

Click... ou bang? Imagens da morte na historiografia sobre fotografia

Ana Cristina Teodoro da Silva

Doutora em História e professora do Departamento de Fundamentos da Educação na Universidade Estadual de Maringá. Atua na área de Metodologia da Pesquisa e no curso de Comunicação e Multimeios. Pesquisa as interfaces entre comunicação e educação, a partir da premissa de que necessitamos pensar o pensamento e questionar as dicotomias.

Richard Gonçalves André

Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista. Atualmente, é professor do Departamento de Fundamentos da Educação pela Universidade Estadual de Maringá. Ao longo da formação acadêmica, tem desenvolvido pesquisas sobre fontes imagéticas e artefatos da cultura material, desde fotografias a túmulos, compreendidas como indícios para a análise de diferentes tipos de representações, incluindo-se a morte.

RESUMO

Desde o século XIX, a fotografia foi articulada a um imaginário de modernidade, na medida em que seria um artefato mecânico capaz de reproduzir a realidade. Paralelamente, o artefato fotográfico foi utilizado para a realização de retratos mortuários, dando vazão à crença da captura da alma, ânimos e espíritos, experiências não condizentes com as luzes de uma certa razão. Essas articulações não passaram despercebidas pelos principais teóricos da imagem fotográfica ao longo dos séculos XX e XXI, como Susan Sontag, Philippe Dubois, Roland Barthes e Boris Kossoy. Tendo em vista essas discussões, pretende-se, neste artigo, dialogar com a historiografia sobre as relações entre a fotografia, a morte e a vida. Essas reflexões são parte de uma pesquisa docente em andamento na Universidade Estadual de Maringá.

Palavras-chave: Fotografia; morte; imagens; historiografia.

ABSTRACT

Since the nineteenth century, photography has been articulated to an imaginary of modernity, insofar it would be a mechanical device capable of reproducing reality. In parallel, the photographic artifact was used to perform mortuary portraits, carrying out to the belief of the capture of the soul, animus and spirits, experiences not consistent to the lights of a certain reason. These articulations were perceived by the main theorists of the photographic image throughout twentieth and twentieth one centuries, as Susan Sontag, Phillippe Dubois, Roland Barthes and Boris Kossoy. Since those discussions, it paper intends to dialogue with the historiography on the relationship between photography, death and life. These reflections are part of an ongoing professor research at the Universidade Estadual de Maringá.

Keywords: Photography; death; images; historiography.

Click... ou bang?

Imagens da morte na historiografia sobre fotografia

Todos os equipamentos que produzem imagens que poderiam ser consideradas fotográficas, dos daguerreótipos nas primeiras décadas do século XIX às atuais *digital single lens reflex* (DSLR) ou simplesmente reflex digitais, são baseados na chamada câmera escura, utilizada desde os pintores durante o Renascimento (MACHADO, 1984). De maneira simples, tratam-se de caixas escuras que permitem a entrada de forma controlada da luz por determinado orifício. Refletida sobre os objetos do mundo exterior, a luminosidade penetra nesse mecanismo e incide sobre materiais previamente sensibilizados, que podem ser chapas de metal no caso da daguerreotipia, filmes nas câmeras analógicas e, atualmente, sensores digitais que transformam as características luminosas em informações que podem ser decodificadas e reproduzidas em computadores. De qualquer forma, em termos óticos e mecânicos, o processo que leva à constituição da imagem fotográfica é fundamentado num jogo de negativo e positivo, luz e escuridão.

Não é coincidência que, pelo menos no Ocidente, vida e morte são associadas a práticas e imagens luminosas. O início e a pujança da vida, com os bebês, são imaginados envoltos em roupas e acessórios sempre claros. O sol, ao clarear o dia, nasce; ao anunciar a noite, morre. A luz é associada a uma valoração da vida. Para os cristãos, o paraíso celeste é iluminado, claro, com campos abertos, os anjos são seres de luz. Já

as atribuições dos infernos são escuras, com morros e cavernas angulosas e misteriosas, beirando precipícios insondáveis e pouco iluminados.

A racionalidade é cercada de metáforas de luzes, como o fizeram os filósofos Voltaire e Rousseau, iluministas dos séculos XVII e XVIII. A ignorância seria um lugar de trevas. Tal dicotomia é cara aos medievalistas, pois a modernidade procurou impor-se como renascimento após a “longa noite obscurantista” da Idade Média.

Neste jogo de dicotomias, a luz está para a vida e para a razão assim como a escuridão está para a morte e para a ignorância. A fotografia é fenômeno de luz e sombra, depende deste contraste básico para sua existência e compreensão. Não sem razão é interpretada como alegoria para reflexões sobre vida e morte, fugacidade e permanência.

