partida. A imagem assume um lugar central, portanto, na reformulação metodológica tal como pretendida por Fink por oferecer a estrutura de pensamento capaz de fazer a experiência do mundo enquanto totalidade, enquanto fluxo absoluto de vivências. A discussão e o aprofundamento desse ponto, contudo, serão deixados para outra oportunidade.

A imagem e a reflexão do divino: ver o invisível

Em "Do espiritual na arte" de 1912, Kandinsky define a imagem como o 'que' da arte, ou seja, como o 'pão' espiritual, o conteúdo artístico sem o qual o 'como' ou o 'corpo' da obra não poderia ter uma existência plena. Essa imagem é referida como 'imagem espiritual' no contexto da música, em que cita Debussy, Mussorgsky e, claro, Schönberg, e é ainda referida como a 'imagem abstrata de um objeto desmaterializado' no contexto da literatura, em que evoca Maerterlinck. Mas é no contexto da pintura – no qual a palavra imagem pode aparentar certa ambiguidade – que seu significado de 'que' da arte fica ainda mais claro: ao mencionar as obras de Cézanne, Kandinsky afirma que



o representado não é um homem, nem uma moça, nem uma árvore, mas todos esses elementos são utilizados pelo artista para criar um objeto de ressonância interior pictórica que constitua uma imagem. [...] Ele pinta 'imagens' e nessas 'imagens' ele busca refletir (*wiedergeben*) o 'divino' (KANDINSKY, 1911, p. 34).

A imagem revela-se, portanto, como o 'pão espiritual', o meio-termo entre o material e o espiritual no sentido de suscitar o encontro entre as duas dimensões. Enquanto 'imagem' que busca refletir o divino, ela se vê inteiramente livre para transcender as limitações da representação figurativa e criar um objeto cuja capacidade de ressoar algo interno ou, como diz da obra de Matisse, de 'refletir o divino', pode receber propriamente o nome de 'imagem'. Essa coincidência entre o material e o espiritual na imagem expressa pela obra de arte é igualmente notória, segundo Kandinsky, na relação que estabelecem os elementos componentes da obra, uma vez que, se as obras de arte devem por um lado ser compreendidas como "produto da necessidade interior", por outro a evolução dos meios artísticos revela-se como a "expressão progressiva do eterno-objetivo no temporal-subjetivo" (KANDINSKY, 1912, 61).

Em sua obra posterior *Ponto e linha no plano*, de 1926, Kandinsky apresenta um horizonte teórico ainda mais claro a respeito das formas de expressão da necessidade interior do artista. Com efeito, ele afirma já nas primeiras linhas que "todo fenômeno pode ser experimentado de duas maneiras. Essas duas maneiras não são aleatórias, mas ligadas ao fenômeno – elas são derivadas por natureza do fenômeno, de duas características deste: exterior – interior." (KANDINSKY, 1926, p. 11). Como bem observa Michel Henry em seu importante estudo sobre a obra de Kandinsky, o peso da análise teórica desenvolvida pelo artista se concentra nesses dois pontos absolutamente essenciais e estruturais – interior e exterior –, referidos à maneira pela qual os fenômenos se apresentam à nossa experiência. Para ilustrar essa passagem, Henry dá o exemplo da experiência que temos do nosso próprio corpo, o qual se dá de modo concomitante e necessário tanto em uma dimensão



interior (fome, frio, dor, etc.) quanto em uma dimensão exterior (toque, aparência, etc.).

O mundo é o mundo visível porque mundo significa exterioridade e porque a exterioridade constitui a visibilidade. Um fenômeno exterior nunca é visto ou conhecido em virtude de suas propriedades particulares – porque é grande ou pequeno, estruturado ou amorfo, etc. – mas porque é exterior, e apenas por isso. A partir do momento em que pertencer ao ‘mundo’ significa exterioridade, o que pertence é então manifestado na exterioridade, e exterioridade é equivalente a manifestação. Kandinsky diz que o ‘modo’ não é aleatoriamente ligado ao fenômeno porque é justamente desse modo – exterioridade – que ele pode tornar-se um fenômeno e ser mostrado. (HENRY, 2009, 6)

A dimensão interior, por sua vez, revela-se a si mesma através da afetividade, “no qual a própria vida vive, no qual a impressão imediatamente se imprime e no qual o sentir pode afetar a si mesmo” (HENRY, 2009, 7). Kandinsky estabelece a correspondência entre o exterior, o material e o visível, por um lado, e o interior, o espiritual e invisível, por outro, como a correspondência que encontra na obra de arte sua expressão mais essencial. A obra de arte é o meio através do qual aquilo que é espiritual e subjetivo se expressa na objetividade material. “Para que o conteúdo, que de início tem apenas uma vida ‘abstrata’, torne-se uma obra de arte, o segundo elemento – o exterior – deve servir à sua encarnação. Pois o conteúdo busca um meio expressivo, uma forma ‘material’” (Kandinsky, 1973, 138). Nesse sentido é que a obra de arte é compreendida como “uma fusão inevitável e indissolúvel entre o elemento interior e o exterior, ou seja, entre forma e conteúdo.” Ao que acrescenta poucas linhas à frente: “a forma é expressão material do conteúdo abstrato” (Kandinsky, 1973, 138).

Mas essa correspondência não poderia limitar-se à representação, assim como não poderia limitar a arte a uma função figurativa. Numa conferência proferida em Köln em 1914 Kandinsky afirma que, segundo lhe parecia,



quando uma legalidade física era destruída em favor da necessidade pictórica, o artista tivesse, mais que o direito, o dever de negar ainda mais as demais legalidades físicas. Não costumava observar de bom grado, nos quadros dos outros, alongamentos que contradiziam a estrutura do corpo e erros de desenho que faziam violência à anatomia, e bem sabia que essa não poderia ser e não haveria de ser, para mim, a solução do problema do objeto. Assim é que, nos meus quadros, o objeto se dissolve cada vez mais, gradualmente, a partir de si mesmo, como se pode ver em quase todos os meus quadros da década de 1910 (KANDINSKY, 1973, 145).

Ao voltar-se à representação do invisível espiritual, a pintura abstrata de Kandinsky liberta-se da tarefa de representação do mundo exterior e seus objetos e, nas palavras de Henry “*deixa de ser pintura do visível*” (HENRY, 2009, 8). A pintura que tem por tarefa pintar o invisível está confrontada com o problema de representar, de um modo visível, através de algo exterior e captável ao olhar de outros, uma realidade que é interior e invisível. A pintura e, enquanto tal, a própria obra de arte, deixariam de pertencer ao mundo do visível? Kandinsky é muito claro a esse respeito: ainda que o objetivo da pintura tenha se tornado diferente, tenha superado a limitação de atuar como uma mimese figurativa do real para tornar-se expressão do invisível, os meios que toma para si na realização do seu objetivo permanecem os mesmos, sejam eles cores, formas e planos, seja as notas em intervalos dissonantes. Num artigo de 1938, Kandinsky reafirma sua crença na afinidade manifesta entre as artes, que fazem com que elas sejam ‘idênticas’ em sua função enquanto expressão do espiritual, de reflexão do divino. “O elemento misterioso e precioso é, todavia, que as ‘frutas’, apesar de advindas da mesma estirpe, são diversas. A diferença se manifesta através dos meios de cada uma das artes individuais, ou seja, através dos meios de sua expressão” (KANDINSKY, 1973, 195).

A arte tem, portanto, enquanto intermediária entre material e espiritual, visível e invisível, a missão ‘medial’ de revelar a essência oculta das coisas, missão esta que se mostra tanto mais importante quanto mais se compreende que ela é a única capaz de nos trazer diante do que Kandinsky chamou de ‘ordem cósmica’, da



qual a ciência nos teria irremediavelmente excluído (KANDINSKY, 1912, 23;103). Em vários de seus textos e artigos teóricos, Kandinsky se refere ao 'cosmo' enquanto a natureza original que é tanto impressional quanto dinâmica e subjetiva. Ela surge tanto como o conjunto de todas as coisas e elementos que existem enquanto sensíveis quanto essa mesma existência enquanto seres espirituais e afetivos (HENRY, 2009, 137/138). Desta forma, o cosmo se deixa compreender como a dimensão – constituída, e não diretamente disponível à percepção – na qual a subjetividade se encontra com o mundo e com ele coincide: dimensão originária na qual "arte e cosmo são idênticos", no qual "matéria morta é espírito vivo" (HENRY, *ibidem*). Mas então, pergunta-se legitimamente Henry, como pode a arte *efetivamente* diferenciar-se do cosmo? A resposta que ele próprio nos oferece é definitiva: a diferenciação se dá, principalmente, através de suas respectivas 'leis', além do fato de que a arte é sempre parte de um processo cultural. O que Henry nos revela aqui é que Kandinsky teve a mesmíssima intuição de Fink: o reino intermediário que a arte ocupa dá a si mesmo suas próprias leis, independentes das leis físicas ou 'reais', e têm inclusive o direito – voltando à citação de Kandinsky acima – de desrespeita-las, nega-las, suprimi-las. A diferença mais essencial entre o mundo efetivo e o mundo da arte consiste no fato de que o mundo da arte só se estabelece com toda sua potência e liberdade se todo contexto objetivo e restritivo ao comportamento dos objetos e à sua constituição desaparecer por completo e, no lugar do que Kandinsky se refere como a 'constituição natural de caráter concêntrico' (KANDINSKY, 1926, 32), permanecer, enquanto princípio único de construção, a subjetividade plasmada em cada um dos elementos. Se observarmos o prólogo da obra *Sobre o espiritual na arte* (1912), vemos que essa é a definição, em pintura, de 'composição'. E isso é justamente o que lhe permite comparar a pintura à composição da própria natureza. Assim, em *Ponto e linha no plano*, Kandinsky afirma que "todo o 'mundo' pode ser observado como uma composição cósmica que contém a si mesma, a qual consiste em inumeráveis, independentes e herméticas composições" (KANDINSKY, 1926, 32). Da mesma maneira funciona a arte, a composição pictórica. A diferença é que a arte postula leis, elementos e dinâmicas



para si mesmo, que exige para si um mundo próprio e autônomo, aquilo que Fink chamou de 'mundo da imagem'.

Com efeito, num artigo de 1931 intitulado *Reflexões sobre a arte abstrata*, no qual a defende de suas principais acusações à época, Kandinsky reafirma sua convicção de que a arte abstrata se encontra em um nível de expressão significativamente superior ao da arte figurativa justamente por dispor de uma linguagem que permeia a "essência, o conteúdo", da própria natureza. A arte abstrata não só *não exclui* o vínculo com a natureza mas, de modo surpreendente, "torna esse vínculo maior e mais íntimo do que vem sendo nos últimos tempos" (KANDINSKY, 1973, 177). Consonante com essa afirmação é ainda a discussão, num artigo posterior, de 1935, no qual se discute as várias formas de se referir à arte abstrata, também curiosamente conhecida à época como 'arte absoluta'. Rejeitando tanto uma quanto outra, Kandinsky declara que

A melhor denominação seria, ao meu ver, 'arte real', pois esta arte põe, ao lado do mundo exterior, um novo mundo artístico, de natureza espiritual. Um mundo que pode nascer exclusivamente com a obra de arte. Um mundo real. Uma velha denominação 'arte abstrata', no entanto, foi já imposta. (KANDINSKY, 1973,180).

A intuição genial de Kandinsky foi a de que levar aquilo que, na natureza é "revelação da vida", para outro plano com outras regras e outras dinâmicas é o mesmo que apropriar-se de seus elementos e "move-los, isola-los, contrasta-los, combina-los, uni-los, e deixar que seus tons sejam escutados." (HENRY, 2009, 140). Esses tons, abafados pelo limite e regras objetivas, só se deixam escutar no encontro com a subjetividade que partilha essas mesmas regras e limites, mas cujos sonhos se lançam muito além dessas fronteiras. "Vida é auto revelação [...] A pintura nasce da vontade da vida de ver além." (HENRY, 2009, 140). Justamente porque se limita a reproduzir e mimetizar as regras objetivas é que a arte figurativa permanece refém de um nível de expressividade inferior ao da arte abstrata.



Na percepção ordinária e na arte figurativa que reproduz seus limites, temos a 'experiência do espiritual nas coisas materiais' – eles são ressonâncias abafadas tornadas inaudíveis pelo fato de que elas já foram ouvidas. A isso sucede a experiência do 'espiritual nas coisas abstratas'. Essa experiência nos leva em direção a configurações ainda não vistas, edifícios retorcidos, entidades arborecentes vistas de perspectivas não representáveis, cones metálicos em estado de suspensão, raios explodindo como fogos de artifício, ângulos encaixados, grades enigmáticas e diagonais lançando um ataque. Todas essas formas são munidas de algo a mais; elas são auto-garantidas, indiferentes a todas as coisas e vêm de outro lugar. (HENRY, 2009, 140).

Imagem e subversão do conceito de 'real'

Imagem, seja em sua função metodológica de 'janela para o absoluto', em Fink, seja como a reflexão do divino que supera a experiência do simples espiritual nas coisas materiais para nos levar à descoberta da ordem cósmica na qual se revela a essência oculta das coisas, em Kandinsky, revela aqui um sentido bastante avolumado em relação ao que usualmente se compreende como tal. Trata-se da imagem que se diferencia da figura e que pode não ser pictórica, pode ser musical, pode ter a forma de palavras. O importante é que 'imagem' tal como se apreende tanto de uma leitura da obra de Fink quanto da obra teórica de Kandinsky só é verdadeiramente digna do nome se é capaz de configurar uma estrutura dotada de limites – digamos, de um enquadramento ficcional⁵ – capaz de determinar suas próprias regras e, em suma, de se estabelecer enquanto 'mundo' no interior do qual essas regras são exclusivamente válidas. A imagem, portanto, nada mais é que a estrutura capaz de pôr em relevo uma totalidade autônoma, ficcional, submetida às suas próprias regras e dinâmicas, mas cujas *relações* entre os elementos – e isso é o fundamental – podem dizer muito mais sobre as relações efetivas do mundo real do que somos capazes de experimentar estando imersos nessa própria realidade. A imagem, tal como compreendida por Fink e Kandinsky, aproxima-se da ideia

⁵ Nessa interpretação me baseio na bela introdução de Michael Davis à sua tradução da poética de Aristóteles em DAVIS, 2002. Agradeço ao Prof. Verlaine Freitas (UFMG) pela indicação de leitura e interpretação deste texto muitas vezes hermético.



aristotélica de uma 'mímesis poética'. O termo 'poética' se refere à 'poiêsis', ao agir criativo, à criação; a criação permanece mimética, não num sentido figurativo de mimese dos objetos, paisagens, etc., mas no sentido da mimese de um conjunto de relações abstratas, tensões entre cores, formas, conceitos, a partir dos quais novos sentidos podem surgir.

Para compreender em que sentido a imagem caracteriza uma janela ao absoluto, podemos evocar o exemplo do herói grego Aquiles no contexto da *Poética* de Aristóteles. O enquadramento ficcional que estabelece para si as próprias regras de ordenamento significativo do 'mundo da imagem' são dados na narrativa de Homero sobre os feitos da guerra de Troia e o papel que nela desempenhou Aquiles. Temos aqui nosso recorte, nosso limite fictício que, ao mesmo tempo em que autonomiza o 'recortado' em relação ao mundo real e efetivo – Aquiles é um personagem fictício – estabelece um mundo contextual no qual esse recorte estabelece suas próprias leis e dinâmicas – por exemplo, faz parte da dinâmica homérica que os deuses olímpicos tenham influência direta sobre as ações e acontecimentos. Pois bem, além desse recorte temos a elaboração poética, ou aquilo apresenta a trama e a sucessão dos fatos que articulam os acontecimentos e compõem o conjunto correspondente à 'vida de Aquiles' no interior do recorte ficcional no qual a vida de Aquiles propriamente 'acontece'. A elaboração poética nos fornece os elementos que justificam a afirmação segundo a qual, diante da situação e das condições dadas à escolha do herói grego, suas ações devem ser reconhecidas como virtuosas, como heroicas.

A articulação narrativa das desventuras e inquietudes de Aquiles nos coloca diante dos elementos que determinam sua ação, i.e., enquadramento e trama nos apresentam aquilo que não pode ser visto no mundo efetivo, tornam visíveis os móveis internos da deliberação pessoal, a dinâmica interna que leva o herói a agir de modo virtuoso, e somente por isso é que a ação pode ser reconhecida como virtuosa a ponto de tornar-se um modelo de virtude. Ter diante dos olhos toda a trama de acontecimentos e deliberações que Aquiles enfrenta para tomar a decisão de juntar-se aos guerreiros gregos, mais do que narrar a decisão de Aquiles, nos fornece um modelo de escolha. Modelo este que não nos serve apenas no interior da



narrativa de Homero, mas em nossas vidas reais e escolhas pessoas. Nesse sentido, a 'morte de Aquiles' é uma imagem que serve de modelo de ação até mesmo ao próprio Aquiles. O enquadramento e a trama ficcionais nos fazem 'ver' e compreender em que consiste uma ação virtuosa, e isso de uma maneira que pode ser apenas suposta no plano concreto do real, uma vez que o real não nos dá acesso ao momento preciso de uma deliberação e de todos os elementos que a envolvem. O que efetivamente 'vemos' é apenas a decisão no momento de sua efetivação, de sua realização. A exposição do plano de ações, subtraído ao real concreto, é algo de que só a ficção é capaz. E isso é o que oferece a imagem em sua condição privilegiada de intermediário entre o fora e o dentro, entre real e irreal.

Conclusão

O mundo da imagem, para além de seus infinitos meios de expressão artísticos, nos oferece essa visão privilegiada da própria realidade. É nesse sentido que mencionamos, provocativamente, a ideia de uma 'subversão' do real. Essa subversão deve ser compreendida no sentido da transformação, para aquele que faz a experiência da imagem, da ordem estabelecida na habitualidade. Essa experiência inaugura a insubordinação – cara tanto à filosofia quanto à arte – diante dos limites do real, dos limites daquilo que se vê e se experimenta na dimensão ordinária e cotidiana da vida. A filosofia e a arte querem mais, querem ir além, são sedentas de novos significados e da experiência do novo, do jamais pensado.

Mais do que isso, o acesso ao que não se deixa ver é a compreensão de que a visão que nos prende ao real e ao que existe efetivamente pode ser ela mesma limitadora e, portanto, ilusória. A visão da imagem figurativa e representativa nos conforma à experiência das coisas em seus limites espaço-temporais nos quais elas se conservam imóveis. A imagem enquanto janela para o absoluto é o ver-além que nos apresenta tudo aquilo que se oculta ao real. Ela desafia o próprio conceito de real, uma vez que coloca a pergunta pelo que é mais real que o próprio real. Foi



por compreender esse questionamento que Kandinsky nomeou a arte abstrata de 'arte-real'. Foi a partir dessa intuição que também Fink questionou os pressupostos 'reais' da fenomenologia. Com efeito, é em um texto sobre Nietzsche que ele conclui que

o único real é exclusivamente vir-a-ser – não o vir-a-ser de um ente que já está aí, que se modificaria, mas um puro vir-a-ser, um escoamento e um fluxo incessante, um movimento sem fim, essa 'vida' jorrando do mundo, que está presente por toda parte, que produz tudo e a tudo aniquila (FINK, 1960, 138).

Essa afirmação contém a grande subversão do real levada a cabo pelo conceito de imagem: mais do que uma intermediação entre o real o irreal, a imagem ameaça romper a fronteira entre a realidade e a irrealidade e revelar a verdadeira natureza da díade real-irreal: entre eles não há oposição ou contradição alguma – o que tampouco implica afirmar sua identidade – mas, ao contrário, representam os dois extremos que nos permitem organizar metafisicamente a existência em elementos materiais e concretos, por um lado, e espirituais, por outro. Mas é preciso reconhecer os limites dessa organização. Ir mais além daquilo que se vê implica abrir-se à experiência de que, enquanto enquadramento estrutural e dinâmico da totalidade dos domínios da vida, enquanto experiência do absoluto, experiência do cosmo, real e irreal se revelam conceitos obsoletos e limitadores ao livre pensar e ao livre fantasiar.

Referências Bibliográficas

DAVIS, Michael. Introduction. In: ARISTOTLE. On poetics. Trad. Seth Benardete and Michael Davis. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press. 2002, pp. XI-XXX.

FINK, Eugen. Nietzsches Philosophie. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer Verlag: 1960.



FINK, Eugen. Studien zur Phänomenologie 1930-1939. Den Haag: Phaenomenologica, 1966.

FINK, Eugen. Phänomenologische Werkstatt 3/1. In: Eugen Fink Gesamtausgabe. Hans Rainer Sepp und Cathrin Nielsen (Eds.). Freiburg/ München: Verlag Karl Alber, 2006.

FINK, Eugen. Phänomenologische Werkstatt 3/2. In: Eugen Fink Gesamtausgabe. Hans Rainer Sepp und Cathrin Nielsen (Eds.). Freiburg/ München: Verlag Karl Alber, 2008.

FINK, Eugen. Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà. A cura di Giovanni Jan Giubilato. Trad. G. J. Giubilato. Milano/ Udine: Mimesis Edizioni, 2014.

HENRY, Michel. Seeing the invisible. On Kandinsky. Trad. Scott Davidson. Trowbridge, Wiltshire: Cromwell Press Ltd., 2009

JOOSS, Birgit, Der 'Blauer Reiter'. In: SALMEN, Brigitte (Ed.). Der Almanach 'Der Blauer Reiter': Bilder und Bildwerke in Originalen. Murnau: Schlossmuseum, 1998, pp. 15-46.

KANDINSKY, Wassily. Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei, 3ªEd. München: R. Piper & Co., 1912.

KANDINSKY, Wassily. Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München: Verlag Albert Lange, 1926.

KANDINSKY, Wassily. Tutti gli scritti 1 – Punto e linea nel piano – Articoli teorici – I corsi inediti al Bauhaus. A cura di Philippe Sers, trad. Libero Sosio. Milano: Feltrinelli: 1973.

KANDINSKY, Wassily. Tutti gli scritti 2 – Dello spirituale nell'arte – Scritti critici e autobiografici – Teatro – Poesia. A cura di Philippe Sers, Trad. Libero Sosio, Nilo Pucci, Brita e Enrico Chilò. Milano: Feltrinelli Editore, 1974.

KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. Trad. Elisabeth Palma. 5ª Ed. Tlhuapán, Puebla: Premia Editora de Libros AS, 1989.



SEPP, Hans Rainer. Bild. Phänomenologie der Epoché I. (Orbis Phaenomenologicus).
Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2012.



Albert Frisch (1840-1918): trabalhador, imigrante, fotógrafo.

Barthon FAVATTO SUZANO JÚNIOR

(UEL – UNESP/Assis)*

Resumo: A História da Fotografia se configura, sobretudo, com o resgate de uma História Social dos Mundos do Trabalho. O fotógrafo é antes de tudo um trabalhador. E, como tal, seu labor está condicionado às estruturas de pensamento e às condições de trabalho de sua época. No caso do século XIX, ainda que não houvesse fronteiras bem delineadas no entendimento da fotografia como profissão, a própria atividade já esboçava seus limites e seus campos. Seja na determinação de conhecimentos técnicos, linguagens e paradigmas conceituais e estéticos, fosse na simples ramificação de atividades e subáreas. Nesta apresentação, resgata-se os itinerários laboral e migratório e a obra de um desses fotógrafos oitocentistas. O alemão Albert Christoph Frisch (1840-1918). Que na segunda metade dos anos sessenta do século XIX esteve em terras brasileiras e foi responsável pela tomada de uma série de imagens de indígenas da Região Amazônica. O entendimento desses itinerários leva-nos a compreender a obra de Frisch a partir de um outro olhar.

Palavras-chave: Albert Frisch; etnofotografia; Mundos do Trabalho; imigração.

Que tipo de mundo era esse? [...] Era, em primeiro lugar, um mundo que não consistia apenas de fábricas, empregadores e proletários, ou que tivesse sido transformado pelo enorme progresso de seu setor industrial. Por mais espantosas que fossem, as mudanças trazidas pelo avanço da

* Professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina. Doutorando no Programa de Pós-graduação em História da Univ. Estadual Paulista, campus de Assis, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa (UNESP/Assis).



indústria e da urbanização em si mesmas não são adequadas para medir o impacto do capitalismo.

[Eric Hobsbawn – A Era do Capital]

A História da Fotografia se configura pelo resgate de uma História Social dos Mundos do Trabalho. O fotógrafo é, sobretudo, um trabalhador. E, como tal, seu labor está condicionado às estruturas de pensamento e aos modos de produção de sua época.

No caso do século XIX, ainda que não houvesse fronteiras bem delineadas no entendimento da fotografia como profissão, a atividade já esboçava seus limítrofes e seus campos. Seja na determinação de conhecimentos técnicos, linguagens e paradigmas conceituais e estéticos próprios, fosse na simples ramificação de atividades. Se o advento da fotografia – tal como a conhecemos, como reprodução visual de um fragmento de tempo-espço em superfícies físicas quimicamente sensibilizadas – é resultante da Revolução Industrial, primeiro o daguerreotipista, e, posteriormente, o fotógrafo, passam a povoar o universo de um sem número de profissões incrementadas pelo avanço do capitalismo industrial e pela modernidade. Alguns, mais abastados, tais como antigos artifices inauguram seus ateliês. Outros, grossa maioria, acabam lançados à precarização da qual inutilmente tentaram fugir ao escolherem a então novíssima atividade. Tornando-se mão-de-obra itinerante, desbravadores de possíveis promissores mercados, e, não raras vezes, engessados por contratos ou acordos laborais duvidosos.

