

A TEORIA COMO ESTRATÉGIA CRIATIVA: FOTOGRAFIA E FORMATIVIDADE

Fábio Gatti

Resumo

Nas últimas décadas, as produções e manifestações no campo da arte apresentam um panorama de reflexões acerca do universo da fotografia na tentativa de significá-la e compreendê-la. Nesse sentido, propõe-se visitar o trabalho de alguns teóricos que discorrem sobre o fazer fotográfico com o intuito de torná-lo visível enquanto estratégia criativa da mesma ordem da formação de uma obra de arte. Para tal empresa, optou-se por uma sustentação na Teoria da Formatividade, elaborada por Luigi Pareyson (1918-1991) na segunda metade da década de 1950, que considera toda atividade humana como criativa e, portanto, inventiva, bem como na tese de Ferreira Gullar, para quem o homem é uma invenção de si mesmo. Assim, partiu-se de alguns textos, argumentos e conceitos do campo fotográfico desde suas primeiras formulações nos anos 1970, como é o caso do conceito de fotografia expandida em Flusser, Fontcuberta, Muller-Pohle, retomado nos anos 1990 por Rubens Fernandes Junior, no Brasil; da fotografia contaminada de Tadeu Chiarelli; da manobra de pensar a imagem pela Interpretação dos Muitos Mundos feita por Dubois; da discussão entre a realidade e a ficção proposta pela exposição A Invenção de um Mundo, ocorrida no Itaú Cultural em São Paulo em 2009; do conceito de contravisão de Fontcuberta e da ideia de pós-fotografia do mesmo autor, também presente em Dubois. Espera-se demonstrar como a construção dessas estruturas textuais, cujo intento é a edificação de instrumentos de análises compatíveis com os investimentos elaborados pelos artistas na atualidade, é também invenção.

Abstract

In the last decades, the productions and manifestations in the field of art present a panorama of reflections about the universe of the photography in an attempt to signify and understand it. In this sense, it is proposed to visit the work of some theorists who discuss about the photographic making with the intention

of making it visible as a creative strategy of the same order of the formation of a work of art. For this, it was opted for a support in the Theory of Formativity, elaborated by Luigi Pareyson (1918-1991) in the second half of the decade of 1950, in which all human activity is considered as creative and therefore inventive, as well as in the thesis of Ferreira Gullar, for whom man is an invention of himself. Thus, it was possible to depart from some texts, arguments and concepts of the photographic field from its first formulation in the 1970s, as is the case of the concept of photography expanded in Flusser, Fontcuberta, MullerPohle, resumed in the 1990s by Rubens Fernandes Junior, in Brazil; of the contaminated photography in Tadeu Chiarelli; of the maneuver to think the image by the Many-Worlds Interpretation by Dubois; of the discussion between reality and fiction proposed by the exhibition A invenção de um mundo, held at Itaú Cultural in São Paulo in 2009; of the concept of counter-vision in Fontcuberta and the idea of post-photography in the same author, also present in Dubois. It is hoped to demonstrate how the construction of these textual structures, whose intent is the construction of analytical instruments compatible with the investments made by artists nowadays, is also an invention.

*A porta da verdade estava aberta,
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.*

*Assim não era possível atengir toda a verdade,
porque a meia pessoa que entrava
só trazia o perfil de meia verdade.*

*E sua segunda metade
voltava igualmente com meio perfil.
E os meios perfis não coincidiam.*

*Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.
Chegaram ao lugar luminoso
onde a verdade esplandia seus fogos.
Era dividida em metades diferentes uma da outra.*

*Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
Nenhuma das duas era totalmente bela.
E carecia optar. Cada um optou conforme
seu capricho, sua ilusão, sua miopia.*

Carlos Drummond de Andrade,
“Verdade”, *Corpo*, 1984

Desde os anos 1980 as teorias da fotografia tentam escrever um caminho diferente daquele anterior, indicial, segundo o qual a imagem estava reduzida a decalque da realidade, como se esta fosse única e sua reprodução mecânica uma tarefa fotográfica. A empresa iniciada em tal década evidencia não apenas a urgência por instrumentos teóricos mais eficazes à compreensão do produto artístico fotográfico, como também enfatiza o caráter inventivo que, igualmente, envolve o fazer teórico. A hegemonia de um pensamento semiológico se tornou insuficiente e, com isso, abrir outras picadas na mata fotográfica acaba sendo uma consequência irrefreável. A partir dessa constatação, o desenvolvimento de teorias acerca da fotografia, do fotográfico e dos fazeres que os envolvem tentou – e ainda tenta – cingir a diversidade da produção artística por meio de estratégias criativas cujas articulações se ocupam de uma gama preta de incitações ofertadas pelo fazer criativo dos artistas, as quais não param de nascer, possibilitando aos autores de diversas partes do Ocidente se debruçarem na compreensão dessas imagens, cujo nome é – e talvez sempre será – fotografia.

Com isso, depreende-se ser interessante notar duas questões: a primeira, considerar que toda atividade humana é inventiva, conforme Luigi Pareyson explicita em sua Teoria da Formatividade no final dos anos 1950. Assim, entender a atividade artística e teórica¹ como inventivas é igualmente conceber o artista e o teórico como produtores de imagens cuja diferença, técnica, está na

¹ Considero que a produção textual teórica é da mesma ordem inventiva que a produção visual plástica e, por isso, a teoria da formatividade pode ser usada como base para discutir acerca da fatura teórica. Nesse sentido, as citações aqui oferecidas do livro *Estética. Teoria da Formatividade* de Luigi Pareyson, cujo enfoque recai sobre a produção de obras artísticas, serão usadas para se relacionar com a teoria, pois a entendo como invenção.

escolha da matéria para tal fazimento imagético e a semelhança, na construção de modos diversos de enxergá-la. E a segunda, admitir uma equivalência criativo-imagética entre produtores de visualidades de campos distintos. Nesse sentido, a passagem poética de Drummond sobre a verdade ser uma metade incompleta se faz legível, uma vez que os teóricos da fotografia nas últimas três décadas têm derrubado à força inúmeras portas para alcançarem uma verdade inteira; no entanto, eles próprios em seus fazeres perceberam, ao chegarem a esse lugar luminoso, o meio perfil obtido mediante suas elaborações: o da inexistência de inteireza em suas teorias em face de tantas outras. Isto posto, lê-se o motivo pelo qual, atualmente, tantas formulações teóricas emergem na tentativa de abraçar o mesmo de modo diferente.

