

FOTOGRAFIA, PERCEPÇÃO E SUBJETIVIDADE

Milton Chamarelli Filho *

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo propor a identificação da subjetividade na fotografia, enquanto signo representacional, na medida em que esta se torna uma “forma de percepção da generalidade”, generalidade que se constitui quando se propõe ser uma concepção de conjunto para problemas de sua época, quais sejam, os de fixação da imagem à medida que tenta captar os fluxos informativos cada vez mais intensos no período pós-Revolução Industrial.

* Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal do Acre.

*Chega mais perto e contempla as palavras
cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta
pobre ou terrível, que lhe deres:
trouxeste a chave?*

Carlos Drummond de Andrade

A fotografia foi a primeira *imagem técnica*, conforme a acepção que lhe deu Vílem Flusser, que introjetou em seu funcionamento as leis da visualidade, permitindo que à realidade do visível fosse dada uma camada interpretativa (SANTAELLA, 1995).

Se os signos midiáticos podem ser, neste sentido, considerados interpretativos, e, como tal, a fotografia, uma das questões mais pertinentes ao seu estudo é saber se uma interpretação da realidade, sob a forma de uma *imagem técnica* (FLUSSER, 1985), poderia somente ser pautada na objetividade que este tipo de signo pode suscitar figurativamente.

Uma alternativa à concepção realista sobre a fotografia é a de que os signos podem estar investidos de subjetividade (condição geral imputada aos signos estéticos, em função da ontologia do gesto que os caracteriza). Mas haverá subjetividade somente nestes signos, ou seja, naqueles que *a priori* são denominados artísticos? Como lidar então com os signos que encarnam um estatuto híbrido de uma "arte exata" ou uma "ciência artística", como a fotografia, conforme Alinovi (*apud* FABRIS, 1998)?

Nós representamos "algo", se esse algo foi suficientemente subjetivado para nós. A fotografia, e as demais imagens técnicas, condensam o quanto de subjetividade, "modelos de percepção e formas de pensamento" (MELLO, 1998) foram investidos em seu processo de construção.

Para se reconhecer o "valor" da representação há de se conhecer o quanto de subjetividade está investido nessa representação, mesmo que esta seja um produto da técnica.

A subjetividade, que a fotografia propôs e propõe ao homem moderno, se enforma como analiticidade do mundo, modelo que adotou da perspectiva linear, desenvolvida desde o Renascimento. É a devolução de um mundo em fragmentos visuais, "existenciais", nos deslocamentos da percepção sobre os objetos que Duchamp percebeu.

Se os impressionistas pretendiam retratar os aspectos fugidios da natureza, em função da peculiaridade que a luz faz configurar em cada objeto (o que pode ser observado nas obras de Monet e Degas), Duchamp fez com que a arte se *tornasse fotográfica* (conforme expressão de Dubois) literalmente e em matéria, e não apenas como um signo das artes visuais; a arte que devolve ao homem os fragmentos da sua própria dispersão, fazendo-nos questionar a realidade de um *visível invisível*.

A revolução da fotografia, que é a revolução dos "objetos deslocados", mostra-nos, anuncia-nos que as revoluções nas ciências e nas artes ocorrem na invisibilidade: invisibilidade das leis constituintes dos processos que fazem emergir os signos técnicos, como a fotografia, e invisibilidade para onde o olhar é deslocado: "no nada", talvez, diria Guimarães Rosa. No nada dos espaços urbanos que rivalizam com o homem um lugar de existência ou entre-lugar de passagem, intervalo de subjetividade e *afeto*.

Para "captar" essa *invisibilidade*, pode ser sustentado que existe algo como um "olhar fotográfico", conceituado tão bem por Arthur Omar e Luís Humberto, ambos fotógrafos. Só o êxtase de um momento glorioso pode nos ser devolvido por um outro momento glorioso - êxtase do olhar face-a-face, mas mediado já por um dispositivo; dispositivo este constituído por uma máquina que foi desenvolvida pelo pensamento conjectural como um pensamento a ser concretizado pela mente-matéria, que nos devolve a sensibilidade que nela investimos, quando nossa intenção era a nossa representação.

Mas nem sempre absorvemos essa sensibilidade por acreditarmos, por um momento, que a representação é objetiva. Nestes termos, o signo apenas duplica a realidade, e esquecemos o que diz Debray quando este coloca: "Aquilo pelo qual vemos o mundo constrói simultaneamente o mundo e o sujeito que o percebe" (1994: 321).