Nesta apresentação procuramos analisar o itinerário e a obra de um desses fotógrafos oitocentistas. O alemão Albert Christoph Frisch (1840-1918). Que na segunda metade do século XIX esteve em terras brasileiras e foi responsável pela tomada de imagens de indígenas amazônicos. Noventa e oito delas encontram-se reunidas no álbum *Resultat d'une Expédition Photographique sur le Alto Amazonas et Rio Negro*, sob chancela da Casa Leuzinger. As imagens que compõem o referido álbum são consideradas ainda hoje os primeiros registros fotográficos de indígenas amazônicos de que se tem notícia. Pois, devidamente documentados. Há especulações de expedições fotográficas anteriores à realizada por Frisch. Tal como



a do fotógrafo norte-americano Charles de Forest Fredericks uma década antes. Porém, acredita-se que os registros fotográficos realizados pelo americano foram perdidos durante a expedição.

Durante muitos anos, dúvidas e inconsistências pairaram sobre o itinerário e a obra legada por Frisch. E, até mesmo, sobre sua real identidade. A inexistência de informações biográficas e de outros registros fotográficos no Brasil, bem como o fato de ter assinado sob o nome A. Frisch intrigava os pesquisadores. Alguns chegaram a defender que A. Frisch fosse um pseudônimo utilizado por Georges Leuzinger. Outros, duvidaram até mesmo de sua existência. Cenário desanimador que começou a desanuviar a partir do início dos anos dois mil, quando o jovem pesquisador F. Kohl descobriu na Alemanha a existência não somente de documentos sobre o fotógrafo como a localização de um de seus descendentes. Ainda assim, os avanços apresentados de lá para cá não dissiparam algumas lacunas e incongruências sobre a vida e obra do fotógrafo.

Na primeira parte desta comunicação, abordamos a trajetória e o itinerário do fotógrafo nesses mundos oitocentistas então em convulsão: do centro, a Alemanha em processo de industrialização e unificação política, à periferia de uma economia mundial que começava a ser desenhada. Especialmente, o Brasil amazônico com o início do que veio a ser considerado o *boom* do látex. Na segunda parte, procura-se algumas imagens produzidas por Frisch sobre indígenas amazônicos, partindo da compreensão das objetivações técnicas, contratuais e subjetivas do fotógrafo. Ou seja, como o “olho de época” de Frisch “capturou” e edificou imagens desse outro mundo e de seus habitantes.

Do centro à periferia do mundo: o itinerário de A. Frisch da Alemanha à América do Sul

Até bem pouco tempo, Albert Christoph Frisch era um ilustre desconhecido da História da Fotografia brasileira do século XIX. Ilustre porque nominalmente a ele



– sob a misteriosa chancela de A. Frisch – foi atribuída uma série pioneira de 98 imagens da Região Amazônica, retratando aspectos da fauna, da flora e dos povos da floresta. Desconhecido, pois até há pouco tempo “dúvidas ainda persistiam quanto à real motivação de tal empreitada e quanto à sua verdadeira dimensão” (ANDRADE, 2013). E, consonante a isso, muito pouco se sabia sobre os passos do fotógrafo da Europa Central à América do Sul.

Para o pesquisador brasileiro, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade (2013), as incertezas e lacunas que pairavam sobre a vida e obra de Frisch começaram a ser elucidadas no início dos anos dois mil a partir de pesquisa realizada pelo brasileiro Pedro Karp Vasquez em arquivos alemães. O trabalho levado a cabo por Vasquez resultou na publicação do livro “Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX” (Metalivros, 2000). Mais tarde, em meados da mesma década, dois artigos apresentados pelo acadêmico alemão Frank Stephan Kohl, e, respectivamente, publicados na Revista Stadium (n. 21) e nos Cadernos de Fotografia Brasileira do Instituto Moreira Salles lançaram ainda mais luz sobre o itinerário biográfico do fotógrafo. Inclusive, sobre seu verdadeiro nome (ANDRADE, 2013). A pesquisa encampada por Kohl desvendou os passos – até então, enigmáticos – de A. Frisch. Ou melhor, finalmente, Albert Christoph Frisch.

Quando Albert Frisch deixou a Alemanha rumo à América do Sul, na década de sessenta do século XIX, não somente o Velho Mundo, mas vastas áreas do mundo então conhecido e considerado civilizado passavam por abruptas transformações. Na Europa da década anterior, apenas a economia da Inglaterra se encontrava efetivamente industrializada (HOBSBAWN, 1977). Nos territórios continentais – em especial, nas amplas zonas centrais, como a Alemanha – o mapa da industrialização desenhava uma configuração em que pontos isolados, tais como ilhas perdidas em meio a grandes lagos, distinguiam as parcas cidades industrializadas e as aldeias manufatureiras das amplas águas verdes de uma economia, em grande medida, rural (HOBSBAWN, 1977).

Esse panorama mudou drasticamente. Se no início dos anos 1850 a capacidade industrial da Federação Alemã era ainda muito menor do que a da



França (HOBSBAWN, 2004), as décadas posteriores apresentaram o *boom* industrial alemão. Moldado pelo uso de técnicas e especialistas ingleses, bem como pela adoção de maquinários e *know how* franceses, alinhavados à uma política econômica protecionista e com forte presença coordenadora dos Estados para assimilar os avanços dos vizinhos industrializados (RIOUX, 1975). Nesse ritmo, se já em 1850 a malha ferroviária alemã ultrapassava em extensão a da França (RIOUX, 1975), na década de 1870, com o término da Guerra Franco-Prussiana, e findado o processo de unificação liderado por Otto von Bismark, o Império Alemão se consagrava econômica e demograficamente muito mais poderoso do que a rival vizinha (HOBSBAWN, 2004).

Assim como em outros processos de industrialização e modernização técnico-produtiva, o alemão também produziu seus impactos. Que foram sentidos muito além das esferas do simplesmente político e econômico. Para Valdir Gregory (2013) a emigração de alemães para a América – e aí inclusa, para a porção meridional do continente – se inseriu no contexto dessas profundas transformações. A eclosão das guerras de unificação e a aguda depressão que se abateu nos anos iniciais do processo de industrialização alemão fizeram-se sentir com maior força na estrutura social. Principalmente, “entre as associações de artesãos, os camponeses, os trabalhadores e os pequenos proprietários” (ALVARADO & MATTHEWS, 2005 – tradução nossa). Impacto social esse que abriu caminho para um ambiente propício – acrescido pelos desenvolvimentos dos transportes ferroviário e marítimo – à “repulsão populacional diante uma fronteira aberta e diante do sonho da América” (GREGORY, 2013).

De certo, sob essa insígnia de seu tempo repousaram as motivações de Frisch em apostar a sorte na América do Sul. Como afirmou Hobsbawn (2012, p. 51) “a história do trabalho no século XIX é de movimento e migração”. Na Europa como um todo os processos de industrialização e as transições nacionais de uma economia-mundo para uma economia mundial não passaram despercebidas para trabalhadores como Frisch. A primeira metade do século XIX foi demarcada como um período de subemprego crônico, que atingiu em cheio, especialmente, os ofícios especializados (THOMPSON, 1987). Por todos os lados, as inovações tecnológicas da



Revolução Industrial e o afluxo cada vez maior de mão-de-obra jovem e não-qualificada instauraram uma atmosfera real de insegurança à medida em que as antigas especialidades foram depreciadas em detrimento das novas, cabíveis às necessidades impostas pelas então nascentes indústrias (THOMPSON, 1987). Na Alemanha de Frisch esse fenômeno real de crise e insegurança que se abateu sobre o mundo do trabalho fez-se sentir, principalmente, com a introdução da *Gewerbefreiheit*, que implodiu o antigo e tradicional sistema de guildas. E levou os chamados trabalhadores tradicionais especializados (artesãos, mestres de ofício, etc.), ao confronto com uma realidade por eles nunca antes imaginada.

Nesses anos transitórios, para além do subemprego crônico, a rotatividade de mão-de-obra, os baixos salários, as desapropriações e as cargas horárias desumanas tornaram-se imperativas nas vidas dos trabalhadores. Fossem eles cooptados pelas indústrias ou não. Na Alemanha e Itália, especialmente, os trabalhadores tiveram enormes dificuldades de organização: no século XIX, o sindicalismo como organismo de defesa dos direitos dos trabalhadores foi um fenômeno tipicamente inglês (RIOUX, 1975). Logo, nos primeiros lumes de impacto do brutal processo industrial, acentua-se e se aprofunda uma antiga tradição entre os trabalhadores tradicionais especializados, a itinerância (Cf. HOBBSAWN, 2012). Que se traduzia no deslocamento ambulante – principalmente, pelo interior do país – em busca de ofertas de trabalho e remunerações mais dignas. Uma vez esgotada essa possibilidade ou o ímpeto de enfrentá-la, restava-lhes uma única saída: emigrar.

Foi nesse contexto que o século XIX também acentua e aprofunda uma outra antiga tradição europeia. Numa escala nunca antes imaginada. E, de certo modo, menos transitória porquanto mais duradoura que a sobrevivência das itinerâncias. Se para Lord Kenneth Clark (*apud* GINZBURG, 1991) “A história da arte europeia foi, em larga medida, a história duma série de centros de cada um dos quais irradiou um estilo”, essa máxima se fez cada vez mais arraigada à medida que os novos centros industriais europeus foram se constituindo e enraizando, bem como os processos de industrialização e as unificações nacionais foram minando as economias-mundo e alargando as paragens para o estabelecimento de uma



economia mundial. França, Inglaterra, Alemanha, e, em menor grau, a Itália, tornam-se mais do que novos centros políticos e industriais de uma complexa rede econômica que começava a ser costurada, facilitada pelo advento de maravilhas em fluxos e fixos que enxugaram o tempo e encurtaram distâncias: órgãos burocráticos, instituições de ensino e profissionalização, telégrafos, navios à vapor, ferrovias e a própria fotografia convergem como alguns exemplos. Esses países foram se constituindo, sobretudo, como centros de uma nova modalidade imperialismo. Tornar-se-iam assim modelos de “civilização” e centros de difusão cultural, ainda que edificadas sobre os escombros de antigos pilares.

Produto de seu tempo, antes de aportar em terras sul-americanas, Albert Frisch se trasladou no final da década de 1850 para a capital da Baviera, Munique. De lá, com o apoio do então empregador, realizou um *workshop* de litografia em Paris. No retorno à Alemanha, muito provavelmente sem perspectiva de trabalho, ou então, de um trabalho que lhe rendesse algum reconhecimento e estabilidade, Frisch partiu no início dos anos 1860 para a América do Sul. Seu primeiro destino foi a capital da Argentina, Buenos Aires. Na bagagem, um conjunto de estampas de imagens religiosas que almejou sem sucesso comercializar (Cf. ANDRADE, 2013; KOHL, 2015).

A derrocada inicial de Frisch o levou a exercer inúmeras funções. Entre as quais, a de professor particular e treinador de cavalos nos pampas argentinos. Foi somente em seu retorno a Buenos Aires, em 1863, que o jovem alemão finalmente abraçou a carreira de fotógrafo. Durante um bate-papo de taverna com um fotógrafo da comunidade germânica, após tomar conhecimento da fracassada saga do jovem em terras austrais, este o recomendou ao ateliê fotográfico de um amigo. Tratava-se do renomado estúdio do americano Arthur Terry. Com quem Frisch aprendeu o ofício de fotógrafo e passou a fotografar a elite portenha. Segundo Kohl (2015), após alguns meses trabalhando no estúdio de Terry, Albert Frisch foi despachado para o Paraguai a pedido do ex-ministro da Guerra e da Marinha, e, então, já empossado 2º presidente daquele país, o General Francisco Solano López. Em Assunção coordenou as atividades de um estúdio fotográfico por alguns meses. Mas, no final de 1864, quando da iminência de eclosão da Guerra do Paraguai, foi obrigado a alçar



partida mais uma vez. O destino era a cidade do Rio de Janeiro (ANDRADE, 2013; KOHL, 2015).

Recém-chegado em terras cariocas no alvorecer de 1865, e, uma vez longe dos horrores da guerra que se descortinava na Tríplice Fronteira, Albert Frisch se deparou com uma cidade que, muito provavelmente, chocou-lhe. O Rio de Janeiro de então estava aquém de receber a alcunha que a tornaria mundialmente famosa no século posterior, a de “Cidade Maravilhosa”. Ainda que, em meados do século XIX, o Rio de Janeiro fosse a capital do Brasil e a sede de uma das duas únicas coroas então reinantes na América, a cidade estava longe de apresentar ao visitante estrangeiro as comodidades e a modernidade da urbanidade europeia. Ou mesmo, de cidades latino-americanas como Buenos Aires, Havana e Santiago de Chile. Apesar de toda modernização introduzida após a chegada da Coroa Portuguesa, em 1808, deve-se notar que o Rio de Janeiro que se apresentou a Albert Frisch era um lugar de “ruas tão ‘detestavelmente calçadas’, enlameadas, sujas [...]”, onde “a facilidade de pretos para suprirem os sobrados burgueses ou patriarcais de água e de alimentos e de os aliviarem de excremento e de lixo, retardou a instalação de serviços de canalização e de esgotos [...]” (FREYRE, 1990).

Uma capital negra e escravocrata em pleno Atlântico Sul ocidental. Onde, alguns poucos anos depois, em 1872, dos 275 mil habitantes da cidade, 84 mil eram estrangeiros, que se dedicavam a uma variada gama de atividades (COSTA, 1999). Levando em consideração a notória quantidade de imagens de exuberantes paisagens ou de negros libertos e escravos legadas por fotógrafos estrangeiros no Brasil na segunda metade do oitocentos, principalmente, em *cartes-de-visite*, essas duas temáticas da realidade brasileira de então deviam saltar aos olhos, e, portanto, aos olhares técnicos desses europeus. Por um lado, impactados pela harmonização institucional e social desses contrastes: vias sujas e mal pavimentadas contrastando com densas florestas e a Baía de Guanabara ao fundo; escravos rotos perambulando por ruas de sobrados aristocráticos. Por outro, ávidos em saciar a sede pelo exótico distante de seus compatriotas e munidos de etnocentrismo.



Em 1865, outro estrangeiro, o suíço Georges Leuzinger acabava de inaugurar no Rio de Janeiro – à Rua do Ouvidor, 33 e 36 – seu ateliê de fotografia da Casa Imperial. Ao contrário do forasteiro Frisch, Leuzinger era uma figura de renome no mundo comercial e cultural da Corte. Especialmente, pela realização de impecáveis composições das paisagens cariocas e fluminenses. Mérito que fazia questão de sublinhar nas *cartes-de-visite* da Casa Leuzinger. Na compreensão de Bia e Pedro Corrêa Lago (2005) “De todos os fotógrafos pioneiros no Brasil, Georges Leuzinger [...] foi quem melhor compreendeu as possibilidades comerciais na venda de imagens do país para uma clientela estrangeira”. Clientela essa que não somente era exigente quanto aos resultados técnicos das composições quanto potencialmente consumidora de tudo que lhe se apresentasse como novidade da modernidade. Incluso, o consumo daquilo que não se podia ver ou conhecer do mundo a não ser através dos olhares dos fotógrafos.

Nesse contexto, Albert Frisch foi contratado como fotógrafo da Casa Leuzinger. E ali certamente realizou seu maior, mais complexo e mais famoso trabalho: a expedição fotográfica pelo Rio Solimões-Alto Amazonas e Rio Negro, realizada em 1867. Essa expedição sob responsabilidade de Frisch era inicialmente parte integrante de outra, encomendada pela Casa Imperial e capitaneada pelo engenheiro Franz Keller, genro de Georges Leuzinger. O objetivo de Keller era claro: “deveria investigar a possibilidade de tornar mais navegáveis as corredeiras do [Rio] Madeira” (HEMMING, 2009).

Na década de 1860, a região Amazônica vivenciava a transição de uma economia colonial e de subsistência baseada no extrativismo de drogas do sertão para o que, poucos anos depois, circunscrito à nova divisão internacional do trabalho introduzido pelo capitalismo industrial, tornar-se-ia conhecido como o fenômeno do “surto da borracha”. Os dois maiores empecilhos brasileiros para tal empreendimento se solidificavam na resistência de algumas nações indígenas à presença dos não-índios na floresta, e, principalmente, no emprego de uma logística de escoamento do látex. O que, de certo modo, salvaguardadas as difíceis condições de extração e escoamento, não ocorria no concorrente país vizinho, a Bolívia. Na Amazônia boliviana, onde era encontrada a melhor borracha, metade do problema



estava solucionado: o árduo trabalho era realizado por indígenas aculturados (HEMMING, 2009). Assim, temerosos de que a Bolívia monopolizasse em poucos anos a extração do látex, os brasileiros empreenderam a missão de Keller. Que deveria encontrar soluções plausíveis para o escoamento e avaliar as estimativas dos custos (HEMMING, 2009).

A escolha do nome de Frisch por Leuzinger e a própria disposição do fotógrafo para enfrentar a difícil empreitada junto a Keller desnuda um lado menos glamoroso do comércio e produção de imagens e das relações de trabalho a qual estavam submetidos muitos fotógrafos do século XIX. Em geral, lê-se e se apreende nas análises sobre os trabalhos dos “fotógrafos pioneiros” do oitocentos uma visão quase que romanesca do dever profissional. Destaca-se, em geral, o itinerário aventureiro, a habilidade técnica e a harmonia estética das composições. Iluminação, profundidade, sombreamento, etc. A chancela de “pioneirismo” quase sempre oblitera, negligencia, ou mesmo, ofusca o papel dos fotógrafos contratados como membros integrados a um universo mais amplo, e, não raras vezes, menos heroico: o do mundo do trabalho.

Para azar ou sorte de Frisch, ele era o homem certo para o negócio do capitalista de imagens, Leuzinger. Era jovem, estrangeiro, ávido por trabalho, acostumado ao labor itinerante, e, sobretudo, talentoso. Disposto a fazer fama e dinheiro, bem como a reparar o ônus das próprias desventuras pela América do Sul. Do outro lado da mesa de contratação, o empreendedor e empregador suíço buscava destacar ainda mais sua Casa Leuzinger no mercado europeu. Tratava-se do homem certo, de temática oportuna, ao gosto da clientela europeia e da melhor ocasião possível. Tanto que, inscritas pela Casa Leuzinger, as 98 imagens produzidas por Albert Frisch sobre os índios, as paisagens e a fauna e flora amazônicas foram integralmente montadas em papel cartão com acabamento fino e comercializadas na Europa (ANDRADE, 2013).

A receptividade de imagens do mundo exótico – e, exógeno – era ampla na Europa. A chamada fotografia etnográfica possibilitava ao homem abastado do velho continente conhecer um fragmento do mundo que, até então, lhe era desconhecido.



E que não poderia ser visualizado e supostamente conhecido, pelo menos a princípio e no conforto do que era entendido como “civilização”, senão, por meio do produto final do olhar do fotógrafo: a fotografia. Assim, bastante comum entre os fotógrafos estrangeiros no Brasil do período foi a confecção de *cartes-de-visite* com fotografias de negros escravos e livres, bem como sobre a paisagem que muitos tomavam como “edênica”. O gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente impulsionaram a produção dessas fotografias de caráter documental. Em que os fotógrafos encobertos pelo mister de um realismo fotográfico que não raras vezes ambicionava direcionar o leitor na leitura visual do mundo, transformavam-se também em laboratórios ambulantes (SOUSA, 2004). Carregando aqui e acolá pesados fardos de equipamentos e produtos químicos.

A viagem de Albert Frisch ao Alto Amazonas e pelos afluentes do Rio Madeira e Solimões ocorreu entre 14 de novembro de 1867 e 24 de novembro de 1868, percorrendo entre ida e volta cerca de 10 mil quilômetros pelo território brasileiro (KOHL, 2015). Ainda no início da expedição, enquanto Keller e seus homens desceram o Rio Madeira após uma longa pausa em Manaus, Frisch aproveitou para subir o Solimões rumo ao posto militar avançado de Tabatinga, na divisa com o Peru. No retorno, reuniu-se novamente ao grupo comandado por Keller (KOHL, 2015). Durante a jornada, o fotógrafo produziu 120 imagens em negativos de vidro. Das quais 98 foram incorporadas ao catálogo da Casa Leuzinger. Albert Frisch passou mais três anos no Rio de Janeiro. Em 1870 retornou à Alemanha onde continuou seus estudos no ateliê de Joseph Albert, fotógrafo responsável pelo aperfeiçoamento da técnica de fototipia. Uma vez iniciado na nova técnica, Frisch trasladou-se para os Estados Unidos, onde passou a encorajar e lecionar a técnica desenvolvida por Joseph Albert. Retornou à Alemanha em 1872. E, em 1875, abriu o próprio estúdio: o *Kunstanstalt Albert Frisch*. Faleceu em 1918.



Indígenas amazônicos pelas lentes de Albert Frisch

Boris Kossoy (2014) afirma que “toda fotografia tem atrás de si uma história”. Mas, sobretudo, justamente por carregar atrás de si uma história, toda fotografia é ideologia. A atitude e olhar do fotógrafo diante da realidade, o seu estado de espírito, a sua visão e valores de mundo acabam transparecendo no resultado final do processo: a imagem (KOSSOY, 2014). No caso dos fotógrafos europeus oitocentistas no Brasil – especialmente, de Frisch – essa constatação não deixa de ser determinante. Pois, para além da expressão pessoal do fotógrafo, outras tantas variantes concorreram em seu processo de fotografar indígenas: as condições técnicas, as dificuldades ambientais de fotografar fora de um estúdio, etc. Mas, ainda mais importantes, os termos e condições que regiam o possível acordo/contrato entre Leuzinger e jovem fotógrafo. A série de 98 imagens de indígenas, paisagens, fauna e flora legadas por A. Frisch sob a chancela da Casa Leuzinger não deixa de carregar essas marcas. Nota-se que os temas fotografados, ainda que elementos primordiais de toda composição fotográfica, e, também, supostamente sua principal razão de ser, foram o que menos interferiram no resultado final do processo fotográfico operado por Frisch.

No século XIX, a produção químico-mecânica de imagens não era um processo acessível a todos e ilimitado do ponto de vista técnico-reprodutivo. Inúmeras dificuldades se colocavam entre o intento de captar uma imagem/situação e sua fixação químico-física. Interpunha-se desafios de diversas ordens: desde o simples transporte de pesados ou delicados equipamentos e frágeis produtos laboratoriais a lugares remotos e de difícil acesso até arcaicas e limitadas técnicas de reprodutibilidade, que condenavam a imagem a uma condição de exclusividade que hoje nos é estranha, ou mesmo, ininteligível. Sobre a temática, deve-se assinalar que

Ao deixar o ambiente confortável e controlado do estúdio, o fotógrafo oitocentista se via confrontado com uma série de problemas técnicos



bastante complicados, sobretudo durante o período do colódio úmido. Problemas que eram bem maiores aqui no Brasil, onde a luz é menos suave e uniforme e o clima mais quente. Isso porque a excessiva luminosidade característica do Brasil exacerbava os problemas de exposição ao criar contrastes violentos entre as diferentes áreas da imagem, enquanto o calor tropical dificultava a operação com esse processo, que exigia a exposição da placa quando esta estivesse uniformemente úmida. (VASQUEZ, 2000)

No caso de Albert Frisch essas dificuldades técnicas se tornaram imperativas e impactaram diretamente no transcorrer de seu trabalho. Se não era fácil para fotógrafos do gabarito e contemporâneos de Frisch, tais como, Marc Ferrez, Christiano Júnior, Alberto Henschel, entre tantos outros, superarem as adversidades da geografia, da vegetação, das condições climáticas e de iluminação nas zonas tropical e subtropical brasileiras, mesmo fotografando em lugares mais convidativos e retratando personagens e ambientes urbanos e suas imediações, a expedição fotográfica de Frisch e a qualidade do trabalho por ele apresentado se mostrou de impressionante êxito técnico para a época.

De certo, as condições impostas para o cumprimento dos objetivos mercantis da Casa Leuzinger nas imagens produzidas por Albert Frisch privilegiavam a qualidade técnica. Isso porque, ao objetivar a venda das imagens para o público estrangeiro – em especial, europeu –, Georges Leuzinger certamente também visualizava as inscrições das mesmas nas famosas exposições universais e feiras científicas.

O público alvo de Leuzinger certamente era o acadêmico, que despertava para o valor de registro da etnofotografia. Assim, mesmo que circunscrita à expedição de Franz Keller, e, aproveitando-se dela, a expedição fotográfica de Frisch possuía uma autonomia que “contou com o apoio e estímulo de Jean Louis Rodolph Agassiz, pesquisador suíço radicado nos Estados Unidos, à época, um dos principais oponentes criacionistas de Charles Darwin” (GÂMBERA, 2013). Pois, foi justamente a pedido de Agassiz que Georges Leuzinger resolveu desmembrar – pelo menos,



temporariamente – e estender o percurso fotográfico de Frisch até Tabatinga, na fronteira com o Peru (SENN, 2006).

De igual maneira, a expedição etnofotográfica do alemão contou com o apoio do Império do Brasil. Além do peculiar interesse do imperador D. Pedro II pela fotografia competia ao monarca uma especial inclinação a tudo que fosse de interesse científico. Fotografia e Ciência representavam de um lado a modernidade, e, de outro, satisfaziam os anseios do imperador em experimentar-se como fotógrafo e como entusiasta das Artes e da Ciência (Cf. SCHWARCZ, 1998). Consonante a isso, em tempos de guerra e de corrida comercial pela extração do látex, o Império via nas expedições de Keller e de Frisch uma oportunidade de “integração nacional e de divulgação do potencial energético e científico da região” (GÂMBERA, 2013, p. 184).

Esses interesses conjugados estão presentes e são marcantes nas imagens produzidas por Frisch. Da coleção, raras são as imagens em que transparece a temática mais subjetivamente valorizada pelo fotógrafo: a paisagem, em sublime solidão e aquém da contaminação por outros temas. Resumindo-se a fotografias retiradas em raros momentos de relaxamento do fotógrafo durante a extenuante jornada.