Essas tentativas são a parte mais rica do desenvolvimento intelectual dos movimentos das teorias fotográficas nas últimas três décadas, visto que “o tentar não é nem ignorar o caminho nem enveredar pela estrada, mas antes ir abrindo o próprio caminho” (Pareyson, 1993, p. 74); ou seja, não se deve simplesmente abandonar o já existente, e sim com ele abrir outra trilha. Sendo assim, as elaborações teóricas cujo calibre e percepção são mais tenazes – e não menosprezaram os escritos precedentes – reverberam de lá (1980) para cá (dias de hoje) com certa vivacidade. Tal conjuntura deflagrada pela prática artística – porquanto é na/pela obra de arte que ela surge – confere à teoria da fotografia a possibilidade de escolher também a sua poética, “garantindo-lhe assim o seu valor especulativo justamente no ato de chamá-la à concretude da experiência” (Idem, p. 301). A passagem do regime da textualidade ao da imagem marca, segundo Dubois (2017), um período de invenção no qual a fotografia se insere como questionamento à teoria que, por sua vez, a elege como objeto de investigação em si e não mais como simples replicação de uma realidade; reúnem-se, desse modo, as forças necessárias para promover a descoberta do campo da *especificidade* da fotografia: o fotográfico.

Já que “a arte existe porque a vida não basta” (Gullar, 2010),² nada mais adequado senão inventar uma teoria; mas uma que seja poética a ponto de

² Trecho retirado da entrevista concedida a Luciano Trigo, por ocasião da Flip, disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreiragulla.r.html>, desde agosto de 2010.

convencer com ares de verdade absoluta, mesmo sabendo que para adentrar aquela porta, à qual se refere Drummond, seria preciso dividir-se ao meio. “O homem inventa a si mesmo!” e, dessa feita, inventa seus textos, seus argumentos, suas locuções intelectivas como instrumentos para transfigurar a realidade palpável e a da imagem, pois “vive num universo de ideias, sonhos e realizações que são frutos de sua inventividade” (Gullar, 2012, pp. 14 e 23). Em razão disso, inventou um discurso identitário para a fotografia, fazendo-o andar de mãos dadas com a especificidade do meio; discurso emoldurado pelo apelo ao dispositivo para culminar numa categoria de pensamento supostamente autônoma, um “ser-em-si”, conforme relata Dubois (2017). Ainda de acordo com esse autor, quando, a partir dos anos 1990, as abordagens acerca do fotográfico são suplantadas por outras dúvidas sobre a imagem ser ou não fotográfica, e já nos anos seguintes (primeira década de 2000) sobre o que é uma fotografia, “o estudo do uso das imagens ganha destaque em detrimento do estudo ‘ontológico’ do ‘dispositivo’” (Idem, p. 40).

Dentro desse emaranhado teórico em construção, no Brasil, Tadeu Chiarelli e Rubens Fernandes Junior propõem denominações diversas para o tipo de edificação implantado pelo fazer artístico fotográfico vigente nos anos de 1994 e 2002, respectivamente, com o intuito de esclarecerem tais faturas visuais. Para ambos os autores há uma concepção de mestiçagem da fotografia com outras áreas como o teatro, a pintura, a performance, por exemplo. Interessa-me destacar o fato de que a reflexão teórica acerca da fotografia é oriunda da produção artística, e a inventividade no campo textual advém dos problemas, limites, rompimentos, emancipações e misturas que os artistas promovem. Com a intenção de responderem à imagem de modo legível, saindo da presença para ingressar no sentido, as teorias da fotografia se revelam estratégias criativas. Chiarelli publica em 1994 o texto intitulado “A fotografia contaminada”, por ocasião da exposição homônima realizada no Centro Cultural São Paulo, reunindo diversos artistas cujas produções dialogavam com a fotografia e com o que ele denomina *contaminada*, “pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de interseção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional” (Chiarelli, 1999, p. 115).

Ao longo de seu texto, Chiarelli elenca os nomes dos artistas e suas respectivas obras, realizando uma breve descrição crítica sobre a fatura de cada um. Ao final, tem-se a impressão de uma contaminação que recai sobre a identificação (identidade) e não identificação com o outro, conforme o próprio autor escreve: “no sentido de contaminar suas fotos com o desejo de buscar uma identificação maior com o outro – ou denunciar muitas vezes a impossibilidade dessa busca na atualidade” (Idem, p. 118). O adjetivo *contaminado* serve mais para tratar de uma postura artística frente ao modo como se emprega a matéria eleita enquanto ferramenta de trabalho poético e, portanto, menos como um instrumento procedimental, conforme aponta o autor em outra passagem – “um instrumento para conhecer-se e conhecer o outro no mundo” (Idem, p. 115). Aliás, é justamente esse distanciamento da técnica e do procedimento que leva Entler (2009, p. 143) a definir a fotografia contemporânea como uma postura: “algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio”. Tal como a obra de arte, que descobre seu modo de fazer tão somente durante a sua feitura, assim também o é com a teoria. Os exercícios teóricos acerca de um campo artístico em construção podem ser mais sólidos passado algum tempo de suas manifestações, mas isso não é uma regra. É necessário, muitas vezes, um distanciamento histórico-temporal para que haja um esclarecimento mais adequado sobre os verdadeiros pontos nodais da questão; exceto para aqueles verdadeiramente contemporâneos, no sentido apresentado por Agamben (2009).³

Entender a formação de uma teoria como análoga à elaboração da obra de arte é dar as mãos a aspectos bastante relevantes da ideia pareysoniana acerca da formatividade. É necessário frisar os dois motivos pelos quais Pareyson denomina sua produção de estética da formatividade e não da forma:

³ Agamben, em seu ensaio intitulado “O que é contemporâneo?”, afirma: “a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (2009, p. 59). Ele defende que, para ser contemporâneo, é preciso enxergar não a luz, mas o escuro da época, do tempo em que se está inscrito. Isso significa dizer que alguns autores, em suas empresas teóricas, conseguem ultrapassar os limites da luz, do visível imediato, para encontrar o outro do visível: sua escuridão.

o primeiro seria para evitar “a *vexata quaestio* do formalismo e conteudismo”, e o segundo, para evidenciar o *processo* de formação do produto artístico, na medida em que a forma só é forma se concluir e incluir simultaneamente o “movimento de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso” (Pareyson, 1993, pp. 9-10). Penso nessa analogia porque entendo a produção textual tão inventiva quanto a criação visual. Não consigo dissociar essas atividades como sendo uma pertencente à razão e outra ao sentimento, justamente porque, segundo Pareyson, sendo a obra um organismo vivo, ela organiza esses dois estratos como interdependentes; e de fato o são. A atividade humana, seja ela de qualquer esfera, é inventiva quando envolve as faculdades do pensamento em sua totalidade. Escrever poesia, produzir uma fotografia, elaborar um conceito crítico textualmente são modos de pensar e agir simultaneamente. Portanto, “não se pode pensar sem ao mesmo tempo agir e formar, nem agir sem ao mesmo tempo pensar e formar, nem formar sem ao mesmo tempo pensar e agir” (Idem, p. 24).