Narciso é o mito da representação porque, ao querer ver na sua imagem um caráter puramente objetivo, foi absorvido por toda a sua subjetividade nesse ato de objetivação, ao ser representado. A ação do signo é objetiva; a ação das coisas é subjetiva. O olhar de Narciso se dá no interregno entre a ação dinâmica, física, e a ação sígnica, psíquica. Quanto de subjetividade Barthes quis buscar no retrato de sua mãe? Mas quantos de nós não poderíamos sequer atribuir-lhe mais do que um traço de indexicalidade?! Traço objetivo, porque ali, para nós, não haveria nenhum investimento de subjetividade. É assim que lidamos com a fotografia.

Mas, voltando a Narciso. Narciso não tinha um "olhar fotográfico"; fundou e caracterizou uma vocação imemorial do ser humano de representar-se. O olhar fotográfico está presente nos vários "produtos" culturais imagéticos. O que nos faz querer representar é sempre aquela vocação narcísica, mas o modo de como nós representamos é sempre fotográfico. O modo talvez de delineação sobre vários ângulos da pintura cubista é fotográfico. O modo como Pollock gotejou, em seu ato de *dripping*, não é distinto também de determinados tipos de fotografia, como notou Rosalind Krauss.

É no meio que se deverá procurar a subjetividade; é nos artifícios da fotografia, em que se inscrevem as possibilidades do dispositivo, que se deverá procurar a sua singularidade: o seu caráter de sinsigno, mas também a sua ideologia, como fez Arlindo Machado (1984).

As revoluções, que ocorrem na invisibilidade, fundam uma nova ordem de olhar, que não é um olhar sobre o objeto que o torna diferente, mas que é um olhar diferente sobre o objeto que o faz também objeto de um olhar.

A fotografia, neste sentido, é um método, com o qual se observa a realidade. Instrumento crucial do fotojornalismo em seus primórdios, nos trouxe o mundo, a presença de um ausente.

Como um olhar panóptico dos acontecimentos, a foto ganha uma aderência informativa, dimensão de conhecimento e percepção sem fim. Não se poderia dizer, neste sentido, que a fotografia seria uma espécie de *juízo* (juízo perceptivo) na medida em que este "se liga a outros de forma a permitir uma teoria sobre os fatos" (CP. 1.142*).

Uma vez enredadas, as fotografias não nos permitem emitir uma teoria sobre os fatos? É certo que os juízos perceptivos estão fora do nosso controle, mas não estará também a fotografia? Como coloca Arlindo Machado: "Mas o momento captado pela fotografia é sempre esse tempo inesperado e aleatório, esse centésimo de segundo destituído de controle em que o acaso não pode ser abolido por uma intenção" (1984: 43).

Quantos acasos não se fazem conhecer/perceber como *f-atos* fotográficos? Dimensão informativa, perceptiva, *revolução* na história dos signos visuais: intervalos... Fotos como intervalos singulares antevistos no Impressionismo e desdobrados no cinema.

A foto reage de maneira reflexiva ao procurar ser, fabular ser, um intervalo perceptivo de uma realidade, como generalidade dos (aos) acontecimentos, olhar habitual aos fatos.

E é neste olhar habitual que a foto faz a sua revolução, por ser o visível "recortado", tão "natural" que a tornamos e a tomamos (como) co-autora da realidade. Desde quando a procuramos? Desde a nossa imagem especular, desde a *perspectiva artificialis*? Desde a *camara obscura*? Após o cinema?

A fotografia, como as idéias, nasce do "terreno impreciso das conjecturas" (SANTAELLA, *Cultura tecnológica & corpo biocibernético*), momento de abdução

* PEIRCE, Charles Sanders. **1931-1958 Collected papers**. Cambridge-Mass. Harvard University Press. 8V. (Org. HARSTHORNE, C., WEISS, P., BURKS, A. W.). Citado no texto como CP, seguido do número do volume e do número do parágrafo

e revolução nas várias mentes, na medida em que essas mentes se expressam pela matéria que não lhes é indiferente.

Nas revoluções, ou na busca das revoluções, há sempre um germen de insatisfação que nos faz mover. Essa é sempre uma busca da verdade. Inscrição nas fontes de indeterminação entre signo e objeto e signo e interpretante. Buscas concretizadas que vão tomando forma e dando corpo à idéia, em cada signo, mas que são apenas metas provisórias para o alcance do que poderia ser por si só *admirável*.

A busca, na ciência ou na construção dos signos, uma vez empreendida, deixa o seu rastro em cada signo. O signo se move também na invisibilidade do processo que o originou, mesmo que não reconheçamos esse processo.