Contudo, engana-se que, por essa inclinação, o olhar de Frisch fosse diferente ao de seus contemporâneos. Ou mesmo, a eles indiferente. A fotografia paisagística era tão ou mais exigente em refinamento e termos técnicos do que a etnográfica. Ela pressupunha o controle do fotógrafo sobre a câmera e também sobre as adversidades e intempéries da natureza bruta. Em outra esfera, prevalecia um forte etnocentrismo e senso civilizatório nessas expedições. Que não deixam de transparecer a ideologia em voga entre os homens que as capitaneavam.

Em seu diário de viagem, por exemplo, Franz Keller emite a seguinte opinião sobre os “incivilizados” índios murras que rondavam um dos acampamentos da expedição ao Madeira-Mamoré: sua perda “não prejudicaria o país, que pode muito bem passar sem esse elemento obstinado, incapaz de adaptação à nova ordem de coisas que se aproxima a passos rápidos” (KELLER, 1874 *apud* HEMMING,



2009). Se Frisch, ao contrário de Keller, não deixou impressões escritas sobre os silvícolas, o fez por intermédio do conjunto de imagens. Atualmente, sabe-se que as fotografias produzidas por ele tomaram como modelos indígenas mestiçados que viviam aos arredores de Manaus ou às margens dos rios Solimões e Madeira.

A preferência de Frisch por indígenas dóceis à presença de não índios, ou mesmo, por mestiçados, cumpria de certo critérios lógicos que satisfaziam tanto as limitações técnicas da época quanto às necessidades objetivas de fotógrafo, empregador e clientes, ávidos por composições nítidas, visualmente impecáveis. No entanto, tal como seus contemporâneos colegas de profissão, ao privilegiar nitidez e estética em suas composições, Frisch não somente objetivou com seu olhar eurocêntrico os objetos ou as temáticas de suas tomadas, como os submeteu às regras técnicas e aos anseios científicos dos homens de seu mundo. No oitocentos, inúmeros fotógrafos etnográficos lançavam mão de recursos e truques de laboratório a fim de melhorar suas composições e dirimir as limitações e imperfeições técnicas.

José Christiano Júnior (1832-1902), por exemplo, em sua famosa “Coleção de tipos de negros”, lançava mão de inúmeras estratégias. Primeiro, alocava-os ao estúdio – ambiente que ofertava maior controle ao fotógrafo – onde eram fotografados sobre vários aspectos e situações do cotidiano escravo. Incrementava seus modelos negros com apetrechos, bem como a fim de dirimir a artificialidade do estúdio, determinava que seus modelos cumprissem posições que remetessem à dinâmica de suas respectivas atividades. Às negras mais novas solicitava-lhes que desnudassem os ombros e parte das costas a fim de cobri-las com uma aura de sensualidade. Não longe disso, encontra-se a famosa fotografia da “Lavadeira” (cerca de 1865). Inspirado na atração dos estrangeiros pelas lavadeiras do Campo de Santana (Rio de Janeiro), que esfregavam e enxaguavam roupas expondo os seios, Junior convida uma lavadeira pós-púbere ao seu estúdio, onde é fotografada com a parte superior desnuda e em posição vertical, austera, porém, de olhar vivo, mirando a câmera, e as mãos entrecruzadas levemente caídas sobre a parte inferior do ventre. Nesse caso, ao contrário do que se vê nas fotografias da série de negros trabalhadores de Christiano Júnior, a menina não imita movimento próprio à sua



atividade. O que se destaca são os pequenos seios harmonizando com os pueris olhos.

De igual maneira, nas fotografias de indígenas amazônicos de Frisch reside uma objetividade que é totalmente alheia aos fotografados. Na famosa fotografia de “Índios tapuia nos arredores de Manaus” (1867), por exemplo, reside uma aparente harmonia entre os elementos que se dissipa quando a atenção do observador privilegia cada um dos retratados. Os olhares apáticos e desinteressados da maioria saltam ao olhar mais atento do observador. O homem com a criança no colo encara com desconfiança a máquina que irá “capturar” sua imagem. Atrás, o jovem apoiando-se na parede externa da casa arma-se com um olhar e uma postura desafiadoras.

No entanto, as mulheres são os elementos que mais chamam atenção. A mais velha, em primeiro plano, sentada sobre uma esteira comporta ao seu lado um punhado de vimes. A outra, jovem, repousa entediada sobre uma máquina de fiar. Nota-se que todos estão relativamente bem vestidos dada a condição de marginalização social. Com roupas tão alvas que evidente foram travestidas para a ocasião. A moça aparece com o ombro esquerdo descoberto, numa postura evidentemente controlada pelo fotógrafo.

O “progresso não parece lhes ter trazido nenhum benefício” (LAGO, 2005). O que é evidente em seus semblantes e pés descalços. Mas, a cena é supostamente montada por Frisch a fim de transparecer o contrário. A brancura da roupa dos indígenas em contraste com os farrapos dos jovens negros e do indígena coadjuvante. A máquina de fiar. A iluminação mais forte em primeiro plano destoando da atmosfera soturna daqueles que se encontram mais ao fundo da imagem. Esses elementos não deixam dúvidas. Ainda que marcante a apatia dos retratados, prevalece a atmosfera de resignação e docilidade diante do suposto progresso. Afinal, a quem interessaria uma tal imagem de índios aculturados? Certamente, que aos defensores do progresso civilizatório. À comunidade científica da época, em geral. A homens como Agassiz, Keller, Dom Pedro II, e, sobretudo, aos *self-made-man*, tais como, Frisch e Leuzinger. Trata-se, portanto, de uma narrativa



visual que indiscutivelmente traz ao bojo as supostas benéficas e a inevitabilidade do progresso.

Quando se analisa uma série, deve-se entender cada fotografia como uma unidade e uma unicidade em si mesma, mas também como parte de um todo. A fotografia intitulada “Taba de Índios” (c. 1867) é outro exemplo. Mesmo que os retratados desta vez sejam suposta e aparentemente um pouco menos aculturados que os retratados na fotografia anterior, não deixavam de sê-los. Pois, também retratados nos arredores de Manaus, permitiram que suas imagens fossem “capturadas” pelo fotógrafo em meio a uma apatia tão ou mais singular e denunciativa do que a dos tapuia vestidos da foto anterior.

O grupo familiar retratado nessa imagem parece fragilizado e reduzido. O contraste de iluminação também é denunciativo. Apáticos, os semblantes e corpos indígenas são obscurecidos pela exígua luminosidade, que adentra o ambiente da taba somente da direita para a esquerda, iluminando pouco os rostos, e, mais os pés. A nudez flácida dos corpos agregadas à percepção da escassez de utensílios domésticos evidenciam a precariedade das condições em que essa família “ainda selvagem” vivia quando comparada às dos tapuias aculturados.

Numa terceira composição, retrato de “Índios amauás no Rio Japurá” (c. 1867), utilizando-se de um estratagema bem difundido entre os fotógrafos da época, o da colagem, ou, sobreposição de imagem, o alemão utiliza uma composição da paisagem do Rio Japurá como pano de fundo e a sobrepõe com dois indígenas amauás. Essa fotografia servirá de pano de fundo para uma série de outros retratos de indígenas realizados por Frisch durante a expedição. É evidente no produto final que os dois indígenas destoam em proporcionalidade ao resto da cena. Em estatura, o da direita quase se iguala à árvore que está supostamente próxima. Enxerga-se também que, apesar da base da árvore se encontrar pouco metros mais ao fundo, parte dos galhos dela – trata-se de árvore não frondosa – se coloca à frente do braço esquerdo do fotografado.

A imagem base largamente utilizada por Frisch como pano de fundo para seus retratos de indígenas possui uma piroga estacionada no leito do rio.



Embarcação essa que, na fotografia final dos amauá, encontra-se encoberta pelo corpo do homem sentado no tronco. Mas, cujo os vestígios aparecem pela sombra refletida no espelho d'água. Neste caso, a possibilidade que se apresenta é a de que Albert Frisch tenha fotografado esses índios amauá utilizando um fundo neutro de pano. E, pela imobilidade pouco natural dos indígenas, muito provavelmente para esta série de fotos retratos objetivasse um público mais interessado nas características físicas dos nativos.

Considerações Finais

O exercício de trazer à tona o itinerário de um fotógrafo do oitocentos do gabarito de Albert Frisch revela-se um experimento rico, mas ainda pouco explorado nas reflexões da História da Fotografia brasileira. Esse exercício permite o entendimento e a análise sobre o profissional fotógrafo e sua respectiva obra como pertencentes ao mundo da arte, mas, principalmente, ao mundo do trabalho. O jovem Frisch, assim como tantos outros alemães da metade do século XIX, é obrigado a deixar seu país em decorrência das guerras de unificação e das abruptas transformações desencadeadas pela Revolução Industrial. Processos que impactaram diretamente na vida dos trabalhadores e que repercutiu com que profissões e profissionais até então tradicionais fossem lançados à precarização e, não raras vezes, à marginalidade social.

A necessidade e as incertezas diante o futuro lançam homens e mulheres a buscarem alternativas de sobrevivência menos degradantes. Acentua-se o trabalho itinerante. Mas, tão logo, aprofunda-se também a emigração. Albert Frisch, que não era fotógrafo na Alemanha, assim como muitos de seus compatriotas emigrados, acaba abraçando uma nova profissão nos locais de destino. De ajudante de um impressor de imagens em Munique, torna-se, portanto, fotógrafo anos depois de desembarcar na América do Sul, após sucessivas e infelizes tentativas de prosperar economicamente no Novo Mundo.



Os itinerários percorridos do Frisch e outros tantos fotógrafos provenientes da Europa Central os colocaram às vistas das sociedades modernas europeias locais do oitocentos como verdadeiros *self-made-man*. Homens que, imbuídos do espírito romântico da livre iniciativa, deixaram seus países de origem e cruzaram o Oceano Atlântico em busca de fama e fortuna. Contudo, sob essa fina áurea idealista a realidade foi outra. A maioria acabou anônima e pobre no Novo Mundo. Quando não com algum recurso conquistado retornaram à Europa, onde se entregaram novamente à precarização das condições de trabalho. Frisch é o exemplo. Voltou após seu trabalho itinerante no Amazonas para um centro econômico e artístico que não reconheceu seu anterior prestígio. Entregou-se, outra vez, ao trabalho itinerante. Desta vez, nos Estados Unidos. Para somente então, retornar à Alemanha e abrir o próprio estúdio.

As imagens tomadas dos indígenas amazônicos por Frisch não escondem o outro aspecto perverso daquele mundo moderno que se descortinava. Trata-se de fotografias que distorcem e objetivam os retratados a partir de olhares eurocêntricos e de um ideal progressista e civilizatório. Os indígenas retratados por Frisch estavam longe de serem somente aculturados ou mestiçados. Uma vez fotografados tal como e da maneira que foram, eles se encontravam mesmo aquém do realmente eram. Em alguns casos, surgem nas fotografias como resultados de uma bem-sucedida empreitada civilizatória. Noutras imagens, eles emergem eternizados como personagens que despertam a curiosidade científico-evolutiva e o consumo-fetichismo europeus.

Nas imagens estão sobrepostas uma série de camadas de objetivação. A primeira e mais profunda delas é a interposta pelas próprias dificuldades e limitações técnicas da época e das condições das tomadas de Frisch. A segunda, pelo contrato/acordo de trabalho entre Frisch e Georges Leuzinger, que determinava antemão o público-alvo e o destino daquelas fotografias. E, por fim, a da própria subjetividade do fotógrafo, em que falam mais alto as vozes do especialista fotógrafo e do “civilizado” frente aos silvícolas.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARADO, Margarita; MATTHEWS, Mariana (Orgs.). Los pioneros Valck: un siglo de fotografía en el sur de Chile. Santiago de Chile: Pehuén, 2005.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. As primeiras fotografias da Amazônia. Artigo publicado em Biblioteca Nacional Digital, 11 de set. de 2013. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/preciosidades-do-acervo-as-primeiras-fotografias-da-amazonia-resultado-de-uma-expedicao-fotografica-pelo-solimoes-ou-alto-amazonas-e-rio-negro-realizada-por-conta-de-g-leuzingerrua-do-ouvidor-33/>>. Acesso em 12 de dez. de 2016.

ANDRÉ, Richard G. O Paraíso entre Luzes e Sombras: representações de natureza em fontes fotográficas. Londrina: EDUEL, 2014.

BÁEZ, C.; MASON, P. Zoológicos Humanos: fotografías de fueguinos y *mapuche* en el Jardin d'Acclimatation de París, siglo XIX. Santiago de Chile: Pehuén, 2006.

COSTA, Emília Viotti da. Da Monarquia à República: momentos decisivos. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

CUNHA, Manuela Carneiro (org.). História dos Índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP, 1992.

FREYRE, Gilberto. Sobrados e Mucambos. Rio de Janeiro: Record, 1990.

GÂMBERA, J. L. H. de M. Fotografia na Amazônia Brasileira: considerações sobre o pioneirismo de Christoph Albert Frisch (1840-1918). In: REVISTA Pós, vol. 20, n. 34. São Paulo, dezembro de 2013, pp. 180-196.

GINZBURG, Carlo. A micro-história e outros ensaios. Trad. de António Narino. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GREGORY, Valdir. Imigração alemã no Brasil. In: CADERNOS Adenauer. Relações Brasil-Alemanha – Deutsch-Brasilianische Beziehungen. Edição Especial. Ano XIV. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, outubro de 2013.



HEMMING, John. Fronteira Amazônica: a derrota dos índios brasileiros. Trad. de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2009.

HOBBSAWN, Eric J. A Era das Revoluções: Europa 1789-1848. Trad. de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. A Era do Capital: 1848-1875. 10ª ed. Trad. de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

_____. Os trabalhadores. Estudos sobre a História do Operariado. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

KOHL, F. S. Albert Frisch and the first images of the Amazon to go around the world. In: WOLFF, Georges (org.). Explorers and Entrepreneurs behind the Camera: the stories behind the pictures and photographs from the image archive of the Ibero-American Institute. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2015, pp. 26-34.

KOSSOY, Boris. Fotografia & História. 5ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LAGO, Bia & Pedro Côrrea do. Os fotógrafos do Império: a fotografia brasileira no século XIX. Trad. de Lucia Jahn. Rio de Janeiro: Capivara, 2005.

RIOUX, J-P. A Revolução Industrial: 1780-1918. Trad. de Waldirio Bulgarelli. São Paulo: Pioneira, 1975.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENNA, Ernesto. Casa Leuzinger. In: _____. O velho comércio do Rio de Janeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Editorial, 2006, pp. 102-121.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó/Florianópolis: Argos/Letras Contemporâneas, 2004.

THOMPSON, E. P. A formação da classe operária inglesa. A maldição de Adão. Vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

VASQUEZ, Pedro Karp. Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX. São Paulo: Metalivros, 2000.



Como un anfibio entre ser y no ser. Consideraciones fenomenológicas sobre la conciencia de imagen

Giovanni Jan GIUBILATO (UEL)¹

Resumen: En el *continuum* sintético y coherente de nuestra experiencia del mundo las imágenes físicas representan una especie de interrupción, un vacío metafísico de realidad, en cuanto nos muestran algo que, realmente, no está allí. Las imágenes no son simplemente cosas materiales, se identifican más bien con aquello que “en” ellas se ve y se reconoce – y que en verdad físicamente no existe. Esta modalidad de conciencia y percepción muy particular atraviesa las múltiples capas de la materialidad objetual para dirigirse, inmediatamente, hacia lo irreal representado “en” la imagen, o por medio de ella. No debe sorprender entonces que la fenomenología haya reconocido en este fenómeno un importante eje temático de sus reflexiones acerca de la vida de conciencia y de las operaciones de sentido que en ella se llevan a cabo. Las consideraciones siguientes, a través de una cuidadosa interpretación de los escritos de Husserl (y con referencia a textos aún inéditos en español y portugués), profundizan en los análisis fenomenológicos de la imagen y destacan los importantes aportes teóricos que una *fenomenología de la “irrealidad”* puede ofrecer para una comprensión profunda y actual de la vida de las imágenes.

Palabras-clave: Fenomenología, conciencia de imagen, representación, mundo de la imagen.

Introducción: los diferentes sentidos de la imagen y la filosofía

La palabra “imagen” viene del latín *imago, -ginis*, cuyo espectro semántico implica una variedad y amplitud sorprendentes, incluyendo significados que van

¹ Doctor en Filosofía por la Bergische Universität Wuppertal, Alemania. Post-doctorando, becario PNPd-CAPES, en el Programa de Pós-Graduação em Filosofia de la Universidade Estadual de Londrina. Orientador: Prof. Dr. Eder Soares Santos, UEL.



desde “figura, efigie e retrato”, “fantasma, espectro, espírito de los muertos”, “alucinación e engaño”, “alegoría y fábula” hasta “idea, concepto e representación mental”. Siguiendo esta última acepción de la palabra ya Aristóteles en el *De Anima* (431^a 14 ss.) asigna a la imagen un papel central entre las modalidades de conocimiento, pues el alma racional (llamada también discursiva) en vez de sensaciones utiliza imágenes. Con ello el Estagirita se refiere propiamente a aquella parte del alma humana llamada *διάνοια* que, en su concepción, define el conocimiento racional discursivo en contraposición tanto al conocimiento intuitivo (*νόησις*) cuanto a aquella otra parte del alma llamada irracional que, aunque priva de razón, es todavía capaz de obedecer a los dictámenes de la razón misma. De aquí la famosa afirmación – desde entonces paradigmática para el desarrollo histórico de toda la filosofía occidental – de la imposibilidad, para el alma, de inteligir (*intelligere*) “sin el concurso de una imagen”. Hablando de imágenes (*τὰ φαντάσματα*) en el contexto de su teoría del conocimiento Aristóteles se refiere entonces a las imágenes mentales – también dichas “representaciones” – que las facultades de la imaginación (*φαντασία*) y de la memoria (*μνήμη*) producen en el alma a partir de las sensaciones (*τὰ αἰσθήτα*) captadas a través de los cinco sentidos. Desde esta concepción de la imagen como representación de la realidad externa en la interioridad de la psique, la relación entre *logos* (racionalidad) e *imaginación* ha estado al centro de la reflexión filosófica – pensamos por ejemplo a Kant, quien en su *Crítica de la razón pura* (1781, 1787) coloca la imaginación (o facultad imaginativa, “*Einbildungskraft*” en alemán), en el centro operativo de su teoría del conocimiento, definiéndola como aquella facultad de tener una representación de algo “aún sin presencia del objeto representado”. La admirable síntesis que la imaginación es capaz de operar, siguiendo las reglas del intelecto (las categorías), entre las múltiples representaciones es considerada por Kant como la condición de posibilidad no solamente de toda experiencia, sino también de la composición coherente y unitaria de la pluralidad perceptiva en un conocimiento conceptual. Por lo tanto, la facultad imaginativa sería aquel punto arquimédico de mediación que conecta la intuición con el intelecto, la sensibilidad con los conceptos. La literatura filosófica acerca de los análisis y la importancia de la imaginación para el



conocimiento es, a lo largo de la historia del pensamiento, seguramente inmensa y prácticamente imposible de abarcar.

Diversas son las cosas cuando abordamos la imagen desde un concepto diferente de ella, es decir: cuando pensamos la imagen en cuanto *imagen física*, como un objeto material que pertenece a nuestro entorno y que sobresale en cuanto *objeto-imagen* (sea ello producido por el hombre, como gran parte de las imágenes que cotidianamente vemos, o sea ello una imagen “natural”, como por ejemplo el reflejo ondulado de los árboles sobre un espejo de agua). En este caso “imagen” no significa una “representación mental de algo” (situada en la inmanencia de nuestra conciencia perceptiva), sino más bien un particular objeto transcendente (como por ejemplo un cuadro, una pintura, una estatua o una fotografía) que, en el *continuum* sintético y coherente de nuestra experiencia del mundo y de las cosas que encontramos en ello, nos ofrece una “representación” de algo. Cuando en el Museo del Louvre de París vemos *La Gioconda*, un cuadro de Leonardo Da Vinci que remonta a los principios del 1500, aquello que inmediatamente aparece frente a nuestros ojos es aquel famoso sujeto femenino (de difícil identificación) que se ha quedado en el imaginario colectivo gracias a su ojeada indescifrable y su sonrisa fascinante. La imagen de *La Gioconda*, a la par p. ej. de los montajes fotográficos de Andy Warhol, de los paisajes de los pintores románticos y de las películas con las estrellas del cine, son objetos-imagen que hacen parte y constituyen el mundo moderno actual. El hecho interesante para los fines de nuestras reflexiones es que en los últimos dos siglos, y sobre todo a partir del siglo XX, la literatura científica, filosófica, literaria y estética sobre los objetos-imagen ha crecido exponencialmente. Innumerables son las descripciones, los estudios, las investigaciones y los congresos que abordan el tema de la imagen desde diferentes perspectivas y disciplinas del saber – entre ellos, también el prestigioso encuentro hodierno organizado por el *Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem* (LEDI). Antiguamente las cosas eran muy diferentes y la imagen parecía algo relativamente simple.² Para los autores antiguos eran suficientes unas pocas palabras para

² Cf. al respecto el interesante estudio histórico de ELKIN, James, *Why are our pictures puzzles? On the modern origin of pictorial complexity*, New York – London, Routledge 1999.



describir las imágenes. Giorgio Vasari por ejemplo, el famoso pintor, arquitecto e histórico del arte italiano, escribió una o dos páginas sobre algunas pinturas de su época, y no más. Una primera razón de esta gran diferencia con respecto a la cantidad de escritos dedicados a la imagen – que denota también una discrepancia con respecto a la atención que se dedica al fenómeno de la imagen – puede ser encontrada, aparentemente, en un simple hecho histórico: como resultado del largo del progreso de la civilización, hoy en día simplemente sabemos más. Al acúmulo del saber y de sus disciplinas especiales corresponde evidentemente un aumento sensible de los estudios escritos que reflexionan, de diferentes formas, sobre aquello que una imagen es, sobre su funcionamiento, sobre sus efectos, sobre sus caracteres estéticos, sobre su producción y su función social, etc. Empero esta explicación, basada en una simple perspectiva mecánica – se podría decir casi “darwiniana” – de diversificación, crecimiento y adaptación de los estudios sobre la imagen, no llega a dar cuenta de las modificaciones cualitativas (y no solamente cuantitativas) que han ocurrido desde los comienzos de la modernidad. No solo el saber se ha expandido, sino la cultura se ha transformado y ha cambiado radicalmente. Conformemente a este cambio se ha transformado profundamente nuestra percepción del mundo. Ya Walter Benjamin, a los principio del siglo XX, en su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* afirmaba que:

dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente (BENJAMIN, 2003, 46).

Es evidente que dicha transformación natural e histórica de nuestra percepción sensorial del mundo incluye también el arte y sus manifestaciones, y sobre todo del carácter prismático de la imagen. Como nos recuerda el siguiente pasaje de Paul Valéry (citado por Benjamín al comienzo de su ensayo):



ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte (BENJAMIN, 2003, 35).

La filosofía contemporánea ha estado muy atenta a esta mutación de lugar y de sentido de la imagen en el contexto del mundo actual. Si para Pascal la imagen aún representaba, clásicamente, la “dueña de la verdad y del error” y para Baudelaire ella ya era la creadora de un mundo,³ Guy Debord en su famoso ensayo de 1967 nos muestra claramente el éxito planetario de esta fuerza creadora de mundo atribuida a la imagen. A través de un análisis del desarrollo de la sociedad moderna en una Sociedad del espectáculo, donde todo es pura visibilidad, él denuncia proféticamente el poder de control total que los medios de comunicación ejercen sobre las masas, transformándolas en conglomerados de consumidores – de productos, de imágenes, de símbolos y de modelos unificadores. Ya Heidegger, en una famosa conferencia de poco posterior a la publicación del texto de Benjamin y titulada La época de la imagen del mundo (HEIDEGGER, 1977), se oponía a una visión continuativa e progresista de la historia, denunciando el corte cualitativamente absoluto con las épocas precedentes y vislumbrando la característica esencial de las transformaciones que estaban violentamente aconteciendo desde el comienzo del siglo XX a partir justamente del concepto de “imagen”. La situación contemporánea, definida por él como “época de la imagen del mundo”, no representa entonces el éxito último y cronológicamente coherente de una transformación (o reelaboración) de una “precedente” imagen del mundo (por ejemplo de la medieval); más bien, “la esencia de la modernidad es precisamente esto: que el mundo se vuelve imagen” (HEIDEGGER, 1977, 87-88). Sin podernos adentrar aquí exhaustivamente ni en la problemática del volverse imagen (es decir: irreal, metafísico y mediático) del mundo, ni en las diferentes declinaciones teóricas del problema de la imagen en el siglo XX, recordamos pero las valiosas

³ Para una interpretación de Baudelaire como poeta que inaugura la modernidad y, en ella, una nova forma de expresión del arte concibiendo una estética que representa entonces el apogeo de su constelación histórica véanse los escritos paradigmáticos de BENJAMIN, Walter. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969; ID. Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. Berlin: Aufbau, 1971; ID. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen (Gesammelte Schriften IV/1). Berlin: Suhrkamp 1972.



contribuciones teóricas al respecto desarrolladas por la Psicología de la Gestalt, los análisis de Erwin Panofsky y de Ernst Gombrich, las reflexiones del ya citado Walter Benjamin, de Aby Warburg y de Jaques Derrida – quien consigna sus reflexiones acerca de la pintura y del arte al esplendido volumen *La verdad en la pintura* (DERRIDA, 2001). Más específicamente, en el contexto de la galaxia fenomenológica – ámbito de por sí polimorfo que reúne en la filosofía contemporánea intereses teóricos diferentes y declinaciones muy distintas y a veces concurrentes de su intento filosófico fundamental – podemos recordar *L'Oeil et L'Esprit e Le Visible et L'Invisible* de Merleau-Ponty, el ensayo *Les peintures* de Giacometti y la obra *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* de Sartre, hasta llegar a la precursora tesis de doctorado de Fink *Vergegenwärtigung und Bild*.