Esse caráter formativo do pensamento criativo é bem articulado por Dubois em seu artigo sobre “o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias”. Em poucas laudas, o autor consegue apresentar os principais teóricos que escreveram acerca da fotografia desde aquele ano (1980) até o momento do *digital turn*, nos anos 2000. A estrutura de seu texto é muito bem elaborada para pensar esse passeio por duas décadas de teorias ao sinalizar os principais pontos de argumentação, cujo *grand finale* ainda era o índice. A preocupação de Dubois não está voltada para pensar a teoria como estratégia criativa, e sim para elencar o movimento inevitável, segundo ele, em direção ao desligamento do caráter indicial como inerente à imagem fotográfica, promovido pela virada digital. Ainda na época do fotográfico, os desdobramentos críticoconceituais foram inúmeros, cunhando termos específicos para dar conta da situação da produção artística mediante ou com o uso da fotografia, do fotográfico e de toda a disponibilidade desses campos, seja pelos aspectos técnicos ou conceituais.

De certo modo, quando Chiarelli propõe que aqueles artistas reunidos não buscavam em seus fazeres conhecer o mundo, demonstra já uma inclinação, mesmo que sutil, para pensar a desvinculação do indicial, do decalque e do rastro do real. Contudo, a leitura feita dos trabalhos revela ainda tal vinculação

daqueles, pois, *grosso modo*, todas as produções parecem gritar em uníssono uma realidade insuportável sobre a qual é preciso agir. Testemunha, documentação, retrato, origem, imagens estampadas em capas de jornais e fotocópia são algumas das palavras presentes no seu texto que conectam o discurso textual a esse lugar histórico do fotográfico, enunciando, de certo modo, que a fotografia é antes contaminada não pela possibilidade de uma linguagem múltipla e mestiça, mas sim pela realidade do mundo. O autor, portanto, não estava engajado em escrever uma teoria propriamente dita acerca da fotografia, mas em defender um ponto de vista articulado a partir de uma ideia de contaminação.

Essa estratégia foi fundamental, naquela época, para pensar o *modus operandi* encontrado na produção brasileira desde o final do século XIX, visto que Chiarelli inicia falando do trabalho de Militão de Azevedo. Isso não significa que o primeiro entenda produção contaminada como exclusiva da arte brasileira; mesmo tendo sido ele quem, criativamente, propôs um terreno para se pensar a fotografia em sua multidimensionalidade.

“O homem quando nasce não é ninguém. Ele se torna gente pela educação, pela cultura, pelo que lhe ensinam. Ele já encontra um mundo humano inventado e nele se integra; outros decidem reinventá-lo. Os poetas, os pintores, os dramaturgos o reinventam de determinada maneira; os cientistas de outra” (Gullar, 2012, p. 41). Ao artista, o mundo em si é insuficiente, ele precisa ser reinventado, ou seja, é uma invenção da invenção. Uma dupla inventividade nutrida pela necessidade de potencializar a vida e o ser no mundo. Comungo, nesse sentido, da afirmação de Bourriaud quando este diz que a oportunidade oferecida pela arte é “aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica” (2009, p. 18).⁴ Enquanto os artistas estão, em suas invenções, incumbidos de habitar o mundo de uma forma melhor, os teóricos se ocupam da decodificação desses inventos a partir de outra invenção, o texto. Isso mostra como a teoria está

⁴ Trazer Bourriaud com sua estética relacional se faz justo no sentido relativo ao entendimento oferecido pelas práticas artísticas sobre como ser no mundo. Existem diferenças enormes sobre o que ele chama de estética e o que Pareyson compreende por esse termo, mas aqui não cabe elucidar tais distinções, pois fugiria do escopo do trabalho. Apenas chamamos esses autores para o debate porque eles apresentam, cada qual ao seu modo, um jeito de pensar a produção prática por meio da escritura de uma teoria. Ambos inventam estruturas conceituais teóricas de modo a oferecer uma interpretação possível sobre os acontecimentos e faturas artísticas.

submetida, antes de existir, à prática da arte. Contudo, parece ser mais verdadeiro para uma cultura de sentido – na qual estamos inseridos – que aquela se torne mais reverberante do que a própria obra que a provocou a surgir.

Se, para Chiarelli, as fotografias agora são contaminadas porque tocam e articulam áreas diversas de si mesmas, para Rubens Fernandes Junior, elas são expandidas. Elas seriam, então, “uma criação artística que exige mais elaboração e reflexão, que um simples resgate momentâneo do real” (Fernandes Junior, 2002, p. 183). Sua tese, estruturada e elaborada com muito cuidado na tentativa de mapear de forma larga e coesa as produções artísticas – com ênfase na arte brasileira –, inclusive propondo uma análise de trabalhos encaixados nesse conceito do expandido, emerge num cenário ávido por locuções que proporcionem uma possibilidade de reflexão acerca da transformação da fotografia pelos artistas. Rubens se apropria do conceito “expandido”, inicialmente cunhado por Gene Youngblood em 1970, quando este falava do cinema, que se tornara expandido pela sua afetação e mistura com outras tecnologias como, por exemplo, o vídeo, a ciência da computação e a televisão. Em 1985, Andreas Muller-Pohle em um artigo publicado na revista da qual era editor e criador, a *European Photography*, trata, pela primeira vez, da fotografia expandida. Em seu texto “Information Strategies”,⁵ Muller-Pohle afirma que “a fotografia provocou portanto uma alteração do paradigma estético, uma reorientação, afastando-se de um princípio de beleza em direção a um princípio de informação/inação”; em outras palavras, “a fotografia informou à arte o critério de informação” (1985).

Antes de se expandir, a fotografia, segundo Muller-Pohle, estava inscrita numa sociedade informacional⁶ para a qual era mais valioso administrar a informação. Em razão disso, ele apresenta três pilares sobre os quais estaria fundada a prática da fotografia: produção, distribuição e consumo. Nesse ponto,

⁵ Para este estudo tive acesso a uma tradução não finalizada, para o português, feita por Marcelo Kaiser, do referido artigo cuja publicação não ocorreu. Uso suas traduções, mas referencio na bibliografia a obra original, à qual também tive acesso.

⁶ Seria interessante pensar as articulações de Muller-Pohle (1985), ao falar da sociedade dos anos 1960 e 1970, com os dias de hoje, quando nos comunicamos imgeticamente por meio das redes sociais, sendo possível inclusive transmitir imagens ao vivo em tempo real. Será que retrocedemos e desfizemos a chamada fotografia expandida? As atividades fotográficas de hoje, com os dispositivos móveis, atestam ainda mais um pertencimento ao sistema informacional, no qual estamos inscritos mesmo não querendo, ou elas se propõem a romper os limites da informação, do dispositivo, gerando uma nova revolução?

historicamente, temos um processo criativo transformado em processo de produção de informação. No caso da distribuição, “a informação é informada pelo meio pela qual é distribuída”, ou seja, é veiculada numa revista ou jornal, exibida em uma galeria de arte ou exposta nas ruas. E, no caso do consumo, desponta a figura do crítico como intermediador da informação gerada pela fotografia.