O signo se move sempre no rastro das invisibilidades. E quando aparece para nós, seu surgimento se dá como uma descoberta sobre aquilo que estávamos pensando, sem, exatamente, nos darmos conta desse pensamento enquanto não se tornava signo para nós. Lampejo de inspiração abdutiva e cognições prévias para o raciocínio científico conjectural, fazendo os signos espocar em locais indefinidos.

Uma busca que se encontra na lógica dos signos, ou melhor, aquele movimento que leva de um signo a outro e que faz criar em um signo a capacidade de autocorreção. Esse é um requisito para um signo triádico. Nas formas primitivas de vida, nos níveis microbiológicos, encontramos revoluções que nem chegam a ser conhecidas, mas nem por isso deixam de ser revoluções se assim as entendemos. Nas demais, atribuímos essa qualidade de um evento a fatos especiais como algo que poderia ser caracterizado nas descrições dos processos diádicos, responsável pelas descobertas e também pela percepção.

Segundo Santaella, esse componente de secundidade, ou melhor, aquilo que particulariza a proeminência da categoria de secundidade em um evento, "interrompe o fluxo de nossa quietude, obrigando-nos a pensar de modo diferente daquilo que estivemos pensando" (1994: 49). Isso talvez signifique dizer que, nas revoluções, há um componente de secundidade. Ou que nas

percepções que acompanham esses processos há um elemento de secundidade que caracteriza essas revoluções e essas percepções.

Uma razoável suposição que se pode fazer sobre a isomorfia de conceitos aplicáveis à percepção e à fotografia diz respeito não a ambas, individualmente, mas ao funcionamento do universo. Segundo Prigogine: "a transformação do espaço-tempo em matéria (...) corresponde a uma explosão de entropia (...); continua Prigogine: "a matéria corresponde a um inquinamento, digamos, corrupção, do espaço-tempo." A fotografia transforma (e nos habitua a essa transformação) um recorte de espaço-tempo em matéria, o signo fotográfico propriamente dito: correspondência entre percepção e representação, buscando uma nova harmonia entre o olho e a mente, entre percepção e representação simbólica ¹.

Na percepção, um fenômeno que se dá no espaço-tempo, a imediaticidade, também nos escapa, "abrindo a brecha entre o perceber e o percebido", conforme Santaella (1995: 153). Quanto mais eficaz é a "sutura", maior é a brecha entre perceber e percebido. Mas, na percepção, não se transforma espaço-tempo em matéria, no entanto, um ato de percepção é um ato de corrupção do próprio espaço-tempo, que, ao se *sub-trair* deles, se consoma no próprio ato que o torna fugaz. Como diz Kubrusly, "o simples fato de olharmos a realidade objetiva já a transforma" (Kubrusly 1998: 69).

A fotografia, ao consumir-se no próprio "arte do fugaz", transformou ou foi transformada pela realidade? Por esse questionamento poderemos nós considerá-la uma forma de percepção?

A fotografia torna-se essa espécie de percepção, "percepção abstrativa de uma generalidade", quando propõe ser, abduktivamente, uma "concepção de conjunto de problemas de uma época" (segundo Francastel, dimensão em função da qual a arte e a literatura passam a ter o "privilegio da generalidade" (1988)), no momento em que, segundo Susan Sontag, "os fluxos de informações tornam-se cada vez mais intensos" (1983: 86) e também no momento em que a

¹ É a posição sustentada por John White para a interpretação da perspectiva central. Cf. SZAMOSI, 1998. p. 122.

"paisagem humana passou a experimentar um ritmo de transformação vertiginoso" (Ibidem: 15). A fotografia passa também a ter o "privilégio da generalidade" por estar em conexão com esses fluxos informativos e por contemplar a "paisagem humana" naquilo que dela é subtraído ou acrescentado.

As revoluções, que ocorrem no campo das artes ou das ciências, fundam *paradigmas*, conforme a aceção dada por Tomas Kuhn. Mas antes de se transformarem nesses paradigmas, existem como interações diádicas, esperando por um intérprete, que "traga-lhes a chave", como teria dito Drummond para as palavras, ou um aspecto de terceiridade, como também poderia ter dito Peirce. Nessas interações já há um gérmen das mudanças que acontecerão, dimensão da terceiridade. Um signo traz consigo as mudanças que serão observadas no futuro: *signo-DNA*, um interpretante imediato. Um signo que existe em virtualidade, como colocou Peirce: "Basta que algo seja signo virtualmente para que possa significar ativamente." (POINSOT, 1632: 126/34 *apud* DELLY, 1990: 49).