La fenomenología de la imagen.

La característica común a todas las diferentes teorías de la imagen y de la imaginación citadas a propósito de la “galaxia fenomenológica” es su referencia, directa o indirecta, a la fundación de la fenomenología por parte de Edmund Husserl. Su particular forma de hacer filosofía – esta es la hipótesis que quiero proponer – ofrece interesantes herramientas conceptuales para pensar en profundidad la esencia tanto del “fenómeno imagen” como de la experiencia subjetiva de ella. Proponer esta impostéis significa, en primer lugar, justificar su plausibilidad. Si, como hemos observado, en la contemporaneidad se ha producido un sinnúmero de estudios e investigaciones sobre la imagen, porqué privilegiar las reflexiones de Husserl acerca del problema de la imagen como acceso a una comprensión de su esencia fundamental? A primera vista su pensamiento filosófico parece no representar la multiplicidad de propuestas y perspectivas que conforman la riqueza cultural e espiritual de nuestro siglo. Pues bien, justamente en relación a la pluralidad de formas de investigación y experiencia de la imagen, la reflexión fenomenológica de Husserl se caracteriza por el hecho de ser un intento radical de dar filosóficamente razón de toda esta plurivocidad, de indicar las condiciones de



posibilidad de los múltiples acercamientos al fenómeno de la imagen física y de comprender el fundamento estructural unitario de su misteriosa fascinación.

Resumiendo, la fenómeno-logía puede ser definida como aquella ciencia o “disciplina filosófica que estudia los fenómenos” (HUSSERL, 1987, 69, 82). Ella puede ser definida como una disciplina porque debe su especificidad no tanto a las convicciones personales de Husserl, sino más bien a su determinación inaugural de un ámbito de investigación específico y de la metodología necesaria para desarrollar dichas investigaciones. En la fenomenología el concepto de fenómeno – evidentemente central – tiene un sentido específico, que no debe ser confundido con el sentido habitual, típico de las ciencias de la naturaleza – como por ejemplo podría ser aquel famoso evento de la historia de la física moderna que es la caída de la manzana sobre la cabeza de Newton. Los fenómenos en el sentido de la fenomenología son específicamente fenómenos de conciencia, es decir: son los nexos y conjuntos de vivencias conscientes que constituyen la experiencia de algo (per ejemplo de una manzana, o de un recuerdo, o de un sentimiento, o de un deseo). Por lo tanto, el objeto de esta ciencia de los fenómenos no es la conciencia en cuanto hecho empírico (como lo es la vida de conciencia de un ser humano en especial), sino la conciencia pura en cuanto intencionalidad. Con este concepto Husserl define la esencia de la conciencia en general con relación a su característica fundamental de ser, siempre e independientemente de sus varios objetos posibles, conciencia de algo. Es a partir de este punto focal que, para la fenomenología, se determina la tarea fundamental de describir y analizar las diferentes y específicas modalidades de relación intencional que se dan entre un acto de conciencia y el objeto entendido (evidentemente la experiencia de una manzana no es la misma experiencia de un recuerdo).

Ahora bien, analizar el fenómeno de la imagen en este contexto teórico significa analizar aquel complejo entrelazamiento de operaciones de conciencia (actos o noesis) que determina la experiencia de una imagen en cuanto objeto-imagen (objeto de estos actos, o noema). Husserl llama el conjunto de noesis y noema propio de la experiencia de una imagen “conciencia de imagen”



(Bildbewusstsein),⁴ con la intención de destacar la especificidad de la vivencia intencional en cuestión, o sea su referirse a aquel particular objeto físico del mundo natural que identificamos como una imagen. Digo particular porque Husserl, desde el principio, atribuye a la imagen un carácter muy especial y de alguna forma “negativo” respecto a la actitud normal y cotidiana de relación intencional con el mundo de las cosas. La imagen, a diferencia de los otros objetos transcendentales, interrumpe de alguna manera la cadena de referencias prácticas que sustenta nuestra relación natural e inmediata con las cosas. Esta “interrupción” nos hace encontrar una “cosa” que no es simplemente “una cosa”, sino que primariamente “representa” otra cosa, la cual aparece en la primera. El hecho que la imagen pueda también ser parte del funcionamiento de las necesidades cotidianas no constituye una refutación de las afirmaciones antecedentes; señala más bien la complejidad del fenómeno de la imagen y las dificultades de un acercamiento teórico adecuado. La determinación en primer lugar “negativa” del fenómeno de la imagen por parte de Husserl, su indicación de una específica “negatividad” de la imagen respecto a las relaciones intencionales típicas de la percepción, representa un intento de pensarla “ex negativo”, a partir de una contraposición con del carácter positivo e afirmativo de la vivencia perceptiva de las cosas del mundo. Y dado que según Husserl este carácter negativo de la imagen es el resultado de una particular modificación de la percepción y de su estructura fenomenal (aclarada en el siguiente párrafo 3), a la temática de la negatividad de la imagen pertenece también la problemática de un contraste/conflicto entre la conciencia de imagen y la conciencia perceptiva (párrafo 4).

La tercera parte del curso universitario dictado en el semestre invernal de 1904/05 sobre los Elementos de fenomenología y teoría del conocimiento bajo el título Fantasía e conciencia de imagen (HUSSERL, 1980, 1-108) nos presenta los rasgos fundamentales de la teoría fenomenológica de la imagen. En este texto

⁴ Entre los estudios más actuales sobre la fenomenología de la imagen véase HAARDT, Alexander. Bildbewußtsein und ästhetische Erfahrung bei Edmund Husserl. In: H. KÄMPF, Heike (Comp.). Der Mensch als homo pictor? Die Kunst traditioneller Kulturen aus der Sicht von Philosophie und Ethnologie. Bonn: Bouvier 1995, pp. 105-113; VOLONTÉ, Paolo. Husserls Phänomenologie der Imagination. Zur Funktion der Phantasie bei der Konstitution von Erkenntnis. Karl Alber: Freiburg/München 1997; LUFT, Sebastian. Husserl on the Artist and the Philosopher: Aesthetics and Phenomenological Attitude. In: Glimpse 1 (1999), pp. 46-53; DE WARREN, Nicolas. Tamino's Eyes, Pamina's Gaze: Husserl's Phenomenology of Image-Consciousness Reconsidered. In: IERNA, Carlo, JACOBS, Hans. Philosophy, Phenomenology, Sciences: Essays in Commemoration of Edmund Husserl. Dordrecht: Springer 2010, pp. 305-344;



podemos encontrar tres líneas de investigación principales, las cuales corresponden a las preguntas: 1) ¿Qué es un objeto-imagen?, 2) ¿Cuál es su condición fenomenal – es decir la condición de su aparecer?, y 3) ¿Cuáles son las modalidades fundamentales por medio de las cuales la conciencia de imagen se refiere a sus correlatos noemáticos?

1. El primer elemento esencial de una imagen consiste, según Husserl, en su ser un “representante analógico”. La imagen es primariamente una representación de algo, o mejor dicho: algo es representado en ella o por medio de ella. Empero este “representante”, cuya relación con “lo representado” funciona según las leyes de la analogía, primariamente no aparece, no se ve, se queda invisible. Nuestra intención temática va directamente hacia lo representado por este “representante” invisible, que entonces se queda en segundo plano, haciendo que, de alguna manera, sea la imagen que mira hacia nosotros. La imagen apela a nuestra mirada y nos muestra algo representado en ella. Sin embargo, Husserl subraya el hecho de que no puede darse algún “representado” sin su “representante” correspondiente, y de esta manera indica otra característica especial de la imagen. Cada imagen es la unidad de dos actos intencionales diferentes y entrelazados entre sí: uno dirigido hacia el representante, y otro hacia el representado. La relación entre estas dos apercepciones distintas sería precisamente una “relación analógica”, en la cual la segunda se funda en la primera. El resultado coherente de estas dos apercepciones conjuntas e interdependientes sería la imagen en cuanto representación de una cosa (por ejemplo de un paisaje), cuyo representante pero debe quedarse “invisible” (HUSSERL, 1980, 27, 28). La imagen entonces lleva a la presencia de nuestra visión algo que “no aparece en la apariencia” (HUSSERL, 1980, 31). Con esta determinación de la esencia de una imagen como representación analógica, Husserl define también el punto focal de sus investigaciones: la relación problemática entre representante y representado.

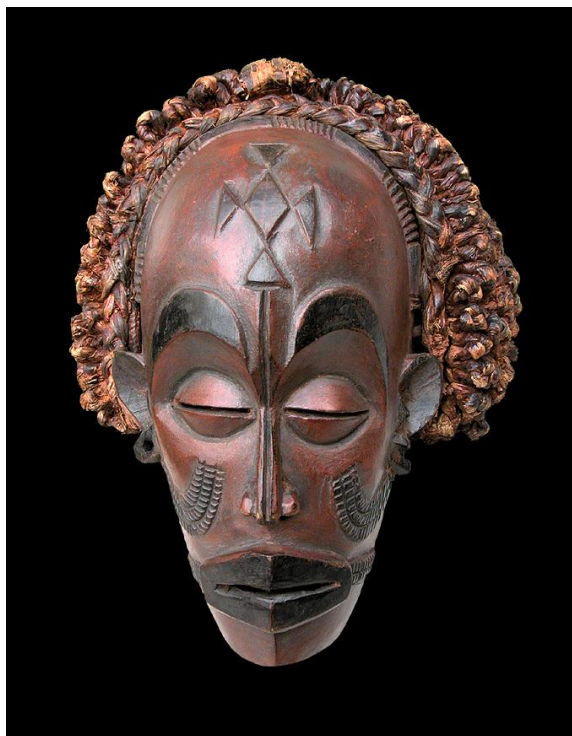
2. Para que la imagen pueda operar como un representante analógico de algo que realmente no es presente, ella también debe necesariamente ser captada por los actos de conciencia como algo “que no es presente, como una apariencia” (HUSSERL, 1980, 151 ss.). La condición de posibilidad de la imagen reside, por lo



tanto, en su modalidad específica de apariencia, donde “apariencia” en este caso significa que la imagen es “como una nada” y que no “tiene absolutamente alguna existencia” (HUSSERL, 1980, 22). En comparación con la realidad perceptiva, el objeto-imagen es caracterizado por una *carencia o una falta de realidad*. Esta modalidad peculiar de aparecer del objeto-imagen se debe, en última instancia, al contraste que se produce entre la aprehensión perceptiva y la aprehensión figurativa o imaginativa, lo cual finalmente distingue la “apariencia” de la “realidad”. La aprehensión de una imagen no es una simple percepción de un objeto transcendente, es algo más: es imaginación.

3. Esta característica esencial de la conciencia de imagen de no ser una simple aprehensión perceptiva (sino, a lo contrario, una aprehensión analógica y representante que va más allá de la simple percepción) es algo común también a otros actos de conciencia: a las aprehensiones simbólicas y significativas (HUSSERL, 1980, 34). El símbolo es notoriamente un signo significativo que remite a un significado ideal (p.ej. el símbolo de la paz), y que de esta manera remite a algo más allá de sí mismo, a un contenido comunicativo externo (p.ej. la idea de la paz). Lo mismo acontece con la apercepción significativa (con los actos del significado), que no sólo remite más allá de sí misma a un significado, sino que lo caracteriza como un ser aparentemente extraño y extrínseco respecto a su significante. Pensamos p. ej. a la secuencia de letras *c-a-s-a* (significante) y a su significado universal ideal de “casa” – los dos tienen muy poco en común porque el nivel de abstracción es muy elevado. Como hemos visto, la imagen también remite a algo más allá de sí misma, empero ella lo hace “a través de sí misma, en sí misma”, como si quisiera englobar en sí y contener esta “otredad”: lo “representado” con todos sus niveles de significado, *en* el “representante”. Una imagen sería entonces una perfecta coincidencia y superposición entre representante real, representado irreal y significado(s) real(es) de lo representado irreal.





Fuente: Africa, la terra degli spiriti. Milano MUDEC – Museo delle culture.

Tomamos como ejemplo esta máscara tradicional africana, en este caso de una tribu de la zona subsahariana occidental – dejando a un lado las complicaciones teóricas que podríamos encontrar al considerar que lo que estamos viendo es una reproducción fotográfica de la máscara real. En nuestro ejemplo, el representante es el objeto en madera finamente trabajada, entallada y pintada, según un estilo particular. Lo representado es la cara de un ser humano, probablemente de una mujer, según cánones estéticos y culturales determinados – la figuración de una cara de mujer hecha por un escultor italiano del siglo XV sería seguramente muy diferente (pensamos a la *Piedad* de Miguel Ángel y al rostro marmóreo de la Virgen María). Resulta evidente entonces que cada representación (lo representado) trae consigo toda una carga de significados particulares (culturales, rituales, religiosos, etc.). La modalidad de conciencia propia de la conciencia de imagen, gracias a la cual es posible que frente a nuestros ojos aparezca algo como “una imagen”, atraviesa las múltiples capas de la materialidad objetual para dirigirse, inmediatamente, hacia lo irreal representado “en” la imagen, o por medio de ella. No debe sorprender entonces que la filosofía fenomenológica haya reconocido en este



complejo fenoménico una temática importante de sus reflexiones acerca de la vida consciente y sus operaciones de sentido.

La tríplice estructura fenomenológica de la imagen.

Sobre la base de las consideraciones generales antecedentes acerca de la fenomenología de la imagen – cuyo punto de partida reside, como hemos visto, en la percepción objetual – es posible individuar la particular estructura noemática propia del objeto-imagen. Ello, en línea de principio, se distingue de un objeto común por dos caracteres fundamentales: 1) por el hecho de representar un objeto, 2) por no ser este objeto representado. En el caso de un objeto-imagen debemos distinguir entonces 1) el imagen cuanto cosa física, (como p. ej. un lienzo pintado y enmarcado). Nos referimos a este primer sentido de la imagen cuando afirmamos que la imagen es inclinada, desgarrada o que está colgada a la pared. 2) La imagen en cuanto representación “a través de colores y formas, es decir: el objeto que aparece cuando miramos la imagen física” (HUSSERL, 1980, 18-19), p. ej. una cara de mujer, un paisaje, etc.

Sin embargo, a diferencia de varios pensadores, Husserl no se limita a diferenciar simplemente dos niveles de la imagen, y propone una estructura ontológica tripartita en tres niveles diferentes y entrelazados. Desde un punto de vista fenomenológico en la estructura de una imagen se deben distinguir entonces:

1) el “objeto material” (*Bildding*) o la cosa física que funge como “soporte” de la imagen (p. ej. un lienzo);

2) el “objeto de la imagen” (*Bildobjekt*), que es aquello que aparece sobre el “objeto material”: una conformación específica de formas y colores (p. ej. las pinceladas que el pintor puso sobre el lienzo);

3) el “sujeto de la imagen” (*Bildsujet*), es decir: aquello que las formas y colores representan y que por lo tanto aparece en el “objeto material” gracias al “objeto de la imagen”. Este es la verdadera reproducción, la verdadera



representación (pictórica, escultórica, fotográfica) de algo, a la cual nos referimos propiamente observado la imagen.

Si en sentido fenomenológico una imagen es el entrelazamiento inseparable de estos tres diferentes niveles noemáticos, de ello deriva una ley esencial de funcionamiento de la conciencia de imagen: la imposibilidad, por principio, que el “objeto de la imagen” – y por consecuencia también el “sujeto de la imagen” – aparezcan independientemente de un soporte material que sea de alguna manera perceptible para el ser humano. En cada imagen el nivel “representante” que, por su esencia, remite a un cierto “representado”, necesita de un objeto material para aparecer. La percepción es el fundamento de la conciencia de imagen en cuanto objeto-imagen.

Con el objetivo de esclarecer estas distinciones teóricas, Husserl se sirve de un ejemplo que desde entonces se ha vuelto un clásico de la fenomenología: el análisis de la experiencia visual de una fotografía de un niño. Contemplando la imagen, intuitivamente vemos al niño representado, aquel sujeto que en un determinado momento del pasado posó para la toma de la fotografía. La imagen del niño semeja en general el niño real que fue fotografiado, empero “si consideramos” temáticamente y en detalle su “tamaño, coloración, etc.” (HUSSERL, 1980, 18) nos damos inmediatamente cuenta que este “niño en miniatura que aparece se diferencia notablemente” del niño real representado e indicado por la fotografía. Estamos viendo aquella persona real y al mismo tiempo no la estamos viendo, o mejor dicho: ella aparece en una imagen fotográfica, en “una apariencia que nunca ha existido y nunca existirá” – y que naturalmente en ningún momento consideramos como real. De hecho, intentar hablar con el niño de la fotografía sería seguramente un síntoma de algún trastorno mental. Aquello que aparece sobre el papel fotosensible (sobre el soporte de la imagen) es en algunos aspectos muy diferente respecto al sujeto fotografiado; solamente gracias a una particular forma de “interpretación” o “lectura” de la imagen es posible asumirlos como propiedades que remiten *por relación analógica* a las propiedades del sujeto real. Son justamente los rasgos del nivel llamado “objeto de la imagen” (*Bildobjekt*) que fornecen la base para la referencia analógica al “sujeto de la imagen” (*Bildsujet*).



Encontramos así otra propiedad fundamental del fenómeno de la imagen: si aquello que aparece son los colores y las formas reales de un soporte físico, aquello que se ve son las formas y los colores de un sujeto “mentado” por ellas. Como dice Husserl, “la imagen aparece, empero contrasta con el presente real porque es solo ‘figuración’ de algo; ella es, por mucho que aparezca, una nada” (HUSSERL, 1980, 46).

En cuanto fenómeno enigmático que media entre realidad e irrealidad, para la filosofía la imagen representa una contradicción paradójica del principio – uno de los pilares de la tradición filosófica occidental – formulado por Parménides 500 años antes de Cristo en su poema didáctica *Sobre la naturaleza*, según el cual “el ser es, y no puede no ser, y el no-ser no es, y no puede ser”.

La dinámica de conflicto (o contraste) ínsita en la consciencia de imagen.

La estructura fenomenológica delineada en el párrafo precedente demuestra la orientación de las consideraciones husserlianas sobre la aprehensión de la imagen-objeto hacia una contextura jerárquica entre percepción – el acto de captación de la objetualidad material junto a sus formas y colores – e imaginación – o sea la visualización de lo “representado” por el “representante”. Husserl considera la percepción como el punto de partida para cada conciencia de imagen y afirma que “la aprehensión que constituye el objeto-imagen material es al mismo tiempo la base para otra aprehensión, por medio de la cual se constituye el otro objeto”, es decir: el “sujeto de la imagen” (HUSSERL, 1980, 27). El fundamento de esta análisis teórico-fenomenológico de la imagen – que considera primariamente la constitución del “carácter de imagen” desde un interés genealógico y que, por lo tanto, piensa la apariencia de la imagen como el resultado de una cierta “modificación” gradual de la percepción – reside en el fenómeno del conflicto (o contraste) que se produce entre la cosa material y el objeto de la imagen.



En la estructura de la imagen hemos distinguido 1) el “objeto material” (*Bildding*) y 2) el “objeto de la imagen” (*Bildobjekt*). También hemos indicado en la *intencionalidad* el carácter fundamental de la conciencia en general (o pura), es decir: la necesidad de una correlación inquebrantable entre acto de conciencia y objeto de conciencia. Ahora bien, en el caso de la conciencia de imagen se produce un extraño fenómeno de “contraste” porque dos actos diferentes, cuales son 1) la percepción del soporte material y 2) la aprehensión del “objeto de la imagen” (del representante del “sujeto de la imagen” representado) tienen los mismos contenidos materiales y se refieren a las mismas sensaciones, que podrían ser p. ej. “los puntos y las líneas sobre el papel” (HUSSERL, 1908, 20, 44 ss.). Entre estos dos actos diferentes, una vez más Husserl afirma que a la percepción corresponde una función esencialmente fundacional, de la siguiente forma:

1. los contenidos de aprehensión del objeto físico permiten la apariencia, para la conciencia de imagen, de un objeto material (p. ej. una fotografía);
2. esta primera apariencia es de alguna forma “robada” por la siguiente aprehensión del “objeto de la imagen”;
3. en este segundo nivel de aprehensión de los *mismos* dados sensibles se produce el juego analógico que permite, finalmente, la apariencia del “sujeto de la imagen”.

Lo importante en este caso es que entre los niveles 1 y 2 se crea un contraste, debido a la contemporaneidad de la referencia noética a los mismos dados de percepción (HUSSERL, 1980, 46-48). “Finalmente gana el objeto de la imagen, porque llega a aparecer”; “la aprehensión del objeto de la imagen penetra los contenidos” de la percepción y los “funde en la unidad de la apariencia” (HUSSERL, 1980, 46-48).⁵ El contraste entre los dos actos permanece siempre latente, en la medida en que entre el primer nivel perceptivo y el entorno de nuestra experiencia se establece un nexo estable y coherente: la percepción de una imagen-

⁵ Las cuestiones del conflicto como fundación de la representación figurativa y de los diferentes tipos de contraste que se pueden generar (también el caso de las ficciones y de los recuerdos) son discutidas por Husserl en los Anexos VII y VIII: HUSSERL, 1980, 145 ss. Al respecto véase también el estudio de IJUIN, Reiko. Husserls Begriff des Bildes. Zu einer genetischen Phänomenologie des Bildbewusstseins, in: NITTA, Yoshiro – TANI, Toru (Comp.). Aufnahme und Antwort. Phänomenologie in Japan I. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, pp. 175-199.



objeto no modifica toda nuestra experiencia del mundo. Empero, en cada momento es siempre posible un particular viraje de la atención hacia la “materialidad” de la imagen, de manera que sea posible reconocerle “el carácter de la realidad presente”. (HUSSERL, 1980, 46-48).⁶ El hecho que la percepción y la imaginación en ella fundada posean los mismos contenidos aprehensivos lleva Husserl a la conclusión que el “objeto de la imagen” es dado en una aprehensión perceptiva que “es modificada por el carácter de la imaginación” (HUSSERL, 1980, 47). Entonces no solo la percepción funda la imaginación, sino que esta última opera una modificación aprehensiva de ella, para atribuir a su objeto intencional el carácter del “*como-si*” y constituir una “irrealidad”, una apariencia: el niño de la fotografía aparece *como si* estuviera acá en carne y huesos frente nosotros, aunque realmente no está aquí presente.

Sin embargo, ¿cómo es posible que se produzca una aprehensión coherente desde una modificación de una primera aprehensión en conflicto con la “unidad de la percepción”? No sería este un punto de partida equivocado? Husserl no se ha aventurado más en la investigación de este punto, pero algunas de sus formulaciones dejan espacio para pensar que el *origen* de la imaginación – más allá de su prestación funcional – se encuentre en algún otro lugar, posiblemente en la irrupción de lo irreal en el medio de la sólida realidad y en la sacudida la unidad estable y conocida del mundo perceptivo que la imagen, en cuanto “vacío metafísico de realidad”, produce.

Conclusiones. Imagen, ventana y medialidad.

Sobre todo gracias a los aportes de Eugen Fink es posible pensar adecuadamente esta problemática inaugurada y dejada de alguna forma abierta por Husserl, e intentar acercarse no sólo a la fenomenología de la imagen en cuanto

⁶ En este caso se puede afirmar que la mirada intencional se detiene junto al nivel de la “materialidad representante”, como p. ej. en el caso de un restaurador que concentra su atención en el material de la obra, en la coherencia e integridad de la “composición representante” para remediar a su deterioro y de tal manera restaurar completamente su fuerza figurativa. Sobre la relación entre fenomenología y restauración cf. BRANDI, Cesare. Teoría de la restauración. Madrid: Alianza Editorial, 2002.



análisis del funcionamiento de la conciencia de imagen, sino sobre todo a la pregunta hacia el origen de la imaginación y de la facultad imaginativa. En su precursora y revolucionaria tesis de doctorado, titulada *Presentificación e Imagen* (*Vergegenwärtigung und Bild*) (FINK, 1966, 1-78) y escrita bajo la tutoría de Husserl y Heidegger, Fink propone una profundización de la estructura planteada por Husserl, llegando a describir la imagen como ventana. En este punto Fink se relaciona a una larga tradición interpretativa. Desde que Leon Battista Alberti introdujo en su tratado sobre la pintura (*De Pictura*, 1435) la metáfora de la imagen como ventana abierta (*fenestra aperta*), ésta se ha vuelto un leitmotiv teórico y estético. Sin embargo, para Fink la metáfora de la “ventana” tiene algo más que una simple fuerza simbólica, ella indica un carácter fundamental del mismo fenómeno en cuestión.⁷

La interpretación intencional de la experiencia de una imagen y de su percepción parte de la distinción entre “soporte” (*Träger*) y “soportado” (*Getragene*) y de la consecuente constatación que éste último cubre y oculta completamente el soporte. Empero el “encubrimiento” del soporte material no es una determinación negativa – como en Husserl – de su posibilidad de aparecer; representa más bien su modalidad genuina y primaria de darse, o mejor dicho de desaparecer a favor de lo representado. Al revés, aquello que *primariamente* se percibe y se ve de una imagen es, en la terminología de Fink, el “mundo de la imagen”. Ello es “aquello que oculta” tanto el soporte material cuanto el representante, por medio de un solapamiento (*Überdeckung*) completo de sus capas. El mundo de la imagen reviste, por así decirlo, tanto su representante (las líneas, los colores, las formas), cuanto el soporte material (el lienzo o la escultura), sin poderse destacar completamente de ellos. La perfecta coincidencia de “soporte” y “mundo de la imagen” irreal permite la “localización” de este último en el mundo de las cosas: permite que en el mundo real se abra, en un cierto lugar, en un cierto punto de su continuum coherente y unitario, una ventana hacia la irrealidad (representada en la imagen). De esta manera es posible pensar la ventana como el *locus* de la medialidad de la imagen, que es capaz, en cuanto médium entre ser y no ser, mundo y negatividad, de interrelacionar

⁷ Acerca del papel central que la imagen y el concepto de medialidad juegan en la filosofía de Eugen Fink, sobre todo en cuanto a su interpretación de la reducción fenomenológica, véase GIUBILATO, Giovanni Jan. *Freiheit und Reduktion. Die Idee einer meontischen Phänomenologie bei Eugen Fink (1927-1946)*. Wuppertal: Elpub Universitätsbibliothek Bergische Universität, 2016.



la realidad representante y la irrealidad representada. Según Fink, la esencia del fenómeno de la imagen y el origen de la imaginación residen justamente esta unidad contradictoria entre realidad e irrealidad. La imagen representaría entonces una ruptura de nuestro normal horizonte perceptivo y una entrada, por medio de una ventana, en un mundo irreal, que al mismo tiempo irrumpe en el medio de la realidad cotidiana y se integra en ella. El único acceso a la figuración se da en el médium de la imagen-ventana, con su lado irreal y su lado real. De tal modo que podemos concluir diciendo que las imágenes son realmente como anfibios que viven y colonizan las aguas entre el ser y el no ser.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES, Acerca del alma. Trad. De T. C. Martinez. Madrid: Gredos 1983.
- BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Itaca 2003.
- _____. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- _____. Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. Berlin: Aufbau, 1971.
- _____. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen (Gesammelte Schriften IV/1). Berlin: Suhrkamp 1972.
- BRANDI, Cesare. Teoría de la restauración. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. Valencia: Pre-Textos 2000.
- DERRIDA, Jaques. La verdad en la pintura. Buenos Aires - Barcelona - México: Paidós, 2001.
- DE WARREN, Nicolas. Tamino's Eyes, Pamina's Gaze: Husserl's Phenomenology of Image-Consciousness Reconsidered. In: IERNA, Carlo,
- FINK, Eugen. Studien zur Phänomenologie 1930-1939. Den Haag: Nijhoff 1966.