Nesse sentido, o autor enxerga uma exaustão do sistema fotográfico em vigor, cujo declínio começou com a retirada de todas as partes possíveis do mundo (recorte do real) com o intuito de, em seguida, analisá-las e devolvê-las ao local mesmo de onde foram recortadas. Porém, num segundo momento, esse sistema fotográfico volta a si mesmo para anular o mundo donde antes havia produzido suas visualidades, atingindo seu píncaro exaustivo nos anos 1980 com o paradigma da substituição da objetividade mecânica pelo subjetivismo, de modo a oferecer a ideia de um “estilo próprio” para cada fotógrafo. Diante da emergência em romper esse esgotamento programático, a fotografia expandida seria um método hábil em auxiliar a saída do momento decisivo, do recorte do real, do decalque, para entrar na invenção; uma invenção de base informacional, “não precisaremos mais descobrir imagens já que seremos capazes de inventá-las todas” (Muller-Pohle, 1985). Como expandida, inscrita numa sociedade comunicacional, o mais valioso é operar a informação e dela propor experiências.⁷

Essa noção da informação se aproxima da virada digital de Dubois (2017, p. 41) para a qual “não há diferença entre um texto, uma imagem e sons; tudo é reduzido à base ‘informacional’ dos *data*”. O advento digital planifica as diferenças de natureza entre as imagens, e também entre as outras maneiras de comunicação existentes, segundo o autor. Partindo disso, há um contraponto entre a fatura gerada pelo dispositivo, por isso ontologizado, marcado e referindo-se ao real, e a fatura feita por um código binário, no qual se desfaz toda conexão possível com o mundo e com uma suposta genética do fotográfico.

⁷ As diferenças entre informação e experiência devem ser levadas em conta a partir do pensamento de Jorge Bondia Larrosa no seu livro *Tremores. Escritos sobre a experiência* ou em seu artigo intitulado “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. Nesses textos, o autor defende que a experiência é aquilo que nos acontece, aquilo que nos passa, e não o que passa ou o que acontece. Já a informação seria uma antiexperiência, uma vez que, na busca constante por permanecer-se informada, a pessoa anula a experiência em troca da informação e, sendo informada, despreocupa-se em permitir que algo lhe aconteça, para apenas acumular mais informações e não experiências.

Contudo, os entusiastas dessa planificação parecem não pensar no fato histórico ocorrido no seio das artes quando da desmaterialização do objeto de arte nos anos 1960. Foi somente a partir dos anos 1980 que ocorreu uma releitura acerca da ideia de uma produção artística desmaterializada e, dentro dessas novas proposições, o produto e os processos artísticos se tornaram neomateriais ou transmateriais.⁸ Entendeu-se que a explicitação da matéria em uma fisicidade palpável não era suficiente para torná-la material ou, de outro lado, que a virtualidade mesma da matéria faria do objeto artístico imaterial. A questão era revisada justamente pelo fato da camuflagem, ou seja, da não aparência da matéria não implicar inexistência, mas, ao contrário, enfatizar a presença e o pertencimento da pessoa enquanto ser no mundo. O mundo informatizado do binarismo planifica, a meu ver, única e exclusivamente a informação, porém jamais a ação e a experiência que, como se sabe, são elevadas à máxima potência pela atividade artística.

Ao retomar o conceito de expansão, Fernandes Junior mantém a perspectiva de interação com outras áreas – existente desde Youngblood –, mas não vai muito além disso. Apesar de uma análise bastante rica e interessante sobre diversos trabalhos de artistas, o foco principal da discussão continua a ser a “capacidade incisiva de difundir novas visualidades, recriando nossas percepções” (Fernandes Junior, 2002, p. 263). O autor defende ser a fotografia o lugar onde tal conceituação atingiu mais destaque devido ao uso cada vez maior de procedimentos experimentais. Em alguns pontos de sua tese, ela emerge como sujeito ativo e operativo na mudança de si mesma: “por nunca ter admitido sua estabilidade técnica e por sempre buscar atender o imediatismo do mercado, a fotografia buscou a expansão como forma de sobrevivência” (Idem, p. 259). Ou seja, foi a fotografia em si mesma, dotada de vida própria, quem propôs e realizou tal expansão para sobreviver. Não acredito que a fotografia tenha buscado sobreviver, mas sim que os artistas a tenham utilizado como um

⁸ Tenho em mente, aqui, as pesquisas de Mitchel Whitelaw (<http://mtchl.net/>) cujo conceito operativo se baseia nas argumentações de Hans Ulrich Gumbrecht sobre a produção de presença para compreender as manifestações da arte digital e das novas mídias como transmaterial. E, também, o artigo de Cristine Paul chamado “The Myth of Immateriality”, no qual ela discute sobre as possibilidades de as novas mídias apresentarem formas de romper com o sistema vigente do pensamento da arte, inclusive institucionalmente (museus, galerias, colecionadores), para fazer surgir outro modo de lidar com as manifestações artísticas na atualidade, baseadas, portanto, em uma neomaterialidade.

instrumento criativo que, apesar de seus limites inscritos no programa, demonstrava uma amplitude e abertura jamais vistos e, por isso mesmo, seu esgarçamento era inevitável. Tão inevitável que já durante o século XIX, no momento de sua descoberta como uma nova tecnologia, seus limites foram ultrapassados.⁹

O interessante dessa passagem textual, do supracitado autor, é a constatação da álaque vivacidade oferecida por um conceito hábil em responder, analítica e criticamente, ao movimento oportunizado pelo sistema fotográfico, quando manipulado com intenções inventivas, criativas e processuais em arte. Nota-se certo deleite em defender a expansão e sua marca como elemento inseparável da produção artística, e não podia ser de outra maneira. Num momento em que ainda se tenta buscar palavras apropriadas e suficientes para abarcar as transformações operadas pelos artistas junto à fotografia, um conceito como esse vem ao encontro da necessidade teórica. “Justifica-se, portanto, a existência da fotografia expandida como aquela que vai além da própria fotografia, desenvolvendo todo tipo de experimentação e aproximando definitivamente o fazer fotográfico de uma atividade estética renovadora” (Idem, p. 261). Contudo, sua pesquisa, atrelada ao programa semiótico de Peirce, incorre na afirmação de uma fotografia expandida presente na própria tríade peirciana: a imagem fotográfica rompe com a primeiridade e a secundidade sígnica, características das propostas dos teóricos anteriores, para fazer morada no símbolo e, assim, assegurar a sua expansão.