Escrever com a luz, gravar com a luz, momento de *flash*, momento fotográfico, *insight*, abdução. Novas idéias nascem, signos crescem, e no processo denominado *semiose*, o que era virtual torna-se real; a semiose como re-revelação (revela-se o signo, vela-se o objeto, fustiga-nos o interpretante). Cada coisa nesse momento ganha a sua assinatura, como bem observou Santaella (1992).

A foto acontece como a atualização das leis da visualidade que incorporou durante uma vasta trajetória. A foto é uma réplica, e é também, em sua existência, um ser singular, porque em cada foto pode existir a interferência de quem a produziu. A sua assinatura como objeto ainda não lhe autoriza a consideração de um signo estético. É preciso subjetividade. E a subjetividade da foto se dá no momento em que incorpora o fragmento, desloca o objeto e o coloca em primeiro plano, êxtase. Ela acontece quando a foto expressa o não-belo, mas o surpreendente e o sublime.

Neste momento, poder-se-ia perguntar: a foto denota ou conota - investigação barthesiana? Denotação e conotação são, como observou Peirce,

propriedades do símbolo, e não do índice. E a fotografia, como observou Peirce, é um índice (CP 2.281). Mas isso não quer dizer que na foto não possamos vislumbrar um aspecto sógnico, icônico ou simbólico, denotativo ou conotativo, nela predominante: degenerações... E é por isso que é tão difícil ver um aspecto sógnico nela predominante. Porque a foto é um singular; é um sin-signo.

A multiplicidade de sin-signos, como os acontecimentos singulares que passam a caracterizar a vida do homem citadino, presumem, talvez, que esses acontecimentos possam ser narrativizados e percebidos como acontecimentos pontuais. E a foto, nesse momento ², se antecipa ao cinema. A foto, em singularidade, é a potencialidade de um movimento que a transforma também em passagem para que, a partir dela, outros signos, sob sua matriz (ou sob a matriz visual na qual a sua presença é central (SANTAELLA, 1989)), possam se constituir.

A foto é um acontecimento, um lugar de passagem pelo qual passamos, retemos, mas que nos escapa em imediaticidade. É uma *percepção* do espaço-tempo. Um espaço-tempo de singularidades, margem singular de busca entre o perceber e o percebido. Assíntota técnico-existencial dos signos que emergem, nascem e crescem no tempo.

² Materializado no espaço, o tempo se mostra como um efeito de superposição ou de percurso dos corpos no espaço, "onde os momentos sucessivos se tornam co-presentes em única percepção, que faz desses momentos sucessivos uma paisagem de acontecimento." (VIRILIO apud MACHADO, 1997 p. 60.)

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa : Edições 70, [s/d].

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEELY, John. **Semiótica básica**. São Paulo : Ática, 1990.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas : Papyrus, 1998.

FABRIS, A. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo : EDUSP, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo : HUCITEC, 1985.

FRANCASTEL, Pierre. **O impressionismo**. Lisboa : Edições 70, 1997.

KUBRUSLY, Cláudio A. **O que é fotografia**. São Paulo : Brasiliense, 1983.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo : Perspectiva, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo : Brasiliense/ Funarte, 1984.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, Papyrus, 1997.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia**: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro : Funarte, 1998.

OMAR, Arthur. **Antropologia da face Gloriosa**. São Paulo : Cosac & Naify, 1997.

_____. **O zen e a arte da fotografia**: entrevistas, anotações, diálogos e sentenças sobre a natureza da fotografia. São Paulo : Cosac & Naify, 1998.

PEIRCE, Charles Sanders. **1931-1958**: collected papers. Cambridge-Mass, :Harvard University Press. 8v. (Org. HARSTHORNE, C., WEISS, P., BURKS, A. W.). Citado no texto como CP, seguido do número do volume e do número do parágrafo.

PRIGOGINE, Ylia. **O nascimento do tempo**. Lisboa : Edições 70, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. **A assinatura das coisas**. S.P., Rio de Janeiro : Imago, 1992.

_____. **Cultura tecnológica & corpo biocibernético**. Disponível em: URL: <http://www.pucsp.br/~cos-puc/interlab/santaell/index.html>

_____. **O que é semiótica**. São Paulo : Brasiliense, 1994.

_____. Por uma classificação da linguagem visual. **FACE**, v. 4.1: 97-108, 1989.

_____. **Teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. São Paulo :Ática.

SANTAELLA, Lúcia. & NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo : Iluminuras, 1998.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro : Arbor, 1983.