GIUBILATO, Giovanni Jan. Freiheit und reduktion. Die Idee einer meontischen Phänomenologie bei Eugen Fink (1927-1946). Wuppertal: Elpub Bergische Universität, 2016.

HAARDT, Alexander Bildbewußtsein und ästhetische Erfahrung bei Edmund Husserl. In: H. KÄMPF, Heike (Comp.). Der Mensch als homo pictor? Die Kunst traditioneller Kulturen aus der Sicht von Philosophie und Ethnologie. Bonn: Bouvier 1995, pp. 105-113.

HEIDEGGER; Martin. Die Zeit des Weltbildes (1938). In: Holzwege. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977, pp. 87-88.

HUSSERL, Edmund. Aufsätze und Vorträge 1911-1921. Dordrecht – Boston – London: Kluwer 1987.

_____. Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925). Den Haag – Boston – London: Nijhoff 1980.

IJUIN, Reiko. Husserls Begriff des Bildes. Zu einer genetischen Phänomenologie des Bildbewusstseins, in: NITTA, Yoshiro – TANI, Toru (Comp.). Aufnahme und Antwort. Phänomenologie in Japan I. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, pp. 175-199.

JACOBS, Hans. Philosophy, Phenomenology, Sciences: Essays in Commemoration of Edmund Husserl. Dordrecht: Springer 2010, pp. 305-344.

KANT, Immanuel. Critica de la razón pura. Trad. De M. G. Morente. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1928.

LUFT, Sebastian. Husserl on the Artist and the Philosopher: Aesthetics and Phenomenological Attitude. In: Glimpse 1 (1999), pp. 46-53

VOLONTÉ, Paolo. Husserls Phänomenologie der Imagination. Zur Funktion der Phantasie bei der Konstitution von Erkenntnis. Freiburg - München: Karl Alber 1997.



HISTÓRIA DO BOXE: DISCURSOS FOTOGRÁFICOS E MANIFESTAÇÕES DE VIOLÊNCIAS

Paulo Sérgio MICALI JUNIOR (UEL)¹

Resumo. Este artigo compõe uma pesquisa de mestrado ainda em andamento. Partimos do pressuposto de que os desportos representam formas de manifestação cultural e, ao tomar fotografias de boxe pertencentes a uma tradicional academia londrinense de pugilismo (cujo recorte temporal está circunscrito às décadas de 1960–2000) como fontes de estudo, objetivamos problematizar historicamente seus discursos concernentes às representações de violências em âmbito histórico e esportivo. Há uma miríade de formas por meio das quais as violências manifestam-se, perpassando desde o campo simbólico até o físico. Assim, selecionamos como objeto de estudo os discursos de violências circunscritos àquelas fotografias e a análise fotográfica como metodologia de pesquisa. Quanto aos resultados parciais obtidos aqui, foi-nos possível identificar e problematizar manifestações de violências presentes, especificamente, nos momentos finais que precedem uma luta de boxe; quando os lutadores recebem as recomendações do árbitro enquanto cumprimentam-se e, às vezes, encaram-se.

Palavras-chaves: História londrinense do boxe, Discursos fotográficos, Manifestações de violências.

Embora conte com numerosa quantidade de ricas fontes de estudo, a história dos esportes ainda engatinha enquanto disciplina acadêmica. Bem lembrou-nos Leonardo Brandão – um dos poucos historiadores brasileiros que investigam o esporte e sua prática – que de fato existe vasta e diversificada

¹ Mestrando em História Social, bolsista pela CAPES e orientado pelo Prof. Dr. Richard Gonçalves André, professor adjunto do Departamento de História da mesma universidade;



disponibilidade de fontes, embora raramente encontre-se organizada e disposta em arquivos, acervos ou centros de documentação (2010). Dessa forma, àqueles inclinados aos estudos voltados para a história do esporte, é importante que tenham em mente que os papéis de historiador e detetive-investigador muitas vezes se entrecruzarão, afinal, serão necessárias coletas de entrevistas, seleção de matérias periódicas ou buscas por fotografias. Assim o fizemos e, com este artigo², por meio da problematização de fontes fotográficas, nós nos propomos a tecer uma investigação histórica concernente à relação entre violência e a prática esportiva – portanto, regulamentada – do boxe moderno; aquele mesmo tipo de luta praticado por Adílson “Maguila” Rodrigues, Acelino “Popó” de Freitas, Muhammad Ali e Rocky Balboa, o fictício protagonista da franquia Rocky: um lutador.

Ressaltamos que as mencionadas fotografias pertenceram a Miguel de Oliveira³ que, ao longo das décadas que compuseram sua carreira esportiva, viajou pelo Brasil em função de eventos, competições e torneios ligados ao esporte, principalmente ao boxe. No entanto, tendo ele falecido em 2009, nossas fontes de estudo foram passadas aos cuidados dos atuais dirigentes da Escola de Boxe do Londrina Esporte Clube, a qual, de agora em diante, nos referiremos como “Escola de boxe” apenas. Coletadas por nós em fins de 2015, aquela série de fotos é composta por 726 peças, são datadas entre as décadas de 1960 a 2000 e os locais nelas retratados são os mais diversos: desde singelas academias de boxe em Londrina até grandes centros urbanos com seus robustos centros esportivos. Ainda, inclinados à uma investigação mais fluida e organizada, classificamo-las nas seguintes categorias: (1) Treinos: o dia-a-dia pugilístico; (2) En guard!: desafio e autopropaganda; (3) Pré-luta: encarada e cumprimento; (4) Nobre arte: esgrima com os punhos; (5) Soa o gongo. É o fim da luta. (6) Louros e lágrimas: venceu o melhor.

Para este artigo, manteremos nossa análise restrita àquela segunda categoria. Antes, no entanto, fazem-se necessários alguns apontamentos sobre a Escola de boxe, pois, não se pode analisar um esporte particular independente do

² Este artigo faz parte de uma pesquisa em andamento.

³ Fundador da atual Escola de Boxe do Londrina Esporte Clube, entusiasta do esporte e técnico de pugilismo que, por muitos anos, foi responsável pelas equipes de boxe de Londrina e do Paraná, tanto em torneios de âmbito regional quanto nacional e internacional. (LONDRINA, s/d, s/p)



campo no qual ele está inserido; “é preciso pensar o espaço das práticas esportivas como um sistema no qual cada elemento recebe seu valor distintivo” (BOURDIEU, 2004, p.208). Em outras palavras, é necessário compreender o espaço ocupado por determinado esporte dentro do universo esportivo, o qual, diga-se de passagem, também não constitui um espaço autônomo, como se fosse uma “remota ilha deserta”. Assim sendo, destacamos que, enquanto seção do clube poliesportivo Londrina Esporte Clube (LEC), a Escola de boxe localiza-se sob as arquibancadas do estádio Vitorino Gonçalves Dias (VGD), situado no município de Londrina ao norte do estado do Paraná. No mesmo espaço ocupado por ela coexiste a Federação Paranaense de Pugilismo (FPP), que é a única federação paranaense associada à Confederação Brasileira de Boxe (CBBBoxe), e, portanto, ao tratarmos daquelas fotografias, referimo-nos não apenas de registros fotográficos amadores concernentes à Escola de boxe, mas, também, à FPP⁴, afinal, técnicos, professores e administrados de uma são as mesmas pessoas que atuam na outra e vice-versa.

Agora, atentemo-nos à questão que norteia nossa pesquisa: a relação entre violência e a prática do boxe. Para investigá-la, propomos a análise crítica de fotografias, mas, antes, faz-se necessário o estabelecimento de alguns *links* entre violência e imagem. É sabido que conceituar tanto uma quanto a outra requer um esforço tremendo, afinal, há nelas bastante polissemia e, portanto, uma série de cuidados é necessária. Sobre as imagens,

Historicamente [...] em seus diferentes atributos, formas e suportes, tem se oferecido a estudos e análises de áreas tão diversas quanto, por vezes, excludentes, como Filosofia, Teologia, Psicanálise, Antropologia visual, ciências cognitivas ou História da arte e estética. (BAITELLO JUNIOR; KLEIN, 2014, p. 484).

Os estudos da imagem, portanto, não se encontram restritos a um campo específico. Diferentes disciplinas empregam-nos tendo em vista diversas intencionalidades e metodologias. Nós, no caso, encontramos-nos inclinados

⁴ A FPP e a Escola de boxe coexistem em um mesmo espaço desde, aproximadamente, 1994.



precisamente à relação fotografia/história. A propósito, esta fora bem estudada por Vilém Flusser que

partindo de um estudo sobre fotografia, apresenta uma visão inovadora sobre a natureza da imagem técnica. Para o pensador tcheco-brasileiro, a imagem técnica deve ser pensada pelas condições dadas pelas formas de expressão que a precedem: o texto e a imagem tradicional.

O entendimento da imagem como etapa de mediação entre o homem e o mundo, chamada por Flússer de escalada da abstração, torna sua Teoria da Mídia ou “comunicologia” de extremo interesse para os estudos da imagem. Longe de entender a imagem como um mero suporte, Flusser vê nela um dos modelos possíveis de pensar o mundo e uma via para lidar com as dificuldades e limites do espaço e do tempo. (BAITELLO JUNIOR; KLEIN, 2014, pp. 491-492)

Na história, estudam-se as transformações e permanências concernentes às ações humanas no espaço e tempo. Assim, as preocupações dos historiadores não se restringem necessariamente ao passado, mas, quando o fazem, para que se evitem anacronismos, é de suma importância ter em mente que o passado é inacessível. É impossível recriá-lo, mas, é possível vislumbrá-lo, de acordo com Peter Burke, por intermédio de indícios do passado que se encontram no presente (2004). Por meio deles, é possível, talvez tal como o arqueólogo, inferir uma série de informações referentes ao(s) indivíduo(s)/sociedade(s) do(s) qual(is) aqueles vestígios advém. Com destacou Flússer, a partir das fotografias é-nos possibilitado pensar o mundo apesar das dificuldades que envolvem os limites do espaço/tempo, mas, para que possamos investigar nelas os discursos de violência, primeiro é necessário que nos aprofundemos no conceito daquela.

O que é violência? No que ela consiste? Cada uma desses questionamentos poderia, isoladamente, gerar discussões tamanhas a ponto de extrapolar exponencialmente o tamanho razoável de um artigo. Assim sendo, nossa investigação permanecerá circunscrita à história londrinense do boxe, ou seja, ela girará em torno de, principalmente, três propriedades: Londrina, boxe e violência.



Antes que prossigamos, cabe aqui uma ressalva. Não abordaremos manifestações de violência “fora dos ringues”, como no caso das conturbadas brigas entre espectadores cujos ânimos “incendiam-se”. Nosso recorte de estudo circunscreve especificamente aos lutadores; estejam eles treinando, preparando-se para uma luta, competindo (profissionalmente ou não), recebendo prêmios, enfim.

Agora, retomemos a discussão concernente à violência. O filósofo brasileiro Nilo Odália em seu ‘O que é a violência’ (1983) – que não se propõe a esgotar o tema nesta curta obra – adverte-nos que seu objeto de discussão não “está dado”, ou seja, não é evidente por si mesmo e, inclusive, algumas de suas manifestações são tão sutis e bem manejadas a ponto de passarem “por condições normais e naturais do viver humano” (ODÁLIA, 1983, p. 85). Muitas vezes, esse exercício de identificação revela-se bastante árduo e a definição de “violência” não poderia deixar sê-la, portanto. A propósito, assim o afirma Dalto Caram:

Visto a violência ser um fenômeno complexo, sua análise, hoje, não pode mais se restringir ao aspecto moral de relações diretas e nem mesmo a alguns aspectos da economia, da política ou da sociologia. Ela atinge a totalidade da vida humana. Por isso, necessário se torna um estudo interdisciplinar, pois cada ciência poderá, direta ou indiretamente, contribuir para a compreensão da problemática. Embora, a rigor, a violência não pertença a nenhum campo específico dos quadros científicos. Como ato humano, poderá ser estudada por qualquer ciência. Evidentemente, cada uma a analisará segundo seus conceitos, princípios, objetivos e perspectivas. (CARAM, 1978, p. 13)

Cientes daquele teor interdisciplinar, pesquisadores como Michel Foucault, Fátima Regina Cecchetto, Luiz Henrique de Toledo ou os já mencionados Odalia e Caram atentaram-se à pluralidade que caracteriza a violência. “Violências”, portanto, manifestam-se de diferentes maneiras e configuram-se em diferentes categorias, como religiosa, social, política, revolucionária além de inúmeras outras e suas respectivas categorias. Investigá-las mais a fundo não é nosso objetivo, então nos ateremos à uma única instância: a esportiva.



Manifestações violentas dentro do universo esportivo podem acontecer em dois níveis: física e simbólica. Tratemos primeiro desta e, para tal, recorremos à Odalia uma vez mais. Destacamos aquilo que, para ele, foi tido como um “caminho”, uma “pequenina chama” por meio da qual é possível iluminar o tema em questão. Referimo-nos ao ato da *privação*.

Com efeito, privar significa tirar, despojar, desapossar alguém de alguma coisa. Todo ato de violência é exatamente isso. Ele nos despoja de alguma coisa, de nossa vida, de nossos direitos como pessoas e como cidadãos. A violência nos impede não apenas de ser o que gostaríamos de ser, mas fundamentalmente nos realizar como homens. (ODÁLIA, 1983, p. 86)

Bastante singelo, embora profundamente sofisticado, partir da relação entre violência e privação – a fim de que sejam realizados estudos concernentes àquela em âmbito simbólico – revela-se um método bastante tentador. No entanto, tendo como pano de fundo o conceito de violência simbólica⁵, categoricamente todo e qualquer esporte competitivo (como o vôlei, futebol e polo aquático) são, em suas respectivas essências, violentos, afinal, por meio destes esportes busca-se a vitória em detrimento de um oponente, matando-o de forma simbólica (CECCHETTO, 2004, p. 169) ao relegá-lo a condição de perdedor e impedindo-o de ser aquilo que ‘gostaria de ser’; ou seja, um campeão, um vencedor. Assim sendo, e ao que tudo indica, o boxe é simbolicamente violento, assim como qualquer outro tipo de esporte competitivo.

Já com relação às manifestações físicas de violência, estas são mais bem discutidas por Fátima Regina Cecchetto, cientista social e doutora em saúde pública. Ela oferece-nos outra excelente abordagem acerca da violência associada a *masculinidade*. Ao analisar casos de violência envolvendo jovens lutadores cariocas “brigões”, Cecchetto parte do pressuposto de que

⁵ Por meio do estudo bourdiano, Alexandre Reis Rosa sintetiza, brilhantemente, o significado de violência simbólica da seguinte maneira: “a violência de caráter simbólico representa uma forma de violência invisível que se impõe numa relação do tipo subjugação-submissão, cujo reconhecimento e cumplicidade fazem dela uma violência silenciosa que se manifesta sutilmente nas relações sociais e resulta de uma comunicação cuja inscrição é produzida num estado *dóxico* [onde doxa significa “atitude natural da vida diária”] das coisas, em que a realidade e algumas de suas nuances são vividas como naturais e evidentes. Por depender da cumplicidade de quem a sofre, sugere-se que o dominado conspira e confere uma traição contra si mesmo (Bourdieu, 1999 apud ROSA, 2007, p. 40).



Falar de um esporte ou de uma arte marcial associada à violência é falar do uso que alguns fazem de seus significados, pois está claro que o pit boy, um tipo de lutador de jiu-jitsu que age em bando, exibindo a brutalidade, não segue a filosofia da “arte da briga” à risca, tampouco adota como filosofia administrar o conflito e suas raízes. (CECCHETTO, 2004, p. 164)

Neste excerto, Cecchetto aponta aquelas dois mesmos níveis de demonstração violenta relacionados aos esportes: física, devido à exibição de brutalidade irracional, e simbólica, devido à deturpação de uma filosofia pacifista implícita a determinados esportes de luta, como o jiu-jitsu. A propósito, ela refere-se especificamente a esse esporte, o Jiu Jitsu, e, embora sejam escassas as semelhanças entre esse e o boxe, parece-nos possível aplicar ao caso deste àquelas considerações, afinal, teoricamente, de acordo com Alexandre Fernandez Vaz, “o combate no boxe nada tem a ver com descontrole e brutalidade. É, antes, o momento de exibir a técnica e domínio do gesto dos pugilistas (VAZ, 2007, s/p). Haja visto que tanto Vaz quanto Cecchetto associaram aquelas modalidades de luta à racionais formas de expressão técnico-combativas, é justamente aí que identificamos questões-chave para nossa pesquisa: o conjunto de técnicas combativas, o autocontrole e a aversão à brutalidade irracional – fatores esses que, de acordo com os dois últimos autores, dotam uma luta de teor artístico – constituem elementos que influenciam o discurso fotográfico concernente ao boxe? Via de regra, os diferentes universos esportivos compartilham de um elemento que lhes é comum: a realização de apologias ao cultivo da saúde, espírito de equipe, disciplina e respeito ao próximo. Estes elementos podem ser identificados? Há indícios de violência e brutalidade naquelas fotografias?

Recorremos à Cecchetto novamente. De acordo com ela, há tipos de classificações que correspondem aos diferentes perfis simbólicos de lutadores e, a nosso ver, tê-los em mente enquanto “lançamos” as questões contidas no fim do parágrafo anterior às nossas fontes enriqueceria, e muito, a criticidade histórica concernente à presente pesquisa.



Além das habilidades específicas, a filosofia do esporte é recorrentemente mencionada, colocando a figura do professor no centro desse aprendizado, como o modelo com “autoridade” para o ensinamento dessas técnicas dentro da ética esportiva. Nas entrevistas com lutadores e professores, foram muito enfatizados dois valores considerados necessários para um bom lutador: a força e a técnica. Esta é mais salientada por aqueles que se veem como atletas e assimilaram valores associados ao domínio das emoções. Incluem-se aí a resistência à dor, a inteligência, a sagacidade, o conhecimento um significativo número de golpes e a precisão de aplicá-los nas competições. No entanto, esses atributos, na verdade, complementares nessa luta marcial, possibilitam uma categorização dos lutadores, isto é, dependendo da ênfase conferida ao manejo específico desses vetores da força e da técnica. Essas noções acham-se representadas por duas categorias classificatórias: o *pit boy* e o “casca-grossa”. A primeira expressa a tendência à aceitação que a violência física ganhou entre esses grupos; a segunda refere-se ao lutador experiente, ícone de superioridade técnica e de compromisso com a ética competitiva baseada em regras.

Pit boy e “casca-grossa” são denominações voltadas aos praticantes do jiu-jitsu, e não do boxe. Como ressaltamos, Cecchetto trabalha com aquela modalidade, e não com essa. No entanto, as questões levantadas pela cientista social também dizem respeito à academia de boxe, cujo sistema organizacional apresenta uma série de semelhanças ao de outras academias de diferentes modalidades. Cada tipo de luta esportiva possui suas regras, equipamentos e especificidades, é claro, mas elas também contam com uma série de elementos em comum, como a organização de eventos, campeonatos, um sistema de ensino-aprendizagem envolvendo alunos e professores/mestres e etc. Não nos aprofundaremos nessas questões, mas sim naquilo que se refere à violência – que também é outro elemento bastante associado às diferentes modalidades combativas. Não é de hoje que esporte e violência são postos num mesmo plano. Mais do que nos casos dos jogos de tabuleiro e/ou lógica (cujas violências restringem-se ao campo simbólico), os esportes de luta vêm sendo duramente criticados, como veremos a seguir, devido a sua brutalidade física. Indignado, Bert Randolph Sugar – jornalista e “historiador do boxe” falecido em 2012



– dedicou-se em alguns de seus artigos a responder de forma bastante ácida às acusações, principalmente por meio de uma das mais renomadas revistas americanas especializadas em boxe, a Ring Magazine. Em seu “Depois de cem anos, críticas ao boxe continuam a afiar velhas serras”, de novembro de 1992, Sugar nos revela que

Ao longo do último século, o boxe foi o “saco de pancadas” predileto daqueles autoproclamados reformistas que continuam a “meter seus narizes” nos negócios dos outros. De volta a virada do século, o esporte era praticado em somente três estados estadunidenses, e ilegalizado nos outros por várias razões – incluindo, ou não, a proibição de que negros dividissem o ringue com brancos –, tendo encarado, ainda, anualmente, uma série de clamores pela sua abolição. (SUGAR, 2003, p. 7, tradução do autor)

Já em Londrina, também houve discussões e/ou coberturas midiáticas concernentes à suposta violência que caracteriza os esportes de luta (dentre eles, o boxe) e as tentativas de banimento destes. O periódico Folha de Londrina, por exemplo, noticiou matérias relacionadas ao tema, como foi o caso de uma ação policial contra a realização de um evento de lutas mistas que aconteceria em Curitiba, capital do Paraná. Na ocasião, o evento que envolveria música reggae e combates entre lutadores de capoeira e boxe tailandês foi entendido por Jorge Ferreira – o então delegado da Delegacia de Ordem Social (DOS) – enquanto algo destituído de esportividade: “vale-tudo não é esporte”, afirmou ele ao indeferir o alvará (DA SUCURSAL, 1993, s/p). Houve também uma matéria do jornalista Alberto Macedo que, entrevistando Miguel de Oliveira, discorreu sobre o campeonato brasileiro de boxe amador de 1986 ao passo em que o questiona acerca da suposta violência que caracteriza esse esporte (MACEDO, 1986, p. 20). Ainda na Folha de Londrina, novamente a luta esportiva é sabatinada. A morte de um boxeador profissional inglês, uma infelicidade ocorrida no dia 28 de abril de 1994, abriu margem às calorosas discussões – dentro do próprio parlamento inglês – sobre o futuro desse esporte. Nessa ocasião, houve políticos que clamaram por medidas



segurança mais rígidas (como o uso de capacetes e/ou intensificada supervisão médica), mas também houve aqueles mais radicais que levantaram a hipótese de seu banimento (Pugilista inglês morre..., 1994, s/p).

Em ambos os casos expostos no parágrafo anterior, “violência” fora cogitada ao referir-se àquelas modalidades de luta. Inclusive, levantou-se a hipótese de que aqueles esportes deveriam ser submetidos a medidas de segurança mais firmes ou, simplesmente, serem banidos ou impedidos, assim como o fez o delegado curitibano que, amparado na “desportivização” da capoeira e do muai thay, negou-se a conceder o alvará aos organizadores do evento, impossibilitando sua realização. Estas, no entanto – e é fundamental que nos atentemos a isso – constituem discursos, ideias e perspectivas *outsiders*, ou seja, concernem a indivíduos que não estão inseridos no universo das lutas esportivas.

Agora, nós nos dedicaremos a investigar o discurso implícito às nossas fotografias e, para tal, buscaremos por indícios de violência em seus discursos imagéticos. Vale ressaltar que, diferentemente da perspectiva *outsider* mencionada no parágrafo anterior, o autor desse artigo pratica, estuda e especta o pugilismo, portanto, à análise estará implícita certa organicidade.