O expandido em Muller-Pohle era discutido sob o tripé comunicacional da produção, distribuição e consumo. Já Fernandes Junior, partindo do tripé peirciano, escolhe uma das pernas para sustentar o expandido. Enquanto o primeiro pensa o sistema da comunicação como um todo, via informação/ inovação, o segundo propõe uma análise mais específica acerca dos modos de produção, entendidos como modos de produção simbólicos, dada a conexão energética vital do símbolo com seu produto com base na estrutura

⁹ Basta pensar no exemplo de Hippolyte Bayard com seu autorretrato como um homem afogado, o qual rompeu não apenas os limites técnico e conceitual vigentes da imagem fotográfica naqueles anos.

semiótica de Peirce. Essas estratégias criativas¹⁰ para pensar o uso da fotografia feito pelos artistas se inscrevem, no meu entendimento, em duas reflexões elaboradas por Pareyson: uma da produção e formação da obra de arte – portanto também do texto –, a dialética da forma-formante e da forma-formada, e outra da busca pela verdade, no pensamento revelativo e no pensamento expressivo. Para compreender o primeiro ponto da formação de um texto (obra), deve-se considerar a sua concomitante completude e incompletude. Ele só será formado no momento em que sua formação se iniciar, ou seja, só existirá em sua totalidade – em outras palavras, será finalizado – simultaneamente ao processo que lhe dará cabo. A dialética da forma pareysoniana prevê um processo orgânico no qual execução e invenção são sincrônicas.

É exatamente na aventura criadora, no mergulho da fatura textual, na tentativa de encontrar uma forma capaz de solucionar os problemas estipulados pela imaginação e pelo intelecto, em conjunto, que tal dialética se inscreve. Enquanto *formante*, a forma final do texto é apenas um presságio e como formada ela só se efetiva no momento em que sua formação terminar. Ou seja, este texto, que é a forma do pensamento em palavras, existe e não existe. “Não existe, porque como formada só existirá quando se concluir o processo; e existe, porque como formante já age desde que começa o processo”. Contudo, essas formas não diferem entre si, são coincidentes, porque o anúncio de uma se presentifica na formação da outra, ou, melhor dizendo, há uma “adequação consigo mesma” (Pareyson, 1993, p. 75). De fato, costuma-se pensar a produção de um texto como a elaboração de uma verdade absoluta, com valor e gramática específicos a partir dos quais é possível realizar uma leitura não apenas da obra, mas da realidade. Mas se o adágio de Einstein – “a realidade é uma ilusão, embora bastante persistente” – for levado a sério, qual realidade se lê? Nesse ponto, Carlos Drummond de Andrade tinha razão ao escrever sobre a porta de acesso à verdade permitir apenas meia pessoa de cada vez. Afinal, “todas as ações e todas as imaginações humanas têm em vista satisfazer as necessidades dos homens e trazer lenitivo a suas dores”, sejam elas físicas ou não (Einstein, 2011, p. 21).

¹⁰ Aquilo falo em sentido amplo, referindo-me a todos os autores que aparecem no texto do começo ao fim, sendo da fotografia ou não, e inclusive incluindo-me na mesma perspectiva como criador de um texto, de um argumento, de uma ideia.

Portanto, “se o homem é uma invenção do homem, se ele vive num mundo que ele mesmo inventou, então uma conclusão que se pode tirar disso é que tanto faz a verdade como a mentira, tanto faz o verdadeiro quanto o ilusório” (Gullar, 2012, p. 62). E isto aconteceu com a fotografia: outrora uma verdade, um pedaço do real – representação tão verossímil cujas características poderiam confundir quem visse uma imagem fotográfica a ponto de colocar a pessoa diante do objeto mesmo –, agora é transformada em ilusão, em invenção; não apenas pela virada digital, mas em sua gênese, como demonstra Fontcuberta a partir de seu conceito de contravisão.¹¹ O ponto crucial da estratégia criativa para pensar uma estrutura agora inventiva baseava-se na virada digital, no desvencilhamento de uma origem quase genética com o real, encontrada no sistema analógico, doravante dele completamente desconexo. Acontece que, para Fontcuberta (2009), não foi preciso esperar o advento do digital para perceber a capacidade inventiva da fotografia. Ele devolve¹² à fotografia seu direito à ilusão, à mentira e à invenção, afirmando a presença da fraude e do falso nas imagens técnicas. “A vontade de contestar ou de ‘contradizer’ o *status quo* de uma certa ordem visual baseada na evidência fotográfica me levou a formular a noção de contravisão” (Fontcuberta, 2009, p. 184).

Nesse ponto, é preciso adentrar a ideia dos pensamentos expressivo e revelativo, pois a lógica contida neles ajuda a delinear o papel criativo da produção textual, bem como introduz o problema da interpretação; justamente este o terreno por onde Pareyson move seus argumentos para tratar da “solidariedade originária entre pessoa e verdade, na qual consiste a essência

¹¹ O próprio Fontcuberta esclarece que a primeira vez que tratou desse conceito foi em 1977 num ensaio publicado na revista suíça *The Village Cry*. A ideia da contravisão aparece em um esboço ensaístico colaborativo entre Flusser, Mulher-Pohle e Fontcuberta no qual eles dizem: “a intenção da contravisão é ver nosso ser-no-mundo, e não o mundo em si mesmo”. Esse pequeno texto de duas páginas, chamado de *counter-vision* e disponível no *site flussersutudies.net*, ajuda a entender como as articulações teóricas desses autores se entrecruzaram e se contaminaram. No ensaio, eles explicitam os cinco pontos determinantes para pensar a contravisão: “(1) que o problema da contravisão é o da intenção; (2) que isto não é uma crítica à visão, mas da intenção visual; (3) que isto é um problema prático, e também político; (4) que o ‘objeto’ não é o mundo, mas a relação do sujeito com o objeto. E (5) que isto pretende tornar visível como o sujeito injeta significados nos objetos”. A troca criativa entre eles reverberou em produções que afetam ainda hoje os discursos da fotografia intensiva e frequentemente.

¹² Uso o verbo *devolver* em analogia com o ensaio de Didi-Huberman chamado “Devolver uma imagem” (publicado no livro *Pensar a imagem*, organizado por Emmanuel Alloa), no qual a discussão gira em torno da restituição daquilo que foi tirado, tomado, escondido, devolvendo a fotografia “não como *lugares-comuns*, [...] mas como o *lugar do comum*” (2015, p. 223), explicitando ainda mais o caráter da contravisão desenhado por eles sobre ser no mundo.

genuína do conceito de “interpretação”” (Pareyson, 2005, p. 5). A tese do autor é fundada na concepção de que, no mundo hodierno, existe uma separação entre práxis (ação) e teoria¹³ (pensamento), movimento causador de uma instrumentalização do pensamento cuja direção está voltada à ação sem verdade (praxismo) ou então à razão sem verdade (tecnicismo). Parto do pressuposto de que os teóricos tratados neste artigo operam, invariavelmente, cada qual com suas qualidades e seus defeitos, por meio de um pensamento revelativo, segundo o qual “o homem deve escolher entre *ser* história e *ter* a história, entre identificar-se com a própria situação ou dela fazer um trâmite para atingir a origem, entre renunciar à verdade ou dar uma revelação irrepitível dela” (Idem, p. 9). Dito de outra forma: “cada época e cada geração elaboram sua maneira de pensar, transmitem-na e constituem, assim, as marcas características de uma comunidade. Por isto cada um deve participar na elaboração do espírito de seu tempo” (Einstein, 2011, p. 29).