Os possíveis entrelaçamentos entre vida, morte e fotografia não passaram despercebidos pelos contemporâneos da invenção dos primeiros equipamentos fotográficos durante o século XIX, na medida em que a imagem, para além de simples registro do mundo exterior, começou a ser utilizada com finalidades ligadas ao mórbido, como sugerem os chamados retratos mortuários. Tendo em vista essas articulações, o presente artigo tem por objetivo analisar como a historiografia sobre a fotografia abordou as relações entre fotografia, morte e vida, uma vez que a discussão é recorrente

nas obras de intelectuais como Susan Sontag (1981), Philippe Dubois (1993), Roland Barthes (1984) e Boris Kossoy (2002). Para alguns deles, a câmera seria instrumento de poder semelhante a armas de fogo ou veículos, tornando-se máquinas de morte. Para outros, por tirar os objetos do fluxo do tempo, a imagem fotográfica os privaria justamente da condição de vida. Outra noção sugere ainda que a foto, justamente por transcender a vivência em sentido biológico, teria a potencialidade de permitir o que Barthes (1984, p. 20) denomina “[...] o retorno do morto”.

É válido recordar que, nesta pesquisa, concebe-se por historiografia toda produção intelectual sobre determinado objeto, independentemente de ter sido elaborada por historiadores propriamente ditos. Assim, os autores abordados são ensaístas, semióticos e mesmo historiadores. No entanto, apesar (e talvez em razão) de suas diferentes perspectivas, suas reflexões tornaram-se referência para pesquisas produzidas pelos historiadores de ofício que analisam de forma multifacetada a fotografia. Nesse sentido, ver, por exemplo, as pesquisas de Ana Cristina Teodoro da Silva (2011) e Richard Gonçalves André (2006).

Fotografia: ambiguidade ou ambivalência?

A sugerida ambiguidade entre sombra e luz, morte e vida, parece caracterizar as representações em torno das quais a fotografia foi envolta quando de sua criação na década de 1830, com o daguerreótipo e o calótipo. Seus entusiastas consideravam-na expressão da modernidade, fruto das revoluções industriais (CARVALHO, 1998) que, na conjuntura, possuía apenas algumas décadas. A câmera seria capaz de fixar imagens fiéis à realidade, o que

foi considerado uma forma de capturar o referente sem a mediação do sujeito. Desta forma, seria oposta à pintura, inevitavelmente subjetiva. Críticos da fotografia, como o literato francês Charles Baudelaire, afirmavam que a imagem fotográfica seria uma invenção de mau gosto que subverteria as artes do espírito como aquelas produzidas pelos pintores (BENJAMIN, 1992; MANGUEL, 2001). Um periódico alemão, o *Leipziger Anzeiger*, chegou a enfatizar que a capacidade fotográfica de reproduzir o homem em sua imagem e semelhança seria uma blasfêmia aos intuítos divinos (BENJAMIN, 1992).

Críticas à parte, a fotografia passou a ser utilizada para fins que poderiam ser considerados obscurantistas pelos arautos da modernidade (ANDRÉ, 2011). No final do século XIX, o psicanalista alemão Hippolyte Baraduc tentou fotografar os ânimos de doentes mentais, buscando registrar projeções espirituais de cadáveres, como o da própria esposa após alguns minutos de falecimento (DUBOIS, 1993). Partindo de pressuposto semelhante, o literato francês Honoré de Balzac ressaltava que a cada tomada fotográfica, o espírito humano perderia uma camada ou espectro (DUBOIS, 1993), crença que, no senso comum atribuída a certas tribos indígenas, seria a rigor muito francesa, e propalada, inclusive, por um de seus mais célebres intelectuais. Como forma de registrar uma última imagem antes do sepultamento, tornou-se moda na Europa (e também no Brasil, posteriormente) a realização de retratos fúnebres, para os quais se preparavam os cadáveres em pose como se estivessem vivos ou em seu leito de morte, pelo menos segundo uma das tipologias dos retratos mortuários (BORGES, 2008; BORGES, 2005).

Por fim, é válido ainda ressaltar que o artefato fotográfico passou a ser utilizado

também em cemitérios, substituindo em parte a estatuária fúnebre (representada por corpos jacentes e orantes, como sugere o historiador francês Phillipe Ariès, 1989) e as máscaras mortuárias (ANDRÉ, 2009). Ou seja, para além ou aquém do “vívido brilho” da modernidade, a fotografia também foi associada à “mórbida escuridão” do que seria possível denominar antimodernidade (ANDRÉ, 2011). Propõe-se como estímulo à reflexão que a fotografia, no que diz respeito ao duplo vida e morte, está além da ambiguidade. Não se trata apenas de ler a imagem apropriadamente, de dirimir as dúvidas, de resolver as hesitações e sentidos obscuros. A fotografia – e outras imagens – podem conter valores opostos, como luz e sombra, beleza e feiúra, vida e morte, sendo assim ambivalentes, relativizando noções opostas de certo e errado e mesmo servindo à flexibilização de dicotomias em geral.