En guard!: desafio e autopropaganda

De acordo com Domènech

Dentro da imagem, em sua própria estrutura, instalam-se os resultados de uma imaginação que também se divide nos âmbitos social e individual, pois pertence ao autor entendido ao mesmo tempo como indivíduo e como fator da sociedade que o acolhe e o produz. Essa imaginação embaralha valores e ideias em uma configuração constante que vai do figurativo ao discursivo sem nunca se deter definitivamente em um dos polos, exceto quando finalmente se materializa em uma imagem. (DOMÈNECH, 2011, p.20)



Em outras palavras, uma imagem fotográfica é elaborada a partir de intencionalidades. Isto não é um traço especificamente seu, é claro, mas é importante tê-lo em mente para que “interroguemos” corretamente uma fonte fotográfica. Quando, onde, como e por quem foi feita além de para quê e para quem se destina são algumas das questões as quais devemos submetê-la para que não nos deixemos levar pela inocência e a tomemos como um “espelho do real”.

Ainda, fotografias não costumam ser feitas exclusivamente para quem as fez. Há exceções, evidentemente, mas há nas fotografias um quê propagandístico. Por meio delas, busca-se, além de registrar, *propagar*. Propaganda, então, serviria como possível resposta ao hipotético “para quê” levantado no parágrafo anterior. A propósito, boxe e propaganda caminham lado a lado já há mais de um século. Bert Sugar menciona John L. Sullivan, um dos mais antigos ídolos mundialmente conhecidos no mundo do boxe; que levou uma carreira bastante vitoriosa ao longo da segunda metade do século XIX e cuja autopromoção chamou-nos a atenção. Embora repleta de mitos e exageros, sua biografia sugere, nitidamente, a importância da propaganda para o desenvolvimento de sua fama como lutador e, consecutivamente, para o crescimento do número de fãs dispostos a pagarem para assistir suas lutas: “‘Meu nome é John L. Sullivan e eu posso acabar com qualquer filho da puta deste recinto’, ele rugiria com a arrogância viril que espelhava aqueles tempos” (SUGAR, 2003, p. 50, tradução do autor). Já na primeira metade do século XX, logo nas décadas de 10 e 20, foi a vez de Jack Dempsey – grande ídolo estadunidense – a destacar a importância da relação entre boxe, propaganda e mídias de comunicação:

Nos finais de sua vida, disse Dempsey, que foi campeão de 1919 a 1926 [afirmou que]: “Fui um lutador bastante bom. Mas quem me tornou famoso foram os jornalistas.” Dempsey compreendia que a época dourada do esporte tinha sido inventada pela fase áurea da crônica esportiva. (SCHAPP, 2007, p. 12)



Retomemos à relação entre fotografia, propaganda e boxe. Aí também existe um *lobby* centenário. Por sinal, um tipo específico de fotografia bastante característico atende às nossas demandas por historicidade, pois ela revela um elemento compartilhado tanto pelo universo pugilístico nonocentista quanto pelo atual.

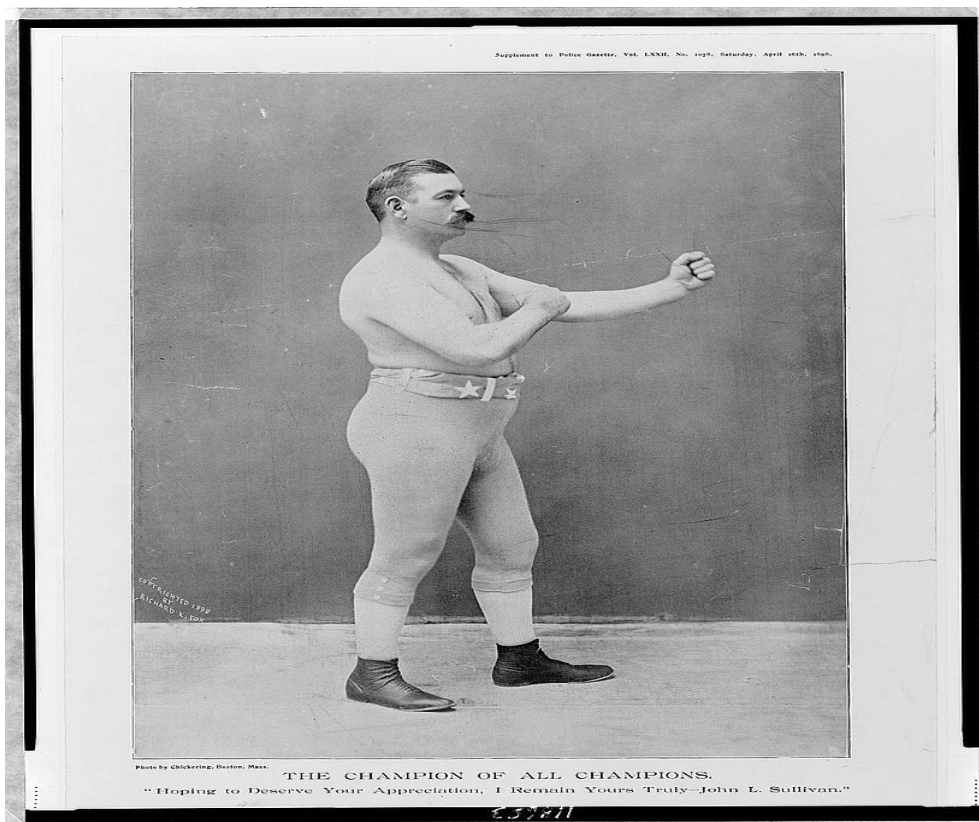


Figura 4 O campeão de todos os campeões. “Espero merecer seu apreço. Do seu John L. Sullivan”. 1 fot., P&B, 10,92x13,06 cm

Fonte: Divisão de fotografias e cópias da Library of Congress, Washington, D.C. 20540 USA. Coleção Itens miscelâneos de alta demanda, foto n. 6600, 1898.

Norval Baitello Junior acredita que “ao invés de buscar a projeção de uma única função nas imagens de todas as épocas, convém muito mais compreender o papel específico exercido por elas em cada era distinta” (BAITELLO JUNIOR, 2007, p. 2), ou seja, para o nosso trabalho, o processo de historicização de nossas fontes fotográficas é essencial. Acreditamos que seja possível fazê-lo por meio da imagem



acima, que segue os moldes de um estilo fotográfico ao qual nos referimos como *en guard*. A seguir, nós o problematizaremos.

A imagem 1 não é uma das fotografias que coletamos, mas, acreditamos que por meio dela (e seu estilo) torna-se facilitada historicização do estilo mencionado ao passo em que perscrutamos possíveis manifestações de violência. Disponibilizada pela *Library of Congress* e datada de 23 de abril de 1898, nesta fotografia de Richard K. Fox está retratado John L. Sullivan. Há nela uma série de elementos que fazem menção à uma suposta demonstração de potencial violento. Sullivan encontra-se com os punhos em riste, seu braço esquerdo encontra-se bem estendido e ele não usa luvas. Essa posição de luta (denominada guarda de ataque) concerne à um estilo de boxe bastante antigo, quando ainda não usam-se luvas e nem seguiam-se os preceitos de Queenburry⁶. Sullivan usa calças aparentemente maleáveis e está com o tronco nu. Atentemo-nos primeiro as calças. Bastante diferentes das costumeiras vestimentas de um *gentleman* nonocentista, suas calças denotam elasticidade e, caso o sejam, seria bastante lógico, afinal, numa luta de boxe, quanto maior a liberdade para movimentar-se, melhor. Quanto ao torso nu, aqui cabem dois comentários. Primeiro, como já relatamos, mobilidade representa uma grande vantagem. Segundo, somada aos punhos em riste, a guarda de luta e a encarada ameaçadora, a exposição de um corpo corpulento e/ou musculoso compõe um amalgama cuja funcionalidade é clara: mostrar-se ameaçador, dinâmico, perigoso e denotar potencial violento.

⁶ Em uma tentativa de "civilizar" o esporte, o 9º Marquês de Queensbury, um aristocrata inglês, apoiou e patrocinou um novo conjunto de regras. As Regras de Queensbury de 1867 previam a utilização de luvas acolchoadas, a abolição de agarramentos e lutas de chão, assaltos de três minutos intercalados por um minuto de descanso além da contagem de dez segundos iniciada no momento em que um dos lutadores caía e, caso não levantasse nesse meio tempo, a luta seria encerrada (BAKER, 1988, p.172, tradução do autor).





Figura 5 Boxe feminino no Shopping Quintino, Londrina. 1 fot., 10,6x15 cm
Fonte: Acervo pessoal, fotógrafo desconhecido, década de 2000.

Não descobrimos maiores informações⁷ sobre esta fotografia. Sabemos que não se trata de uma competição, mas de uma demonstração ocorrida no Shopping Quintino, localizado no Centro de Londrina, por volta de 2000. À esquerda está Valéria que, embora não possui uma carreira pugilística, “aventura-se” esporadicamente em lutas de boxe. Este evento não contou com o apoio da escola de boxe, mas Miguel de Oliveira estava lá, só que como espectador. Agora, analisemos essa fotografia tendo a última ainda em mente. Diferentemente de Sullivan, estas mulheres apresentam uma “guarda mais fechada”, ou seja, seus braços encontram-se mais próximos ao corpo e cabeça. Mais de um século separa as fotografias e, também, uma profunda reformulação técnico-metodológica sofrida pelo boxe ao longo desse meio tempo. Referimo-nos as Regras de Queensbury que, embora formuladas ainda na segunda metade do século XIX, popularizaram-se, de fato, somente ao longo da primeira metade do século XX. Até então, não se

⁷ As informações que obtivemos se deram por meio de um bate papo com César de Oliveira, que é o diretor técnico da FPP. Não empregamos aqui o rigor concernente às pesquisas de história oral.



utilizavam luvas, o que explica a posição de Sullivan, com seus braços tão estendidos. Aquela guarda sugere o intuito de manter o oponente afastado de si ao passo em que é possível socá-lo. Já no caso das duas lutadoras no Shopping Quintino – praticantes do boxe com luvas –, a dinâmica de seu esporte é diferente, pois, já não é mais necessário preocupar-se em juntar as mãos ao rosto a fim de defender-se e, consecutivamente, ferir-se com as articulações dos próprios dedos devido a um golpe desferido pelo oponente. Atualmente, é obrigatória a utilização de luvas – que podem pesar entre 12 e 16 oz⁸, dependendo das exigências de cada evento –, que são macias o bastante para amortecer o impacto de um golpe. Também, são volumosas o suficiente para cobrir boa parte da cabeça, permitindo que antebraços e cotovelos protejam o tronco e cintura.

Valores não existem em determinados momentos. Já em outros, passam a existir. Colocá-los em distância temporal e analisá-los por meio desta é o que constitui o ofício histórico. Apontamos as transformações ocorridas na forma de se praticar o boxe. Agora, destacaremos umas de suas permanências. Da mesma forma que Sullivan, ambas as mulheres – embora não trajem vestimentas propícias à prática do boxe –, posam de forma a sugerir seu potencial perigoso. Desta vez, no entanto, ambas as lutadoras estão frente a frente, encarando-se. Este constitui seu primeiro enfrentamento. O combate já está definido. “Onde, quando, como e com quem” encontram-se pré-determinados, e há aí teor propagandístico. A permanência a qual nos referimos a pouco é justamente essa: o estilo de fotografia *en guard*. A partir dos estudos voltados para a antropologia da imagem, Domenèch acredita que Hans Belting distinguiu

o visível do visual para diferenciar aquilo que podemos ver porque os órgãos de visão nos permitem da forma histórica que essa visibilidade adquire. Com isso, ele quer dizer que, se no princípio existe uma realidade absolutamente visível, logo essa capacidade global se amolda as características de cada cultura, abrindo caminho para o visual (DOMENÈCH, 2011, p. 43)

⁸ Onça (cuja abreviatura é oz) é uma unidade de medida de massa cuja unidade equivale a 28,3495 gramas.



Tomando as perspectivas de Belting como óculos, enxergamos a fotografia de Sullivan de duas maneiras: (1) visível, pois identificamos um lutador grandalhão. (2) visual, na qual identificamos um lutador grandalhão que, além de “poder acabar com qualquer um”, também podia, e pôde, através de suas habilidades – somadas as crônicas esportivas – atrair milhares de pessoas as suas lutas e, com isso, faturar um bocado de dólares. Já na fotografia das lutadoras, aplicamos a mesma teoria. Desconhecemos a forma como a fotografia delas foi empregada, mas é bastante lógico acreditar que fora utilizada a fim de promover o evento mencionado por César. Tendo sido difundida – ou não – por meio de panfletos, cartazes ou televisão, é evidente que um dos propósitos dessa fotografia gira em torno da promoção de uma luta boxe. No caso, de uma luta entre mulheres.

Considerações parciais

Identificamos nas fotografias teor intimidatório, mas não traços que constituem violências, sejam elas quais forem. Há apenas enfrentamento visual entre duas lutadoras em aparente pé de igualdade. Não há sinais de quaisquer tipos de desrespeito, como manifestações de deboche, menosprezo ou sinais ofensivos. Também não há sinais de agressão física dentro ou fora dos ringues; muito menos menções à vitória e derrota. Há apenas confrontação visual, olhares ríspidos e punhos em riste, o que pressupõem vigor, desafio, ânsia pela vitória além de uma promissora mostra de habilidade pugilística.

Referências bibliográficas

BAITELLO JUNIOR, Norval. Para que servem as imagens mediáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções. Revista f@ro, Valparaíso, n. 6, 2007.



BAITELLO JUNIOR, Norval; KLEIN, Alberto. Teorias da imagem (verbetes). In: CITELLI, Adilson et al. (Orgs.). Dicionário de escolas, teorias e autores da comunicação. São Paulo: Contexto, 2014.

BAKER, William Joseph. Sports in the Western World. Illinois: Illini Press, 1988. 359 p. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=rkuAiv3LoR4C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 17 de dez. 2016.

BOURDIEU, Pierre. Coisas ditas. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BRANDÃO, LEONARDO. O esporte e a escrita da história: novos desafios. *CES Revista*, v. 24, Juiz de Fora, 2010.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CARAM, Dalto. Violência na sociedade contemporânea. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

CECCHETTO, Fátima Regina. Violência e estilos de masculinidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

DA SUCURSAL. Polícia proíbe desafio entre vários lutadores. *Folha de Londrina*, Londrina, 26 ago. 1993. [acervo pessoal]

DOMÈNECH, Josep M. Català. A forma do real. São Paulo: Summus, 2011.

LONDRINA ESPORTE CLUBE. Disponível em: <<http://www.londrinaesportecolube.com.br>>. Visualizado em 19 dez. 2016.

MACEDO, Alberto. Nome de campeão. *Folha de Londrina*, Londrina, p.20, 26 ago. 1986. [acervo pessoal]

ODALIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PUGILISTA INGLÊS MORRE DOIS DIAS DEPOIS DA LUTA. *Jornal de Londrina*, Londrina, 30 abr. 1994. [acervo pessoal]



ROSA, Alexandre Reis. *(O) braço forte, (a) mão amiga: um estudo sobre a dominação masculina e violência simbólica em uma organização militar*. 2007. 255 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade Federal de Lavras, Lavras. 2007.

SUGAR, Bert Randolph. *Bert Sugar on boxing: The best of the sport's most notable writer*. Connecticut: The Lyons Press, 2003.

SCHAAP, Jeremy. *Homem Cinderela: James J. Braddock, Max Baer e a maior reviravolta da história do boxe*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

VAZ, Alexandre Fernandez. *A nobre arte do soco*. Disponível em: www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/a-nobre-arte-do-soco. Visualizado em 17 dez. 2016.



Aplicando o Método Documentário de interpretação de imagens na análise de uma charge

Rita de Araujo NEVES (FURG/UFPe)¹

Maria Cecilia Lorea LEITE (UFPe)²

Resumo: Neste texto propomos um exercício de aplicação de uma metodologia de interpretação de imagens, o Método Documentário, para a análise de uma charge recente, acerca do contexto político nacional. O exercício contempla parte dos estudos que estamos realizando numa pesquisa mais abrangente acerca dessa metodologia com vias de analisar imagens presentes no Ensino Jurídico. Neste estudo, de cunho qualitativo, fazemos uma breve revisão teórica sobre o Método Documentário, além de exemplificar e ilustrar sua adoção na interpretação de uma charge. O uso dessa ferramenta metodológica nas pesquisas do Ensino Jurídico ainda é raro, apesar de este ser um campo densamente permeado de imagens. Como resultado do estudo, observamos a potência dessa metodologia de análise imagética como uma ferramenta de pesquisa produtiva no campo das ciências humanas e sociais, capaz de revelar elementos contextuais relevantes, contribuindo para evidenciar aspectos sobre os currículos dos cursos de Direito, a partir das análises das imagens que os compõem.

Palavras-chaves: Imagens, Método Documentário, Charge.

Introdução

¹ Doutoranda em Educação do PPGE-UFPe e Professora Adjunta da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande-FURG/RS (profarita@yahoo.com.br).

² Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), realizou Pós-Doutorado na Université Paris 8. É Professora Associada do PPG em Educação da UFPe e orientadora da autora 1, além de coordenadora do projeto de pesquisa "Imagens da Justiça, Representações Curriculares e Pedagogia Jurídica" financiado pelo CNPQ, do qual a autora 1 é integrante (mclleite@gmail.com).



No presente artigo, tendo como foco algumas considerações acerca do Método Documentário de interpretação, apresentamos, de forma sucinta, os resultados de um exercício de interpretação de uma charge, a partir dessa metodologia de análise de imagens, no âmbito do desenvolvimento de um Projeto de Pesquisa financiado pelo CNPq: *“Imagens da Justiça, Representações Curriculares e Pedagogia Jurídica”*. Nesse projeto de pesquisa visamos analisar imagens da justiça produzidas no ambiente do Ensino Jurídico, como elemento para compreensão do currículo dos cursos de Direito.

É importante registrar que, para atender as finalidades deste artigo, selecionamos uma charge atual, relacionada ao contexto político e jurídico nacional de modo a ilustrar as potencialidades da metodologia eleita para analisar imagens, como relevante ferramenta para o estudo do currículo dos cursos de Direito e da inter-relação de circunstâncias em que se encontram inseridos.

Portanto, nossa intenção, neste estudo, é apresentar a metodologia de interpretação de imagens, através do Método Documentário, trazer os resultados de um exercício de interpretação de charge adotando esse referencial metodológico e, quiçá, contribuir e provocar outros pesquisadores do campo do conhecimento da educação e do currículo a também se engajarem na pesquisa através dessa potente ferramenta metodológica.

O Método Documentário de Interpretação de Imagens

Embora a autoria do Método Documentário de interpretação seja atribuída a Karl Mannheim (1982, *apud* Bohnsack, 2010), em um artigo denominado *“Contribuições para a teoria da interpretação das visões de mundo”* (1921), na atualidade, quem trouxe luz e destaque a essa metodologia para analisar imagens foi o sociólogo alemão Ralf Bohnsack (2010). Contemporâneo a Mannheim, introduzindo o acesso metodológico à compreensão pré-conceitual ou ateórica,



também merecem destaque as contribuições da iconografia e da iconologia de Erwin Panofsky (2011).

Para Mannheim (1982, *apud* Bohnsack, 2010), foi fundamental reconhecer e estabelecer a diferença entre objeto natural, coisa, objeto concreto, e produto cultural - a forma como um determinado grupo de pessoas pensa ou age, a qual é moldada pelo contexto cultural onde está inserido. Mais do que isso, o estudioso destacava a dificuldade de expressar, teoricamente, um conhecimento adquirido culturalmente, de forma atórica, conforme denominado por ele. Entendia que no processo de interpretação existem três níveis de sentido: o objetivo ou imanente, o expressivo e o documentário. O primeiro é aquele que ocorre naturalmente, num gesto, símbolo ou forma de uma obra de arte, por exemplo. O segundo nível manifesta-se através das palavras ou das ações, como expressões ou reações a algo. Finalmente, o terceiro nível é o documento de uma ação prática. No exemplo do autor, uma obra de arte é um produto cultural e não um mero objeto natural; sua compreensão ultrapassa o primeiro nível de interpretação, sendo necessário que passemos pelos três níveis, percebendo seu contexto de produção e/ou inserção (WELLER, 2005).

Ralf Bohnsack, por sua vez, apresentou uma atualização da interpretação documentária criada por Mannheim, tanto do aspecto do método quanto da metodologia, na medida em que a transformou em um instrumento de análise para a pesquisa social empírica de caráter reconstrutivo. Ou seja, trouxe a reconstrução do terceiro nível de sentido, o documentário, para o centro da análise empírica (WELLER, 2005).

Talvez a característica mais relevante dessa metodologia de interpretação seja o fato de que ela não parte de teorias ou modelos pré-concebidos que tentem de forma vã definir o sentido do que se deseja interpretar. Bohnsack defendia que o sentido exato ou próprio do objeto interpretado é impossível de ser alcançado, não havendo como explicar o sentido de forma causal, uma vez que o sentido, no seu conteúdo mais autêntico, só pode ser mesmo interpretado e não definido. Para Bohnsack, "a explicação teórica do conhecimento atórico – como já dizia Mannheim



– pressupõe um trabalho de interpretação e passa a ser tarefa do(a) pesquisador(a)” (WELLER, 2005, p. 270).

Bohnsack (2010) destaca a importância do tratamento das imagens no âmbito da pesquisa qualitativa, como sistemas auto-referenciais reconhecendo e, portanto, atribuindo-lhes um *status* metodológico, o que também traz consequências para as formas de entendimento das imagens como meio de comunicação. Ele destaca e diferencia dois processos de entendimento icônicos bem distintos: a comunicação sobre imagens e o entendimento através de imagens. Para ele, um entendimento através de imagens significa que nosso mundo e nossa realidade social não são apenas representados por imagens, mas sim produzidos e constituídos por elas e, num entendimento mais amplo, deveríamos reconhecer a importância das imagens como orientadoras das nossas ações e práticas diárias. Portanto, o conhecimento e a orientação da prática diária através da iconicidade, ou seja, das imagens mentais, acontece de forma pré-reflexiva, porque o entendimento icônico está enraizado no conhecimento implícito, no conhecimento “aleatório”, conforme denominado por Karl Mannheim (1982, *apud* Bohnsack, 2010).

Assim, a ação habitual e rotineira, segundo Bohnsack (2010), é estruturada, acima de tudo, pelo conhecimento aleatório ou implícito que é transmitido por meio da iconicidade, por exemplo, nas imagens de lugares sociais e em práticas incorporadas da ação, enquanto a transição da interpretação na esfera de conhecimento explícito para o conhecimento implícito ou atóxico é o que ele denominou de transição da iconografia para a iconologia.

Essa transição corresponde à mudança de significado imanente ou literal para significado documentário, no sentido de Mannheim (1982, *apud* Bohnsack, 2010) e essa mudança de significado corresponde, por sua vez, a uma mudança de mentalidade e perspectiva de análise. Para o autor, a passagem do nível de interpretação pré-iconográfico para o nível iconográfico pode ser caracterizada como a passagem para a atribuição de motivos ou para se chegar ao motivo.

Em contraste a esse procedimento iconográfico de análise, o autor apresenta o procedimento de interpretação iconológica, a qual se caracteriza



justamente pela ruptura com as pré-suposições do senso comum, leigo ou erudito. Neste ponto de análise, agora, a mentalidade é radicalmente diferente da anterior e da questão “o quê?”, pois agora se questiona “como?”. A preocupação, o foco, está no *modus operandi* da produção da imagem e com a pergunta “como?” podemos acessar ao significado ou conteúdo intrínseco daquela. Para Bohnsack (2010) esse significado característico que se autodescreve também é chamado de *habitus* e essa concepção de *habitus* pode se referir tanto a fenômenos individuais, quanto a fenômenos coletivos, relativos ao meio social.

Assim, a interpretação icônica proposta por Bohnsack (2010) parte de um nível pré-iconográfico, principalmente da composição formal da imagem e poderá ser bem sucedida exatamente quando o conhecimento sobre a imagem representada é, por assim dizer, metodologicamente, posto de lado ou isolado.

Porém, a questão é: como fazer isso? Como transferir essa estratégia de interpretação de imagens para a iconicidade e suas leis imanentes?

A singularidade e a particularidade da imagem em relação ao texto, ou seja, a especificidade da mensagem gráfica, do signo icônico, apresenta-se de maneira diferenciada no nível denotativo ou pré-iconográfico. Logo, no processo de decodificação da mensagem gráfica é necessário deter-se, primeiramente, à análise dos códigos conotativos ou iconográficos.

Nessa banda, em um primeiro momento, em nível do senso comum, tendemos a construir mentalmente ações ou histórias relativas às imagens não abstratas, como, por exemplo, situações específicas que eventualmente tenham ocorrido no momento da produção da imagem.

Desse modo, para Bohnsack (2010), um método de interpretação de imagens capaz de transcender o nível superficial dos sentidos conotativo ou iconográfico passa a não ser possível a partir da semiótica de Barthes (1993, *apud* Bohnsack, 2010), mas o desenvolvimento de um método de interpretação de imagens a partir de Panofsky (2011) e Imdahl (1996a, *apud* Bohnsack, 2010) parece possível, mesmo que exista a necessidade de algumas precisões metodológicas, no



que tange a isolar ou colocar entre parênteses o sentido conotativo ou iconográfico, o conhecimento verbal ou textual adquirido previamente. Essas precisões metodológicas, para o autor, são de fundamental importância no processo de interpretação de imagens, especialmente no campo das Ciências Sociais e Educação.

Portanto, Bohnsack (2010) sugere que a interpretação da imagem deverá ser iniciada num estágio aquém do nível iconográfico, ou seja, no nível pré-iconográfico, situado na análise da estrutura formal da imagem. Nesse aspecto, partindo da definição de Imdahl (1996a, *apud* Bohnsack, 2010), ele distingue três dimensões da estrutura formal ou composição formal da imagem: estrutura planimétrica total; coreografia cênica e projeção perspectiva.

A primeira, estrutura planimétrica total, é a construção formal da imagem no nível plano que objetiva captá-la como um sistema evidente na construção de suas normas imanentes, em sua autonomia. A segunda seria o equivalente à ambientação em que ocorre a cena social da imagem e, por fim, a terceira visa a identificar a espacialidade e corporalidade dos objetos, estando orientada à análise do mundo externo retratado na imagem.