O pensamento expressivo é caracterizado pela ausência de verdade, pois sua busca é mero produto histórico; preocupa-se em ter a história e, assim, renuncia à origem e se torna tão somente “uma simples expressão do tempo”. Já o pensamento revelativo almeja a verdade, quer ser a história, quer proporcionar à verdade uma revelação irrepitível, sem, contudo, abandonar o aspecto expressivo. No pensamento revelativo, expressão e revelação caminham pari passu. A solidariedade entre a pessoa e a verdade é o lugar donde brota a verdade. A expressão está contida na revelação, daí a habilidade do pensamento revelativo de ser aquele capaz de, ao mesmo tempo, exprimir e revelar; exprimir a pessoa ao revelar a verdade e revelar a verdade ao exprimir a pessoa. (GATTI, 2017, p. XX)

Destarte, o pensamento capaz de revelar só ocorre mediante uma aliança com a expressão do tempo histórico no qual se está inscrito; no entanto, a mera expressão do tempo não atinge a verdade porque se distancia da pessoa sem a qual inexistem caminhos para chegar a um pensamento autêntico e revelativo.

A verdade é desejada e produzida no seio do pensamento revelativo, mas ela só existe tal qual a forma formada e a forma formante: em sua própria busca. Enquanto é buscada, a verdade se desenvolve numa forma prenunciada e ainda amorfa; uma vez que, assim como a dialética pareysoniana da formação da obra de arte (que aqui deve ser estendida e entendida para a formação do texto), ela só se apresentará definida quando constituída em sua totalidade. No caso da

¹³ É uma cisão como esta que levará Giorgio Agamben (2013) em dois capítulos do seu livro *O homem sem conteúdo* a discorrer sobre a necessidade de reavaliar o hiato causado pela ruptura entre práxis e *poiesis*. Por isso ele dirá ser a crise do mundo de hoje uma crise da poesia.

obra de arte, quando a configuração visual chega ao bom termo e o artista percebe o momento de interromper sua fatura. E, no caso do texto, quando o teórico alcança uma clareza suficiente em relação às suas proposições. Em ambos os casos, quando o resultado final da forma (forma formada) se apresenta resoluto, porém ainda carrega o *spunto*¹⁴ que o germinou e toda a vida da sua formação (forma formante). “A verdade não pode comparecer senão enquanto formulada e que não é formulação da verdade aquela que não é a própria verdade enquanto interpretada” (Pareyson, 2005, p. 62).

Fontcuberta, assim como aqueles teóricos que compõem o corpo de críticos acerca da exposição *A Invenção de um Mundo*, ocorrida no Itaú Cultural em São Paulo,¹⁵ na qual foram exibidas fotografias, com um recorte específico, da coleção da Maison Européenne de la Photographie (MEP) de Paris, opera no mesmo eixo intelectual: pensar a fotografia como invenção, dotada de ficção e capaz de edificar um universo dessemelhante do chamado mundo real e, em certos casos, sem qualquer referência a ele. Fator este adequado para evidenciar a ruptura entre práxis e pensamento da qual Pareyson se ocupa, pois “o que ocorre na prática é que a verdade se tornou uma categoria escassamente operativa; de alguma maneira, não podemos senão mentir. O velho debate entre o verdadeiro e o falso foi substituído por outro entre ‘mentir bem’ e ‘mentir mal’” (Fontcuberta, 2009, p. 15). Se tal proposição for levada a cabo, então a teoria dos muitos mundos¹⁶ emprestada da física quântica por Philippe Dubois para

¹⁴ Esse termo é um conceito operativo para a teoria da formatividade e ele circula todo o processo de formação da obra de arte. Contudo, para não ser prolixo, trata-se de compreender a existência de um germe, de um prenúncio *com o qual* a obra se desenvolve. A tradução do italiano para o português usa o termo inglês *insight* para significar o conceito pareysoniano. Porém, tal tradução gera um reducionismo perigoso para pensá-lo, visto que o germe do qual Pareyson trata, como conceito operativo, não é uma derivação, ou seja, uma consequência em resposta a uma causa, mas um elemento participante da solidariedade orgânica de todo processo formativo. Para saber mais especificamente sobre esse termo, ler o artigo de minha autoria, publicado sob o título “O *spunto* pareysoniano: reflexões sobre sua acepção e sua presença no fazer artístico”, no livro *A operação artística. Filosofia, desenho, fotografia e processos de criação*, publicado pela Edufba, em 2017.

¹⁵ A exposição aconteceu em 2009, conta com textos de Serge Tisseron, Ronaldo Entler, François Soulages e Rubens Fernandes Junior e teve curadoria de Eder Chiodetto e Jean-Luc Monterosso.

¹⁶ Com essa teoria, chamada de IMM (Interpretação dos Muitos Mundos), Hugh Everett propunha, em 1954, pensar que os estados múltiplos da matéria quântica não se interrompiam ao serem observados, mas sim ocasionavam uma duplicação de si no momento mesmo da observação. É como se o mundo se duplicasse e, por isso, fosse possível a existência de universos paralelos a este no qual vivemos. São inúmeras as implicações de aceitar tal teoria

compreender a transformação da imagem fotográfica e, conseqüentemente, da elaboração de uma teoria especializada da qual ele é um dos nomes centrais desde a publicação de seu livro *O ato fotográfico*, já estava inscrita na contravisão.

“Nem o exato nem o verdadeiro são inerentes à fotografia. Se as imagens podem passar por exatas, e mesmo verdadeiras, a exatidão ou a verdade não estão somente nelas” (Rouillé, 2009, p. 62). Se a verdade não está apenas na fotografia, onde mais? Pareyson dirá ser na interpretação, dado que com ela “encontramo-nos diante de uma ‘coisa’ e descobrimos um ‘mundo’” e esse mundo é “*um* pessoalíssimo modo de interpretar o mundo” (Pareyson, 2008, p. 115); nessa operação interpretativa encerra-se, segundo o autor, um duplo infinito: um relativo ao universo, ao mundo em si, e o outro, à pessoa. O perfil da verdade poetizado por Drummond apresenta-se encarnado pela via da interpretação: cada autor, passando pela porta da teoria da fotografia, encontrou outras verdades com as quais dialogar. O pensamento revelativo ascende à verdade na medida em que esta é entendida como pertencente à pessoa e por ela produzida. Desse modo, descarta-se o absoluto, mas não por meio de uma pretensão pessoal universal da verdade, e ingressa-se no infinito particular, na grandeza única, irrepitível e inexaurível da pessoa; universal porque inexaurível, infinita porque pessoal. Pois “toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira” (Fontcuberta, 2009), e toda teoria é uma verdade ficcionalizada pois inventada na interpretação.

A interpretação é, deveras, de suma relevância na concepção das transformações que vinham sendo arquitetadas desde finais dos anos 1970 e, mais fortemente empreendidas, a partir da década de 1980 no pensamento sobre a fotografia. No início era a natureza mesma a única responsável por plasmar a realidade, por fazer dessa realidade uma fotografia – fato explicitado pelo título do livro de Talbot, *The Pencil of Nature*. O sujeito foi jogado fora, descartado, pois, como operador, nada produz. Esse fascínio pela destituição da fatura manual, exercido desde cedo pelo descobrimento da tecnologia mecânica da fotografia, fez da interpretação um anátema. Somente nas últimas três décadas

como verdadeira – e muitos cientistas ao redor do mundo se empenham nisso, e outros em derrubá-la -, porém, aqui, interessa pensar a possibilidade de infinitas realidades.

e meia foi possível devolver à fotografia o que a constitui em todas as suas dimensões: a interpretação. “A declaração ontológica sobre a essência da imagem fotográfica pressupõe a ausência de intervenção e, portanto, a ausência de interpretação” (Idem, p. 26), mas sabe-se que “não há verdade fora das interpretações que dela se dão” (Pareyson, 2005, p. 268). No entanto, ao considerar-se a locução de Einstein sobre cada homem pertencer a sua época e transmitir o seu pensar de acordo com ela, somente hoje é possível visitar a fotografia com tantas reverberações, incluindo nela tanto verdade quanto mentira.

De acordo com Serge Tisseron (2009), o problema do irreconhecimento da ficção na trama fotográfica deu-se, especificamente, porque a fotografia é descoberta (século XIX) numa sociedade baseada na cultura do livro; e, em uma cultura como esta, era impensado que algo pudesse ser e ao mesmo tempo inscrever seu oposto. Mas, atualmente, segundo o autor, a cultura das telas – a de uma sociedade mediada por estas – não somente permite a convivência entre esses dois estratos outrora separados, como também os une em uma nominada “realidade mista”: uma realidade em que a justaposição entre verdade e ficção é tão entrelaçada que sua dissociação é impossível. Para Soulages (2009), o problema está na eleição cultural sobre a palavra *ficção*, que, em francês, carrega tanto o sentido de falso quanto de imaginado, inventado, e na escolha do primeiro como único significado possível. A exaltação da realidade proibiu a produção ficcional e a entendeu como inverdade. É evidente, pelos autores elencados, a convivência entre verdade e ficção, sua mistura constante e ininterrupta.

Hoje se enxerga o potencial ficcionalizante da fotografia, marcado já em seu nascimento. Entretanto, devido a esse caráter ficcional, há autores cujas pesquisas procuram ingressar numa verdadeira saga contra o referente, empreendendo uma postura inclinada à aniquilação ou à invalidação do pensamento indicial. Deve-se ter aí cuidado, pois ocorre que a fotografia, desde sua origem, carrega esses dois lados. Analisar a imagem fotográfica pelo viés do documento decalcado, realístico, recortado, é ainda possível e válido; do mesmo modo é possível reflexionar sobre a ficção fotográfica. Contudo, um não aniquila o outro, e por isso mesmo considerar a realidade mista proposta por Tisseron é

uma estratégia válida. As realizações teóricas dos autores aqui elencados procuram mapear uma postura na qual haja convivência entre a mestiçagem de realidades. Rouillé demonstra claramente certa tendência a pensar a marca de impressão da realidade como uma redução pejorativa da imagem fotográfica, o que corrobora o entendimento de uma exaltação do aspecto ficcionalizante. Todavia, convém indagar: como ficcionalizar algo inexistente? Ou ainda: como inventar um mundo sem a ideia de mundo? De modo diferente, mas um pouco inclinado à mesma superação do traço e da marca pela prevalência da invenção, Dubois escreve que a imagem mudou o seu estatuto e deixou para trás a representação. A substituição de um paradigma por outro, a meu ver, não realça as capacidades do meio fotográfico nem da fotografia como matéria de criação artística; pelo contrário, ao descartar sua natureza plural e mista, tenta subscrevê-la noutro sistema engessado de pensamento.

Portanto, “a natureza da interpretação é de ser ao mesmo tempo revelativa e expressiva: nela o objeto se revela na medida em que o sujeito se exprime” (Pareyson, 2008, p. 118). Esse é o ponto central para pensar a teoria como estratégia criativa, visto que a elaboração de uma teoria já é interpretação de algo e por isso mesmo deve ser revelativa, no sentido de tentar ascender à verdade, e expressiva porquanto inscrita no sujeito. Assim como a natureza da interpretação é infinita, a fotografia pode então apresentar mundos e realidades também infinitos, em analogia com a aproximação feita por Dubois entre a “Interpretação dos Muitos Mundos” e a pós-fotografia. Para esse autor, o pós-fotográfico é a fotografia digital contemporânea – “a imagem fotográfica digital contemporânea, também chamada de ‘pós-fotográfica’” (Dubois, 2017, p. 45). Já para Fontcuberta (2016), a ideia do pós-fotográfico é, igualmente, marcada pelo advento digital, todavia encarando a fluidez da fotografia no espaço híbrido, mediado por telas, de uma sociedade digital cuja consequência é a superabundância de imagens circulando ininterruptamente.

A possibilidade de mundos infinitos na fotografia, para Dubois, vem instaurar a invenção de uma imagem “a-referencial”, sem decalques nem marcas de identificação. Contudo, a teoria dos muitos mundos fala de uma cópia, uma duplicação do mundo. Como cópia, o novo universo continuaria a carregar as mesmas características do mundo de onde foi derivado, porém, segundo o autor, isto é impensável, haja vista a carga informatizada da imagem agora planificada

e originada num código binário. Assim, Dubois levanta uma preocupação com a ontologia da fotografia: ao deslocar a ideia da imagem-traço para a da imagemficção, ele estabelece uma visão ontológica agora ficcionalizante, diversa daquela anterior advinda da substância do real. Há, certamente, nessa reflexão, uma substituição de um lugar por outro (do mundo referencial pelo ficcional), mas ambos os lugares existentes num mesmo mundo. Por que então substituí-los ao invés de convidá-los a se frequentarem? Essa é a manobra criativa de Dubois ao levantar a hipótese de que a realidade não é mais um critério sob o qual se pode inscrever a fotografia e sim a ficção, criando uma cisão entre esses mundos.