Essa forma, técnica ou metodologia de interpretação nos leva a interpretar as imagens em todos os seus elementos, não mais de forma isolada, mas enquanto conjunto, em correlação aos demais elementos da composição. Por fim, segundo o autor na medida em que conseguimos apreender a imagem como um sistema auto-referencial ou singular nos é aberto um caminho que leva à compreensão da especificidade do espaço de experiências conjuntas dos produtores de imagens, por exemplo, ao sistema familiar e seus *habitus* familiares específicos.

As pesquisas efetivadas no campo da Pedagogia Jurídica e das imagens da justiça no Brasil e em Angola (LEITE, 2005a; 2005b; 2014), registram que alunos formandos de cursos jurídicos, entre outros aspectos, identificam questões referentes ao currículo do curso e à pedagogia como fundamentais a serem superadas. Os estudos com mais de quatrocentas imagens produzidas por discentes localizados tanto no primeiro quanto no último semestres dos cursos



trouxeram dados muito relevantes no que diz respeito às relações de poder e de saber (FOUCAULT, 2014) construídas nessas academias jurídicas.

Logo, o método documentário de interpretação passa a ser um potente instrumento que permite a inserção do pesquisador em contextos sociais alheios, possibilitando a compreensão e conceituação das visões de mundo ou orientações coletivas de um grupo de sujeitos, suas ações e formas de representação.

A Interpretação de uma charge pelo Método Documentário

Segundo Liebel (2013), as charges trazem em si a aura de piada e, por conta disso, são consideradas elementos de menor valor no conjunto institucional de um jornal, menos dignas de serem analisadas, do ponto de vista acadêmico, como fontes legítimas para a compreensão de um período histórico. O mesmo autor destaca que, com exceção dos estudos da História da Arte, a academia tem essa resistência no uso das fontes pictóricas em pesquisas nas Ciências Humanas (LIEBEL, 2013).

Para esse estudioso, mesmo diante da abertura das Ciências Humanas às fontes imagéticas, nos últimos vinte anos, manifestada, inclusive pelo desenvolvimento do método documentário para a análise de imagens, promovido por Ralf Bohnsack (2013), as charges continuam sendo relegadas a mero papel ilustrativo e raramente são analisadas (LIEBEL, 2013).

Desafiadas por este autor e exatamente por compartilhar com ele o entendimento de que as charges são elementos constitutivos das realidades históricas, apresentamos, adiante, a análise de uma charge contemporânea, no intuito de evidenciar a potência da metodologia de análise de imagens presente no método documentário de interpretação, bem como propiciar elementos de análise do contexto político em que se inserem os cursos de Direito em estudo.

Assim como aquele pesquisador, acreditamos que as charges:



[...] se mostram espelhos privilegiados de uma visão contemporânea ao fato trabalhado, carregando consigo a crítica, na maioria das vezes na forma de humor (...). Além disso, trata-se não apenas de uma fonte pictórica, mas também de uma fonte lúdica, o que a torna certamente mais atraente para o estudante. Sendo imagens, as charges e os *cartoons* proporcionam uma apreensão quase imediata de suas mensagens, o que também aumenta seu magnetismo. Há, entretanto, de se fazer a ressalva de que, para compreender a imagem, o espectador tem de estar inserido ou ter conhecimento do contexto sob o qual ela foi criada. Assim como qualquer espécie de linguagem, a charge, para ser entendida, precisa chegar àqueles que detêm as chaves para interpretá-la corretamente. (LIEBEL, 2013, p. 182) [grifos nossos]

Antes de passarmos à análise da charge focalizada, acreditamos relevante pontuar, ainda, o que se entende por charge, especialmente diferenciando esse conceito daquele usado para *cartoon* e caricatura.

Nesse sentido, mais uma vez, vamos nos valer dos estudos de Liebel (2013), que registra que *cartoon* é o termo mais universal entre os três e foi apropriado do inglês para denominar qualquer desenho humorístico publicado em jornais ou revistas, ou mesmo na internet. No Brasil, assumiu significado mais específico, sendo desenho atemporal que não carrega consigo a crítica a elementos próprios do seu tempo e, dessa forma, futuramente, poderá ser interpretado independentemente do conhecimento sobre seu contexto de produção.

A charge, por sua vez, se contrapõe ao *cartoon*, pois manifesta crítica, sátira ou ironia à determinada situação, acontecimento ou personagem e, portanto, sua compreensão depende do conhecimento desses elementos, do contexto da sua produção. “A charge, assim, faz um corte transversal no tempo e expõe um ponto que, de alguma forma, é digno de crítica ou registro em um determinado momento histórico”. (LIEBEL, 2013, p. 183).

Por fim, a caricatura é “a representação gráfica irrealista de uma pessoa, normalmente exagerada para apontar as características mais marcantes ou os defeitos físicos de seus alvos”.



Feita essa importante diferenciação entre os conceitos desses três tipos de imagens representacionais, passamos à análise de uma charge escolhida aleatoriamente, da autoria de Carlos Henrique Latuff, para as finalidades antes mencionadas.

A seguir, apresentamos a imagem eleita para análise, neste estudo, nominada como Figura 1 e descrevemos sua interpretação, segundo as etapas do Método Documentário.

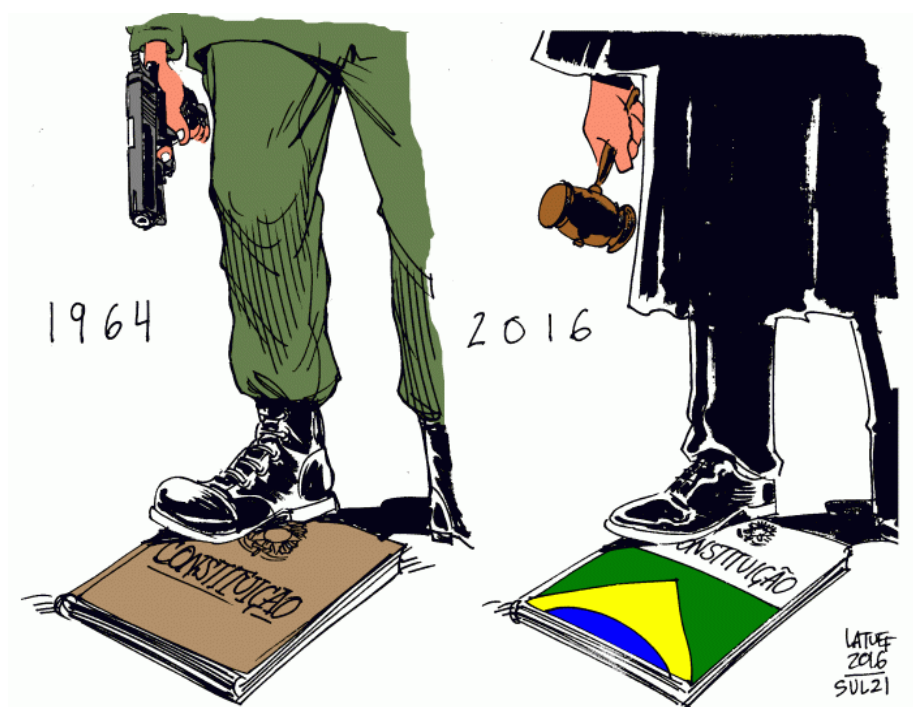


Figura 1 - Charge de Carlos Henrique Latuff, publicada em 22 de março de 2016.

Fonte: Jornal Sul 21³

Fase 1- Análise da imagem no nível pré-iconográfico:

Nesta primeira fase da análise da imagem supra pelo método documentário de interpretação é necessário responder à pergunta “o quê?”. Neste ponto, verifico que o desenho consiste, objetivamente, na figura de duas imagens humanas, vestidas com trajes diversos, representadas apenas da cintura para baixo

³ Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/doi-golpes/>> Acessado em abril de 2016.



e sem o traçado completo da parte esquerda de seu contorno, o qual, propositadamente, foi traçado de forma incompleta pelo produtor da imagem, de forma que os braços esquerdos de ambas as figuras não estão presentes na composição da imagem, a qual também mostra apenas parte das pernas e pés esquerdos de ambas as figuras.

Ambas as figuras humanas estão vestidas e calçadas, também com distintos trajes e sapatos, e pisando em cima de dois livros, esses sim, embora na representação visual diversos, na representação de conteúdos idênticos, pois há elemento textual manifestado nas imagens desses livros, indicando tratarem-se ambos, da Constituição Federal (CF). Não há elementos presentes na imagem que permitam concluir sobre o gênero das duas figuras humanas, embora os calçados que usem sejam de modelos masculinos.

Nas mãos direitas de ambas as figuras humanas, que são as únicas partes aparentes desses corpos, sugerindo tratarem-se de duas pessoas de etnia branca, existem dois diferentes objetos: a primeira figura, a da esquerda do observador, carrega uma pistola/arma, enquanto a segunda empunha um malhete/martelo.

O segundo elemento textual presente na imagem trata-se de indicação temporal e distintiva entre ambas as figuras: na 1ª delas é indicado o ano de 1964, enquanto na 2ª verifica-se o ano de 2016.

A imagem da charge está assinada e datada, sendo este o terceiro grupo dos elementos textuais presentes na imagem ora analisada. Em tal elemento textual há a indicação do nome do autor da charge, Latuff, do ano, 2016, e, ainda, do periódico onde esta charge foi publicada, Sul 21.

Cabe dizer, também, que ambas as imagens humanas estão igualmente distribuídas na composição da charge, não sendo possível inferir nenhuma preferência, destaque ou proeminência a nenhuma delas.

A imagem analisada é colorida.

Na primeira figura humana, à esquerda de quem observa a charge, é possível identificar um traje verde escuro, com alguns traçados em preto indicativos



do volume e caimento do tecido, consistente em calça verde e camisa, da qual só é possível observar a barra inferior e parte da manga comprida do braço direito da camisa vestida por essa figura humana. Esta figura humana está calçada com um sapato modelo masculino, estilo botina ou coturno, preto.

Na segunda figura humana, à direita de quem observa a charge, é possível identificar um traje todo preto, com alguns traçados em branco, indicativos de volume, sombra e textura do tecido, consistente em calça e túnica comprida que se estende até a altura dos joelhos, da qual, assim como ocorrera na outra figura antes descrita, só é possível observar a parte inferior da túnica e parte da manga comprida do braço direito. Esta figura humana está calçada com um sapato modelo masculino clássico, preto.

Por fim, não há nenhum destaque distintivo ou marcante entre o traçado das duas figuras. Os traços de ambos os desenhos são contínuos, exceto a face esquerda de ambas as imagens humanas que, conforme já mencionei anteriormente, está incompleta por opção do produtor.

Fase 2- Análise da imagem no nível iconográfico:

Nesta fase, ainda respondemos à pergunta “o quê?” e procuramos identificar as tipificações do senso comum em relação à imagem analisada.

Quanto à apresentação desses objetos cênicos, na percepção do senso comum, é possível afirmar que a primeira figura humana trata-se de um policial militar, tendo em vista as cores e formas da sua vestimenta, identificativas de um uniforme, talvez do exército brasileiro, levando em conta a cor verde escura que apresenta. Somado à vestimenta, há, ainda, o calçado, consistente num coturno/botina, também identificado como o tipo de calçado usado nos uniformes do exército brasileiro e, por fim, a arma que essa figura humana traz, empunhada na mão direita, engatilhada (com o dedo da mão direita no gatilho da arma) e apontada para a própria CF sobre a qual pisa com o pé direito.



Da mesma forma, em relação à segunda figura humana, também de acordo com a percepção do senso comum, podemos afirmar tratar-se da imagem de um juiz, pois o traje que ostenta é indicativo de uma toga preta, traje característico do poder judiciário brasileiro, pelo menos em situações de solenidade como, por exemplo, os julgamentos pelo Tribunal do Júri ou demais julgamentos pelos Tribunais. No mesmo sentido, o calçado usado por esta figura é pertinente e adequado àqueles usualmente adotados nos trajes ostentados pelos juízes nessas ocasiões solenes e, por fim, o malhete ou martelo que essa figura humana traz, empunhado na mão direita e apontado para a própria CF sobre a qual pisa com o pé direito é considerado um ícone de identificação do Poder Judiciário, embora não adotado no Judiciário brasileiro.

Quanto aos livros sobre os quais as figuras humanas pisam, cabe dizer que o primeiro deles, à esquerda do observador, tem uma capa representada em uma só cor, marrom, dando ideia de antiguidade, enquanto o segundo, à direita do observador, apresenta uma capa colorida, com imagem parcial da bandeira nacional nas cores, verde, amarelo e azul, sugerindo a ideia de atualidade.

Dessa forma, percebemos que ambas as figuras humanas representadas pelo produtor assumem uma postura de comando e subjagam o texto constitucional sobre o qual pisoteiam e em direção ao qual apontam, ostensivamente, os objetos que trazem nas mãos.

Fase 3- Análise da imagem no nível iconológico/icônico:

Nesta fase de análise vamos, finalmente, considerar o contexto da sua produção e tentar responder à pergunta “como?”, além de identificar o produtor da imagem.

Tendo em vista que o produtor/desenhista dessa imagem se trata de um cartunista reconhecido no Brasil e exterior, Carlos Henrique Latuff, ativista político confesso, com publicações em periódicos impressos e virtuais, além de um blog,



não causa estranheza o tom de crítica política manifestado na charge analisada, conforme passo a descrever.

Somado a isso, no contexto da produção da imagem em análise, temos que levar em conta o período no qual foi produzida. De acordo com as informações presentes no periódico virtual no qual está disponibilizada a charge analisada (<http://www.sul21.com.br/jornal/doi-golpes/>) a imagem foi postada no dia 22 de março de 2016, no jornal Sul 21.

Nesse período, conforme todos bem recordamos, estavam em alta as investigações da operação contra esquemas de corrupção envolvendo altas cúpulas da política nacional, nominada como “lava jato”. As ações judiciais geradas por esta operação estavam sob a jurisdição e responsabilidade exclusiva do Juiz Sérgio Moro, figura que teve grande visibilidade na mídia televisiva, impressa e virtual, em decorrência da postura assumida, destoante da usual do Poder Judiciário, caracterizado pela imparcialidade e discrição. Esse juiz, por sua vez, assumiu postura oposta àquela típica do Poder Judiciário quando concedeu entrevistas, participou de programas televisivos, apareceu em destaque em inúmeras publicações virtuais, especialmente nas redes sociais e teve sua imagem estampada em capas de revistas de grande circulação no país, entre outros comportamentos similares. Dessa forma, assumiu essa figura do juiz Sergio Moro a legítima postura e representação de um “justiceiro nacional” contra a corrupção, chegando, inclusive, a ser comparado à imagem de alguns super-heróis, como, por exemplo, o Batman.

Somado a esse fato, o próprio Supremo Tribunal Federal (STF), órgão máximo do Poder Judiciário no Brasil e guardião da carta constitucional também adotou posturas destoantes de sua atuação usual, pois diversos ministros foram protagonistas de entrevistas, tanto na mídia impressa, televisionada, como digital, manifestando, nessas oportunidades, suas convicções acerca do trâmite do julgamento dos processos oriundos da operação lava jato e, portanto, adiantando, de forma pública, seus julgamentos.

Nesta fase da análise, também importa compreender a composição formal da imagem, a fim de entender a relação entre os elementos que a compõem.



Nesse sentido, percebemos que no tocante à apresentação dos objetos cênicos e, em especial, quanto aos sinais presentes nesses objetos, é possível identificar uma relação marcada e proeminente entre as duas imagens humanas que apresentam praticamente a mesma postura ou pose, tal qual uma coreografia. Deixando claro, assim, o produtor a sua intenção de comparação entre ambas.

O desenho apresenta ou pode ser dividido em três grupos de imagens. Os dois primeiros consistentes em duas semi-figuras humanas, vestidas e calçadas, que pisam, ambas, em dois livros. O terceiro e último grupo é manifestado pelos elementos textuais presentes na imagem e já descritos anteriormente.

Quanto aos elementos textuais, já descritos na 1ª fase de análise, esses podem ser divididos em três grupos, consistentes em: indicação temporal e distintiva entre as duas figuras humanas nas datas apontadas pelo número que representa dois diferentes anos; indicação da autoria, data e local de publicação; além de, por último, a referência alusiva ao conteúdo dos livros que são pisados por ambas as imagens, manifestada pelo título destes livros, escritos sobre ambas as capas, onde se lê “constituição”.

Na análise da coreografia cênica, compreendemos que não resta dúvida da relação estabelecida entre as duas figuras humanas, particularmente definida pelo elemento textual indicativo do lapso temporal entre as duas.

Nesse aspecto, importante atentar, especialmente, para as datas eleitas pelo produtor da charge, que não são quaisquer datas, mas anos marcados por grandes revoluções políticas em nosso país.

O primeiro ano indicado, 1964, é alusivo, claramente, ao Golpe Militar havido no Brasil, quando as forças armadas depuseram o presidente da república e assumiram a condução política do país, instaurando uma ditadura militar que perdurou até a primeira metade dos anos 1980.

Na segunda data apontada pelo produtor da charge, 2016, ano vigente, está em curso um processo de impeachment contra o governo democraticamente eleito no país que, por ora, está sob um governo interino, tendo em vista o afastamento



temporário da presidenta da república. Cabe ainda dizer que há discussão quanto à legalidade desse procedimento de impeachment, o qual é nominado como golpe por boa parte da população brasileira, cientistas políticos, juristas renomados, entre outros atores da política nacional.

Assim, tendo em vista o contexto de produção da charge, parece ter querido o produtor justamente fazer analogia, na segunda imagem, ao golpe claramente manifestado na primeira, na qual um militar pisa sobre a CF e lhe aponta uma arma engatilhada.

Portanto, na segunda imagem, o produtor fez a clara opção de representar o próprio Poder Judiciário, guardião da CF, pisando sobre essa e lhe apontando o malhete/martelo, num sinal de força e ameaça, deixando clara sua crítica à postura adotada pela magistratura nacional, a qual, na compreensão do produtor, consiste em verdadeiro golpe contra a CF, mas agora com caráter de legitimação, pois não mais imposto pela força bruta, mas pelos próprios guardiões da lei e, portanto, travestido de legalidade.

Ainda, há que se considerar que em ambas as imagens os pés calçados que pisam sobre a CF são os pés direitos dessas figuras, bem como é também com as mãos direitas que são apontados objetos contra o texto constitucional, o que sugere a opção do produtor de destacar que o golpe perpetrado nas duas oportunidades contra a CF foi engendrado pela direita.

Por outro lado, considerando a descrição feita na primeira fase, de que os traços de ambos os desenhos não são contínuos na face esquerda de ambas as imagens humanas, por opção do produtor, podemos compreender que esse tenha querido manifestar o enfraquecimento dos movimentos políticos de esquerda, por ocasião desses dois golpes que destaca na charge.

Logo, considerando todos os aspectos descritos, nas fases anteriores desta análise, parece evidenciado que o produtor está fazendo uma clara crítica ao golpe político, endossado pelo Poder Judiciário, que está em curso em nosso país, pois nas duas imagens que apresenta, mesmo que com lapso temporal considerável



entre ambas, o resultado é o mesmo: o massacre do texto constitucional e consequentemente, da democracia e dos direitos e garantias dos cidadãos brasileiros.

Considerações Finais

O desenvolvimento das investigações em curso, por meio da metodologia de análise das imagens através do método documentário de interpretação, tem se mostrado como produtivo para atender às questões de pesquisa apresentadas.

O campo da pedagogia jurídica, como apontado, é imagético. Tal percepção é compartilhada – e estudada – pelos investigadores antes referidos, especialmente no que diz respeito à percepção que estudantes iniciantes e concluintes de cursos jurídicos possuem da justiça. Os resultados desses estudos demonstram a importância de discussões acerca do currículo nas academias de direito. Enfim, trabalhar com esta metodologia de análise é iluminar e elevar as imagens à categoria de fontes legítimas e poderosas, capazes de muito revelar sobre o campo de investigação do currículo e, no caso deste estudo, sobre elementos do contexto em que se inserem os cursos de Direito, de forma a desafiar o aprofundamento de estudos sobre justiça no âmbito do desenvolvimento curricular.

Referências

BOHNSACK, Ralf. A Interpretação de imagens segundo o método documentário. *In*: WELLER, Wivian; PFAFF, Nicole (orgs.). Metodologias da Pesquisa Qualitativa em Educação: Teoria e Prática. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 114-134, 2010.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 28 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.



LEITE, Maria Cecília Lorea. *Imagens da Justiça, currículo e pedagogia jurídica*. In: LEITE, Maria Cecília Lorea. (org.). *Imagens da Justiça, currículo e educação jurídica*. Porto Alegre: Sulina: p. 15-57, 2014.

_____. *Imagens, Justiça e Pedagogia Jurídica: elementos de análise para a pesquisa sobre o currículo*. Projeto de Pós-Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas. 2011.

_____. *Ensino Jurídico, Pedagogia e Avaliação: contribuições para pensar o projeto pedagógico do curso de Direito a partir de uma experiência brasileira*. Revista da Faculdade de Direito - Universidade Agostinho Neto, Luanda, Angola, v. 6, p. 45-60, 2005a.

_____. *Pedagogia jurídica e democracia: possibilidades e perspectivas*. Gazeta do Advogado, Luanda (Angola), n.3, p. 24-31, abr./jun. 2005b.

_____. *Pedagogia Jurídica e Democracia: possibilidades e perspectivas*. In: Anais VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, p. 01-18, 2004. Disponível em: <www.ces.uc.pt/LAB2004>. Acessado em 01 de março de 2016.

_____. *Decisões Pedagógicas e Inovações no Ensino Jurídico*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

LEITE, Maria Cecília Lorea; HYPOLITO, Álvaro Moreira; LOGUÉRCIO, Rochele de Q. *Imagens, Docência e Identidade*. Cadernos de Educação,, p.319-335, 2010.

_____. *Imagens, Docência e Identidade*. In: Anales VII Seminario de La Red Latinoamericana de Trabajo Docente "Nuevas Regulaciones en America Latina". Buenos Aires: Agencia, 2008. p. 01-12.

LIEBEL, Vinícius. *A Análise de Charges segundo o método documentário*. In: WELLER, Wivian e PFAFF, Nicole (orgs.). *Metodologias da Pesquisa Qualitativa em Educação: Teoria e Prática*. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 183-196, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.



WELLER, Wivian. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. *In*: Sociologias, Porto Alegre, ano 07, n. 13, p. 260-300, jan/jun, 2005.



A expressão do documento: uma análise do trabalho da *Farm Security Administration*

Laura Duarte ULIANA
Faculdade Cásper Líbero¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a produção da Seção Histórica do Departamento de Informação da *Farm Security Administration* nos Estados Unidos no período de seu funcionamento (1935-1942) a partir dos conceitos de fotografia-documento e fotografia-expressão, como discutidos por André Rouillé em seu livro “A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea”, do conceito de “isso foi”, proposto por Roland Barthes em seu livro “A Câmara Clara” e de “isso foi encenado”, como tratado por François Soulages em “Estética da Fotografia: Perda e Permanência”. Além disso, temos como objetivo discutir a categorização deste arquivo como “fotografia-documento” por André Rouillé.

Palavras-chaves: fotodocumentarismo; teoria da fotografia; fotografia-expressão

Introdução

Em 1937, o governo do presidente Frank Delano Roosevelt estabeleceu, como parte do projeto do *New Deal*, a *Farm Security Administration*, ou FSA, projeto responsável por levar desenvolvimento a áreas rurais dos Estados Unidos e auxiliar produtores em dificuldades em áreas de pouca produção.

¹ Pesquisadora de iniciação científica em 2016 com trabalho financiado pelo Centro Interdisciplinar de Pesquisa, CIP, da Faculdade Cásper Líbero. Trabalho orientado pela profa. Dra. Simonetta Persichetti, da Faculdade Cásper Líbero.

² O New Deal foi um projeto de desenvolvimento dos Estados Unidos durante a Grande Depressão para melhorar a economia, criado pelo presidente Frank Delano Roosevelt.



Surgida a partir da *Resettlement Administration*, R.A., programa também criado por Roosevelt como apoio às populações rurais, a *Farm Security Administration* desenvolveu um projeto de documentação histórica das áreas beneficiadas pelo projeto, conhecida como Seção Histórica do Departamento de Informação. Comandado pelo editor Roy Stryker entre os anos de 1935 e 1942, o projeto ficou famoso por ser um documento vasto do território norte-americano durante o período da Grande Depressão³.

André Rouillé, professor da Universidade Paris VII, em seu livro “A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea” descreve a FSA como exemplo de fotografia-documento ao colocar no capítulo “funções do documento” que a *Farm Security Administration* obteve a função de “unificar” o território norte-americano.

A fotografia-documento, para Rouillé, é a fotografia que funciona como cópia exata do referente sem a interferência ou mediação de um autor. É uma ideia predominante no início da história da fotografia, pois ela surgiu na sociedade positivista e industrial, que acreditava na máquina e, conseqüentemente, na imagem-máquina. A fotografia-documento tinha suas funções na sociedade, entre elas, a de documentar e unificar territórios, como foi a intenção da *Farm Security Administration*, segundo Rouillé.

Como descrito por ele, “o amplo projeto cultural e político que ela atua supõe, na realidade, que o arquivo seja um verdadeiro contraponto à fragmentação; que a coleção agrupe tudo, sem exclusão nem censura.” (Rouillé, 2009, p. 107) Isso nos leva a ter uma certa ideia de imparcialidade da parte das intenções da FSA, o que nos remete à ideia discutida por Rouillé de fotografia-documento, ou seja, aquela completamente ligada à máquina, algo totalmente mecânico sem interferência humana e que, portanto, não reproduz ideologias; é apenas um relato da realidade. Esta ideia é relacionada às fotografias unárias de Roland Barthes (1935-1980), descritas no livro “A Câmara Clara” (2012): “A fotografia é unária quando transmite enfaticamente a ‘realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar” (Barthes, 2012, p. 43)

³ A Grande Depressão é o período iniciado no ano de 1929 com a quebra da bolsa de valores de Nova York, causando grande recessão econômica e desemprego, aumentando as desigualdades sociais nos Estados Unidos.



Ele também descreve o projeto como “espaço de liberdade e pureza, isto é, do ‘verdadeiro documento’” (Rouillé, 2009, p. 108), assim como sua ambição de “oferecer uma vista panorâmica da nação americana, até mesmo da aventura humana” (Rouillé, 2009, p. 108) Por fim, Rouillé fala que “(...) sua compulsão [de Stryker] de exaustão e seus princípios de arquivamento são menos traços subjetivos do que mecanismos constitutivos da coleção da FSA.” (Rouillé, 2009, p. 108)

A partir destas ideias defendidas por Rouillé, a impressão que temos é de que a *Farm Security Administration* era totalmente neutra a função de suas fotos era de documentar o território norte-americano. Isso exclui a ideia de que a Seção Histórica tinha, na verdade, um objetivo ideológico⁴ ao propor estas fotos: o de apoiar o projeto da *Farm Security Administration* e do *New Deal*, além de mostrar a necessidade de tais projetos, principalmente na área rural, durante o período da Grande Depressão.

Porém, ao lermos o livro “*The Likes of Us: America in the Eyes of the Farm Security Administration*” (2009) escrito por Stu Cohen e considerado uma referência no estudo das fotografias da FSA pela Biblioteca do Congresso de Washington, D.C. (local onde se encontra o arquivo com todas as imagens e os 175,000 negativos), podemos perceber que ele, assim como Stryker, pensa de maneira oposta ao discurso defendido por Rouillé.

A primeira contradição aparente é a da pretensa liberdade dos fotógrafos. Na verdade, Stryker os mandava a campo com “*shooting scripts*” (em português, roteiro de fotografias) que podiam ou não ser cumpridos, mas já representavam uma delimitação do trabalho. Os scripts eram geralmente longos e detalhados, com tópicos e sugestões objetivas do que deveria ser fotografado. Neles continham a ideia do projeto e seu objetivo de representação; o exemplo abaixo, de uma encomenda de Stryker para um projeto sobre “pequenas cidades” nos EUA:

⁴ Tomamos pelo conceito de ideologia a concepção marxista, por ser derivada da ideia positivista (e, por conseguinte, em congruência à ideia de fotografia-documento); neste trabalho, o conceito é tomado como o conjunto de ideias da classe dominante convertido em ideia dominante para a sociedade como um todo, ou seja, tomar as ideias de uma classe e convertê-las em ideias gerais, como se boas para toda a sociedade, como descrito no livro “O que é ideologia”, de Marilena Chauí.



A maneira ideal de conduzir este estudo em fotografia documental seria concentrar em uma série de cidades escolhidas cuidadosamente com cerca de 5.000 habitantes. Essas seriam as cidades “encruzilhadas” representativas da área geográfica em que estão situadas. (Stryker apud Cohen, 2009, p. 158)⁵

Ao contrapormos o “*shooting script*” com a fala de Rouillé, percebemos que há uma preocupação de documentar estes locais com um objetivo, há uma escolha cuidadosa de onde e do que fotografar e, mais importante, não há tanta liberdade assim para os fotógrafos. Isso ocorre porque a Seção Histórica do Departamento de Informação da *Farm Security Administration* surgiu com um objetivo muito além de simplesmente ser um “verdadeiro documento”, com a liberdade e pureza descritos por Rouillé; na verdade, a intenção era puramente ideológica, de defender e documentar os avanços da *Farm Security Administration* e do *New Deal*. Mais importante: era uma defesa ideológica através de um meio de alta credibilidade de um projeto governamental.

Ao pensarmos nestas fotografias como algo ideológico, isso automaticamente exclui a ideia de “fotografia-documento”, pois, se as imagens foram concebidas com objetivos e elas eram intencionais e, mais importante, se elas eram parciais em defesa de um ponto de vista governamental, elas não se relacionam tanto com a ideia de fotografia-documento, mas sim de fotografia-expressão, conceito também proposto por Rouillé em seu livro já citado.

O conceito de “fotografia-expressão”, na verdade, é a fotografia-documento que admite suas parcialidades, a expressão, a autoria. É admitir que a fotografia *per se* não é o referente como um todo, o ato como verdadeiro, mas sim algo fragmentado e mediado por um autor. No caso da FSA, era uma visão da classe média com valores da classe média, em que eram representadas apenas as camadas mais pobres da população:

⁵ Tradução livre das autoras. “The ideal manner to conduct this study in photo-documentation would be to concentrate on a series of carefully selected towns about 5,000 population. These would be ‘cross-roads’ towns representative of the geographical área in which they are situated.”



Os rostos vistos nestas fotografias refletem os valores da classe média enquanto eles dominam as primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos: força individual, perseverança, a dignidade inerente do indivíduo como indivíduo. (Cohen, 2009, p. XVI)⁶

Ou seja: as fotografias refletem algo parcial, mediado por fotógrafos de uma mesma classe social em confluência com as ideias de seu editor e do projeto governamental que o financiava. Isto se contrapõe a uma ideia diretamente ligada à fotografia-documento: o conceito de “isso foi”, proposto por Roland Barthes em seu livro “A Câmara Clara” (2012), ao pensar que a fotografia é apenas mecânica, não mediada. Segundo Barthes, o conceito “isso foi” é possível

A partir do dia em que uma circunstância científica permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui (Barthes, 2012, p. 75)

Ou seja: para Barthes, a fotografia é apenas um processo físico-químico, não tendo em nada relação com a subjetividade do fotógrafo. Ao afirmar que a foto é uma emanção do referente, o autor ratifica uma outra ideia defendida no livro, de que a fotografia mostra apenas seu referente; ela é transparente, não se pode analisar a foto, mas sim o que foi fotografado.

O “isso foi” não somente exclui a subjetividade do fotógrafo, mas também as possibilidades de encenação e manipulação que a foto pode sofrer. Ao analisarmos as imagens da *Farm Security Administration* em seu arquivo na Biblioteca do Congresso⁷, podemos perceber que grande parte delas é encenada, posada ou o fotografado sabe da existência do fotógrafo. Ao compararmos os negativos, observamos que há diversas versões de uma mesma foto. Para Cohen, não podemos esquecer estas questões ao decodificar as imagens no arquivo:

⁶ Tradução livre da autora. “The faces seen in these photographs, by and large, reflect middle-class values as they dominated the first decades of the twentieth century in America: individual strength, perseverance, the inherent dignity of the individual as individual.”

⁷ A autora pesquisou a seção em julho de 2016.



Estes rostos são selecionados por fotógrafo e editor, estas são expressões cultivadas por fotógrafo e editor, possivelmente não com a intrusão empática praticada algumas vezes por Rothstein⁸, mas cultivadas ainda assim por expectativa, por paciência, por atenção, por habilidades treinadas com uma câmera e com uma lupa e uma pilha de folhas de contato. (Cohen, 2009, p. XVI)⁹

Isso nos remete à ideia de “isso foi encenado”, contraponto à ideia de Barthes defendido por François Soulages. O conceito é a admissão da ideia de que as fotografias são um produto do inconsciente do fotógrafo e do fotografado, que se colocam em posição de encenação perante a câmera. A encenação não compreende apenas a pose, mas sim a ideia de que o fotógrafo também transforma a cena:

Em que ela [testemunha] transforma, voluntariamente ou não, o fenômeno que quer fotografar? Um acontecimento existe não só em função de seu reconhecimento por uma testemunha, mas principalmente em função de sua constituição como acontecimento por essa testemunha, seja ela fotógrafo ou historiador. Não há acontecimento preexistente a seu reconhecimento. (Soulages, 2010, p. 35)

A ideia deste artigo é justamente analisar a produção fotográfica da Farm Security Administration a partir destes conceitos descritos acima e discutir se é, de fato, fotografia-documento ou fotografia-expressão.

Dorothea Lange – *Migrant Mother*

⁸ Arthur Rothstein foi o editor de imagens do departamento equivalente à seção histórica da FSA na *Resettlement Administration*. Foi ele quem introduziu Stryker a seu posto na FSA.

⁹ Tradução livre da autora. “*These are faces selected by photographer and editor, perhaps not with the empathic intrusion employed at times by Rothstein, but cultivated nonetheless, by expectation, by patience, by attentiveness, by trained skill with a camera, and with a loupe and a pile of proof sheets.*”





Figura 6: Migrant Mother, de
Dorothea Lange

Uma das fotos mais conhecidas da *Farm Security Administration* é a *Migrant Mother*, de Dorothea Lange. Antes de começar a trabalhar para a FSA, Lange era uma fotógrafa de retratos muito bem sucedida na Califórnia. Com a chegada da Grande Depressão, ela começou a documentar seus impactos na sociedade norte-americana; apesar de sua perspectiva documental, ela se via também como artista. A fotografia *Migrant Mother*, tirada em 1936, é um bom exemplo para discutirmos alguns estigmas relacionados ao documento e às ideias defendidas por Rouillé de que a FSA produz fotografia-documento e por Barthes de “isso foi”.

Em primeiro lugar, vemos a experiência de Lange como retratista ao observarmos que, mesmo se tratando de uma fotografia não posada, a estética de retrato se impõe e o estilo da fotógrafa é evidenciado. Isso contrapõe a ideia de que a fotografia é uma representação exata do real sem a interferência da fotógrafa, pois, afinal, existem as mediações subjetivas; Lange fez a foto com uma câmera, mas, para que o resultado fosse esse, ela usou toda sua experiência e seu conhecimento. Para Boris Kossoy, pensador da fotografia brasileiro, isso resulta da ideia de fotógrafo enquanto filtro cultural: “Seu talento e intelecto influirão no produto final desde o momento da seleção do fragmento até sua materialização iconográfica.” (Kossoy, 2001, p.53) Para Soulages,



Ela [a fotografia] é sempre feita por um homem que é ele próprio trabalhado e dominado inconscientemente por modelos a serem reproduzidos ou a serem evitados, por pulsões e desejos. Todo fotógrafo é, portanto, quer queira quer não, um encenador, o Deus de um instante. (Soulages, 2010, p. 76)

Se contrapusermos estas ideias com o pensamento de Barthes, podemos perceber que faz mais sentido pensar que a foto tem, sim, a mediação da autora e tem, sim, suas marcas de autoria. Barthes diz que

Uma fotografia – e não uma gravura; pois meu horror e meu fascínio de criança provinham disso: era *certo* que isso existira: não se tratava de exatidão, mas de realidade: o historiador não era mais o mediador, a escravidão estava dada sem mediação, o fato estava estabelecido *sem método*. (Barthes, 2012, p.75)

Mas, se pensarmos nos argumentos de Kossoy e Soulages, além de observarmos a experiência prévia de Lange como retratista, vemos que a foto *Migrant Mother* tem muitas características autorais da fotógrafa e evidencia muito sua experiência. Isso não tira o seu valor documental, pelo contrário: a ideia de fotografia-expressão, para Rouillé, “a uma fotografia-documento que compreende uma expressão, isto é, que engloba um acontecimento, nós chamaremos de ‘fotografia-expressão.’” (Rouillé, 2009, p. 137)

Se tem dúvidas de que, como afirmado por Rouillé, a FSA contribuiu para constituir uma memória dos Estados Unidos e que é, sim, uma documentação vasta; porém, não podemos negar a influência da expressão dos fotógrafos nas fotos, como visto com a Dorothea, o que colocaria a FSA mais próxima da ideia de fotografia-expressão que de fotografia-documento.

Uma evidência de que *Dorothea Lange* pensava esta foto como sua expressão é que, para expô-la no livro “*An American Exodus*”, ela retocou o negativo e tirou um polegar sobressalente na foto. Ela, como autora da foto, a manipulou; portanto, será que “isso foi” exatamente como é mostrado? Tirar o dedo não mostra



uma fotografia que mostra a realidade, mas a faz vacilar? Isso não seria uma marca de autoria dela? Para Kossoy,

A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação que se destina (Kossoy, 2012, p. 52)

Gordon Parks - Mr. Venus Alsobrook official salvage collector for the government



Figura 7: Gordon Parks - Mr. Venus Alsobrook official salvage collector for the government

Gordon Parks nasceu em 1912 em uma região periférica do Kansas; com pouca renda da família, começou a trabalhar aos 14 anos como pianista em um bordel. Viveu sua juventude em ambiente de segregação racial e, quando adulto, procurou usar suas fotografias como forma de promover maior equidade social, tendo em vista o que passou quando pequeno.

Para Dorrit Harazim, “Parks acreditava na empatia entre pessoas para desmontar a construção racial da sociedade americana.” (Harazim, 2014) A partir desta ideia, podemos voltar à teoria do “isso foi encenado” para discutirmos a imagem “*Mr. Venus Alsobrook official salvage collector for the government*”, tirada



por Parks em Washington-DC, em novembro de 1943, a serviço da *Farm Security Administration*.

Vamos levar em consideração o ângulo em que a foto foi tirada: o fotógrafo aponta sua câmera para cima, o que é uma forma muito presente ao representar líderes na fotografia. Tanto Stalin quanto John F. Kennedy, assim como muitos outros, foram representados por este mesmo ângulo.

É interessante pensarmos que, se “nas representações, pode-se detectar os valores, a ideologia e as contradições, enfim, aspectos fundamentais para a compreensão do comportamento social,” (Lane, 1993, p. 59) quando Parks fotografa um negro com uma posição de poder (ainda que pequena) a partir de uma representação de líderes em sua maioria brancos, ele confere através da fotografia uma quebra da construção da representação negra.

Nisso, voltamos ao Soulages. Sua frase “não se tira uma foto, ela é feita” (Soulages, 2010, p. 81) nos diz justamente que uma imagem é construída: pelo olhar do fotógrafo, mas, também, pelas representações vigentes na época. A partir dela, reconhecemos o sujeito, o objeto, o autor e as modalidades da fotografia na época: “uma obra é realista numa época determinada, se – e somente se – ela utiliza o sistema de representação em vigor nesta época.” (Aguilera *apud* Soulages, 2010, p. 88)

Soulages usa esta citação também para criticar a pretensa ideia de realismo fotográfico: isso foi ou isso é uma forma de representação cultural mediada por diversos filtros? Aí entramos no pensamento do professor brasileiro Boris Kossoy, quando ele diz que

O chamado testemunho fotográfico, embora registre em seu conteúdo uma dada situação do real -- o referente -- sempre se constitui numa elaboração, no resultado final de um processo criativo, de um modo de ver e compreender especial, de uma visão de mundo particular do fotógrafo; é ele que, na sua mediação, cria/constrói a representação. (Kossoy, 2012, p. 59)



Voltemos à foto: ela vai ao encontro das ideias de Parks sobre a representação do negro na sociedade norte-americana: ele quer mostrar as pessoas sem as diferenciá-las quanto a forma de representação, independentemente de sua cor ou posição social.



Figura 8: Ben Shahn -- A deputy with a gun on his hip during the september 1935 strike in Morgantown, West Virginia

Se juntarmos as ideias defendidas por Kossoy e Soulages, podemos perceber que Parks usa da representação em vigor na época para tornar mais próximo do real a igualdade: ele criou a representação a partir de um processo criativo e de sua maneira de ver o mundo; ele reproduziu uma forma de encenação usada para líderes em seu modelo, contrapondo e, ao mesmo tempo, se valendo desta forma de representação através da fotografia.

Ben Shahn – A deputy with a gun on his hip during the september 1935 strike in Morgantown, West Virginia

Ben Shahn foi considerado um dos fotógrafos mais radicais em termos de política, ao lado de Dorothea Lange, por Stu Cohen. Emigrou da Lituânia quando tinha seis anos e foi para Nova York com sua família e, nos Estados Unidos,



trabalhou com um estilo de arte conhecido como Realismo Social¹⁰, muito voltado para preocupações sociais com um viés de esquerda.

Se a fotografia-documento “ (...) não inventa’ porque ela ‘não escolhe” (Rouillé, 2009, p. 67), ou se ela simplesmente não escolhe, como pode ela escolher um viés social? Como pode ela ter um viés? A fotografia não é simplesmente um processo físico-químico que mostra, sem excluir, tudo o que está na sua frente? Como pode a fotografia fazer algo chamado de “realismo social”? E, se a fotografia-documento é unária e mostra a realidade sem fazê-la vacilar, esta fotografia de Shahn para a FSA é um documento?

Olhemos para a fotografia. Qual acontecimento ela mostra e como ela o mostra? Era a greve de setembro de 1935 em Morgantown, em West Virginia; conseguimos identificar de imediato o que estava acontecendo? A imagem mostra a verdade sem fazê-la vacilar? Ou não? O que vemos na foto é a greve como um todo? Uma imagem tirada no momento decisivo que é uma representação exata do evento? Esta foto é o real? Para Rouillé,

Ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real. (Rouillé, 2009, p. 77)

Ou seja: este registro é da ordem do real fotográfico, não se assemelhando ao real verdadeiro. E temos outra questão ligada a esta imagem: ela é um testemunho da greve; se hoje procurarmos sobre esta greve específica, o que mais encontramos é esta imagem. Voltemos a Soulages:

Em que ela [testemunha] transforma, voluntariamente ou não, o fenômeno que quer fotografar? Um acontecimento existe não só em função de seu reconhecimento por uma testemunha, mas principalmente em função de sua constituição como acontecimento por essa testemunha.

¹⁰ Em definição pelo site Art History, o realismo social é um estilo de arte figurativa com preocupações sociais – geralmente de esquerda. Inspirado em partes pelo realismo do século XIX, esta forma artística emergiu em diversos formatos no século XX, que foi voltada ao radicalismo político, que teve sua emergência na década de 1930.



seja ela fotógrafo ou historiador. Não há acontecimento preexistente a seu reconhecimento. (Soulages, 2010, p. 35)

Podemos pensar a partir da citação que esta fotografia de Shahn conferiu reconhecimento a esta greve e, mais além, que o acontecimento tem apenas dois ou três registros que o conferem reconhecimento, todos de um mesmo fotógrafo. Ou seja: todo documento é enviesado pelo estilo e pela ideologia, enfim, pelo repertório como um todo de uma só pessoa; o acontecimento só existe pelo olhar de Shahn.

Mais além: as fotografias que temos são todas deste mesmo ângulo, ou seja, mostrando a arma do delegado em sua cintura, sem mostrar as pessoas, as reivindicações, os líderes ou qualquer coisa além da arma na cintura do delegado. Foi assim a greve? Somente uma arma de um delegado? Ou seria um olhar de um fotógrafo transformando a representação da greve através da fotografia? É um documento puro e barthesiano, da ordem do “isso foi”? Ou será que é parte da fotografia-expressão e é da ordem do “isso foi encenado”, como pensado por Soulages?

Walker Evans – Negro barber shop, Atlanta, Georgia, 1936

O fotógrafo Walker Evans começou a trabalhar para a *Farm Security Administration* por dois motivos:

Evans (...) viu a FSA como uma oportunidade de ser pago para andar pela terra criando imagens que poderiam ser úteis na propaganda de programas com os quais ele compartilhava algum engajamento político, mas que foi, primordialmente, expressões de seu maior, e inevitavelmente subversivo, projeto artístico. (Cohen, 2009, p. XX)¹¹

¹¹ “Evans (...) saw the FSA as an opportunity to be paid for roaming about the land creating pictures that might be useful for publicizing programs to which he shared some liberal political commitment, but which were primarily expressions of his larger, and inevitably subversive, artistic Project.” (Cohen, 2009, p. XX) Tradução livre da autora.





Figura 9: Walker Evans – Negro barber shop, Atlanta, Georgia, 1936

E a ideia de Evans era realmente a de fazer arte, tanto que demorava em seus processos (a ponto de deixar Stryker preocupado) e, após gastar muito tempo no projeto, voltava com poucas fotos de muito boa qualidade. Mas quantidade falava mais alto que qualidade em um projeto com dinheiro público, fazendo com que Evans saísse da FSA.

Com isso em mente, vamos para a análise da foto: o que parece, à primeira vista, ser retratado na fotografia? Parece – e de fato o é – uma barbearia, vazia. Ela dá poucas indicações diretas de onde e quando fora tirada ou ao menos do que representa para além de uma barbearia vazia. Analisando mais de perto a imagem e observando os jornais nas paredes, além de muitos outros detalhes, podemos entender que se trata de uma presença pela ausência; a partir disso, além da legenda, podemos identificar que é uma barbearia para negros. Mas a recepção vai muito além.

Para Soulages, a fotografia pede uma “construção de sentido imaginária por parte do receptor” (Soulages, 2010, p. 78), o que possibilita uma possibilidade múltipla de leitura a partir de uma mesma foto; podemos recebe-las de diversas maneiras. Para Kossoy,

(...) no que se refere à recepção, não podemos perder de vista a “elasticidade” das interpretações que as imagens propiciam ao longo de sua trajetória. Devemos conviver fotografia; um documento etnográfico ou



arquitetônico pode ser compreendido como um meio de conhecimento, uma fonte histórica, mas também pode, ao mesmo tempo, ser utilizado como ferramenta de propaganda” (Kossoy, 2014, p. 56)

E ela é uma fotografia-documento? Já dissemos aqui que, para Cohen, Evans usou o subsídio da FSA também para fazer um projeto com fins artísticos, além de ter objetivos ideológicos, e que seus maiores desentendimentos com Stryker era justamente que ele entregava pouco com qualidade, o que não é necessário para a percepção da fotografia-documento como um todo. Ao contrário: suas características autorais fazem com que suas fotos sejam muito mais próximas da expressão do que do documento.

Jack Delano -- Man in a sugar-cane field during harvest, vicinity of Rio Piedras? Puerto Rico





Figuras 10 e 6: Jack Delano -- Man in a sugar cane field during harvest, vicinity of Rio Piedras? Puerto Rico

“Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.” (Barthes, 2012, p. 19)

Início esta análise destas duas fotos, de um trabalho de Delano para a FSA em Porto Rico, com a citação de Barthes justamente para contrapor duas de suas ideias: como pode a fotografia ser um documento se ela é posada e, conseqüentemente, o retratado entra em posição de teatralização perante a câmera? Se ele “fabrica” sua imagem?

Sim, isso foi. Sim, este homem esteve em frente à câmera. Mas ele criara uma imagem de si e transformara-se em imagem. Voltemos a Barthes quando ele diz que

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. (Barthes, 2012, p. 21)



Ou seja: o retratado fabricou sua imagem; isso difere da ideia de que o documento é exterior e não depende do fotografado ou do fotógrafo ou que não tem a interferência humana. Esta foto não seria mais uma encenação do fotógrafo e do fotografado?

Mas esta foto mostra uma outra característica da FSA que vale à pena ser discutida: a documentação exaustiva. Segundo Rouillé, Stryker pedia para seus fotógrafos trazerem tudo e “não deixar nada de lado” (Stryker *apud* Rouillé, 2009, p. 108); ele afirma também que “sua compulsão de exatidão e seus princípios de arquivamento são menos traços subjetivos do que mecanismos constitutivos da coleção da FSA” (Rouillé, 2009, p. 108), o que pode nos explicar o motivo pelo qual Delano fez duas fotos muito similares de uma mesma pessoa: uma busca exaustiva pela quantidade. Por ser uma agência governamental, isso contava muito (já discutimos isso aqui quando falamos o argumento de Cohen para a saída de Evans da FSA).

Sendo uma documentação exaustiva, é interessante que classifiquemos estas fotografias como fotografia-documento, mas e se pensarmos no outro aspecto discutido anteriormente, o da encenação? Será que a fotografia-documento pode ser encenada ou entrar na estética do “isso foi encenado”? Ou será que, por ser uma forma de encenação do fotógrafo, que é autor de sua fotografia, esta imagem não seria da ordem da fotografia-expressão?

Conclusão

Apesar da FSA ser considerada por Rouillé um dos maiores exemplos da fotografia-documento, por seu caráter expansivo e ambicioso de formar uma documentação do território dos Estados Unidos, suas fotos não são um documento pleno no sentido barthesiano da palavra, até por estarem ligadas a um projeto do governo e terem objetivos ideológicos.



A liberdade oferecida aos fotógrafos, que selecionavam onde queriam fotografar, assim como a maneira que iriam fotografar, além de serem selecionados pelas suas experiências e visões pessoais, imprimiram uma estética diversa e pessoal que configuraria o movimento como fotografia-expressão, além de estar muito ligado à estética do “isso foi encenado”.

Fontes

ARTIST Ben Shahn. Disponível em: <<http://www.theartstory.org/artist-shahn-ben.htm>>. Acesso em: 31 out. 2016.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CHAUÍ, Marilena. O que é Ideologia. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. 125 p. (Coleção Pequenos Passos).

COHEN, Stu. The Likes of Us: America in the eyes of the Farm Security Administration. New Hampshire: David R. Godine, 2009.

HARAZIM, Dorrit. A cor de Gordon Parks. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/colunistas/a-cor-de-gordon-parks/>>. Acesso em: 01 nov. 2016.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. Os Tempos da Fotografia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LANE, Silvia Tatiana Maurer. Usos e Abusos do conceito de Representação Social. In: SPINK, Mary Jane Paris. O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 58-72.



LIBRARY OF CONGRESS. About the FSA/OWI Black-and-White Negatives. Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>>. Acesso em: 06 out. 2016.

ROUILLÉ, André. A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SOULAGES, François. Estética da Fotografia: Perda e Permanência. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.



VOLUME 3