Diante disso, o autor discorre sobre como encarar o documento e o arquivo, tendo em vista a anulação dos vínculos com a realidade, os fluxos de uma imagem sem material e sem lugar, ou seja, uma mudança de fisicidade. Proveniente disso, a unidade espaçotemporal da fotografia, antes afirmada pela sua própria conexão com o mundo, agora é mestiça e plural, pelas suas vinculações e veiculações digitais – a questão da fixidez da imagem. Essas incursões são inscritas nas dicotomias “mundo da ficção *versus* ficção do mundo; possível *versus* plausível; crença *versus* credibilidade; autenticidade *versus* falsificação” (Dubois, 2017, p. 48), conduzindo à necessidade elaborativa de uma “teoria da imagem-ficção”. “Sem o tentar, a descoberta não poderia jamais concluir uma busca, e o buscar jamais poderia tampouco esperar descobrir” (Pareyson, 1993, p. 74). De certo modo, essa é a operação perseguida por todos os autores: tentar descobrir uma conexão capaz de fornecer uma interpretação das empreitadas artísticas relacionadas com o fazer fotográfico desde o seu advento. Nas palavras do escritor espanhol Angél Ganivet, seria o mesmo que dizer: “o horizonte está nos olhos e não na realidade”.

Curiosamente, suas palavras não foram consideradas no contexto fotográfico, apesar de ele ter vivido poucas décadas após sua descoberta. Seu axioma apontava, naquele final de século, para estas teorias hoje esquadrihadas e examinadas. A força de sua asserção reside no elo de uma produção inexaurível entre o horizonte e os olhos, entre a verdade e a invenção, entre o mundo e o ser no mundo vivido pela pessoa. Ao se olhar o mundo, qual horizonte se abandona? Ou como propõe pensar Fontcuberta (2016, p. 27) a partir das colocações sobre o nome pós-fotografia: “o que abandonamos, em que

posteridade nos alojamos, do que nos despedimos?”. De certo modo ele mesmo responde quando redige o artigo “Por um manifesto pós-fotográfico”, primeiramente publicado no jornal *La Vanguardia*, em 2011, no qual apresenta um decálogo de ações para uma ação pós-fotográfica.¹⁷ Frente a tantos horizontes, a teoria da fotografia tem se reinventado e tensionado os seus locais de origem, armada com estruturas de pensamento bastante criativas, embebidas de potências diversas, convergindo para um lugar de convivência: pensar o mundo produzido por nós em suas particularidades.

Quando se pensa na frase de Virginia Wolf, “é muito mais difícil matar um fantasma do que matar uma realidade” – desloquemos um pouco o contexto de sua grafia para o aqui pretendido –, percebe-se o quanto ainda precisamos nos esforçar para descobrir quais são os fantasmas do mundo da fotografia e para encarar suas realidades plurais, sem necessariamente haver um cadáver. É provável que desde os anos 1980 as portas da verdade já estivessem abertas e, mesmo assim, quiseram arrebatá-las; e, dentre as teorias encontradas lá dentro, foram escolhidas aquelas sob as quais hoje se pode repousar. Ou seja, as discussões foram elaboradas de acordo com o capricho, a ilusão ou a miopia de cada autor, conforme Drummond. Dentro do multiverso da arte, o fazer teórico como produto inventivo, portanto formativo, se “fundamenta na sua própria possibilidade, lhe fornece os critérios com que exercitar a própria reflexão da experiência” (Pareyson, 2005, p. 238) e se revela propriamente no que “consiste o fascínio da arte: ela causa admiração e impressiona pela contingência do processo que a realiza, e cativa e encanta pela necessidade com a qual a sua lei a mantém coesa em uma indissolúvel harmonia” (Idem, 1993, p. 92). Arte e teoria não são substratos desconexos e moradores de mundos distintos, elas se frequentam, coincidem e coabitam as mesmas invenções. “Em casos como esse, é a poesia que funda a história” (Gullar, 2012, p. 58).

¹⁷ O referido artigo foi originalmente publicado no jornal *La Vanguardia*, de Barcelona. Teve uma publicação em português, com tradução de Gabriel Pereira, na *Revista Studium* n. 36, de julho de 2014, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/index.html#_ftn1>. Foi republicado no livro *La fúria de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, em 2016, o qual consta da bibliografia.

Referências bibliográficas

CHIARELLI, Domingos Tadeu. A fotografia contaminada. In: CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo, SP: Lemos, 1999.

DUBOIS, Philippe. Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. Tradução de Henrique Codato e Leonardo G. Pereira. **Discursos Fotográficos**. Londrina, vol. 13, n. 22, pp. 31-51, 2017.

_____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994; 2. ed., 1998.

EINSTEIN, Albert. **Como vejo o mundo**. Tradução de H. P. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia. Uma postura chamada contemporânea. In: ITAÚ CULTURAL, **A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie** (catálogo da exposição). São Paulo, 2009. pp. 142-147.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **A fotografia expandida**. 2002. 275p. Tese (Doutorado em Comunicação e semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas. Fotografia y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

_____. **La fúria de las imágenes. Notas sobre la postfotografía**. Barcelona: Galaxia Guttenberg, 2016.

GATTI, Fábio. Verdade como origem, delírio como interpretação. Encontro Nacional da ANPAP, 26, 2017. Campinas, SP. **Anais**. Campinas, 2017.

GULLAR, Ferreira. A arte existe porque a vida não basta. Entrevista a Luciano Trigo. **G1 – Flip**, 26 ago. 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>.

_____. **O homem como invenção de si mesmo. Monólogo em um ato**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

MULLER-POHLE, Andreas. Information Strategies. **European Photography**, vol. 6, n. 1, jan.-mar. 1985. Germany, Gottingen.

PAREYSON, Luigi. A interpretação da obra de arte. Tradução de Francesco Napoli. In: NAPOLI, Francesco. **Luigi Pareyson e a estética da formatividade: um estudo de sua aplicabilidade à poética do ready-made**. 2008. 120 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2008.

_____. **Estética: Teoria da formatividade.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. **Os problemas de estética.** Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Verdade e interpretação.** Tradução de Maria Helena N. Garcez e Sandra N. Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** Tradução de Constância Egrejas. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

SOULAGES, François. **A ficção fotográfica. Antropologia e estética.** In: ITAÚ CULTURAL, **A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie** (catálogo da exposição). São Paulo, 2009, pp. 148-155.

TISSERON, Serge. Sonho, memória alucinação. Elogio da realidade contaminada. In: ITAÚ CULTURAL, **A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie** (catálogo da exposição). São Paulo, 2009, pp. 136-140.