O discurso realista então atribuído à fotografia ainda possui grande poder, é mesmo um dos fundamentos da credibilidade da mídia impressa que utiliza imagens a partir de meados do século XX (SILVA, 2011). Já em nosso século, o verídico por intermédio de imagens é frequentemente utilizado como prova criminal ou como fonte jornalística. É comum que a mídia de alcance nacional utilize imagens verossímeis que, no entanto, podem ser lidas como verídicas, sem que seja discutida a diferença.

No entanto, a imagem não dispensa a subjetividade do fotógrafo que, mesmo se utilizando de um instrumento técnico, seleciona enquadramentos, instantes específicos por intermédio do obturador da câmera (DUBOIS, 1993), perspectivas, disposição de objetos na cena, entre outras intervenções. Além disso, o fotógrafo é um

indivíduo inserido num contexto histórico mais ou menos preciso, criando representações fotográficas ligadas a questões inerentes ao seu espaço e tempo de produção (KOSSOY, 2002). Por isso, como sugere o fotógrafo norte-americano Ansel Adams (2003), a câmera deve ser compreendida não como robô automático, mas como instrumento flexível que permitiria a plasticidade da obra fotográfica.

Vida e Morte na Historiografia sobre a Fotografia

Como afirmado, essas questões não passaram despercebidas aos teóricos do artefato fotográfico nos séculos XX e XXI. Em “Ensaio sobre Fotografia”, conjunto de textos originalmente publicados em 1977, que refletem de forma descontínua sobre múltiplas facetas da imagem, a ensaísta norte-americana Susan Sontag (1981) ressalta as similitudes entre a câmera e as armas de fogo ou mesmo veículos, dada sua inerente periculosidade. De fato, da perspectiva material, as semelhanças são significativas, como as próprias objetivas de longo alcance, tecnicamente denominadas teleobjetivas, que seguem o mesmo princípio das miras telescópicas utilizadas em armamentos como rifles manuseados por atiradores denominados *snipers*. Um vídeo publicitário produzido pela The Camera Store, rede de lojas canadenses que comercializa equipamentos fotográficos, representa fotógrafos em uma situação de guerra, utilizando câmeras reflex como metralhadoras e flashes como granadas ¹. É válido ainda ressaltar que, paralelamente à metáfora bélica, há algo de fálico na fotografia, compreendido como signo de

¹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=awq90APEVgw&feature=youtu.be>. Acesso em 31 jul. 2011.

dominação no imaginário patriarcal. O diretor italiano Michelangelo Antonioni, em *Blow-Up* (1966) parece ter percebido essa correlação: numa das cenas, o fotógrafo, interpretado por David Hemmings, protagonista do filme, tira uma série de fotografias em estúdio de uma modelo. Ambos, fotógrafo e modelo, adotam posições significativamente sexuais, nas quais o operador, entre um clique e outro, beija a modelo entre frases como *"that's good, that's great, yes, yes!"*. O falo penetrante, no caso, era a máquina fotográfica, a relação cessa quando se alcança a satisfação imagética.

Sejam armas de fogo, veículos ou falos, as metáforas remetem justamente ao fato de que a relação entre fotógrafo e fotografado é uma relação de poder. Em linguagem bourdiana, o fotógrafo exerce um poder simbólico sobre os referentes, na medida em que "tira" (utilizando expressão comum no que se refere à fotografia) uma imagem, indebitamente ou não, dos objetos. Já em perspectiva foucaultiana, ambos os lados estão envolvidos no exercício do poder, pois mesmo o modelo posa e responde, consente na negociação. A passividade de um objeto, pessoa ou planta transforma-se em silenciosa ambiguidade na imagem.

Para Michel Foucault (1979), uma das características da modernidade, em torno do século XVII, é a passagem de um período em que o soberano detinha o poder de determinar a morte para um período em que o poder assume a função de gerir a vida. O corpo aparece como máquina e, a partir do século XVIII, surgem técnicas diversas para sujeitar os corpos e controlar as populações. Na questão disciplinar, destacam-se instituições como o exército e a escola, e dispositivos como a sexualidade, fundamentais ao desenvolvimento do capitalismo. O fato do poder encarregar-se da vida dá-lhe acesso ao corpo, por meio

do que Foucault conceitua de "tecnologias políticas", que tornaram possíveis, por exemplo, certo controle de natalidade e a psiquiatrização das perversões.

Foram os novos procedimentos do poder, elaborados durante a época clássica e postos em ação no século XIX, que fizeram passar nossas sociedades de uma *simbólica do sangue* para uma *analítica da sexualidade*. (FOUCAULT, 1979, p. 139, grifo no original)

É importante lembrar, portanto, que a dualidade vida e morte transcende o campo da imagética, situando-se em um contexto bastante mais complexo. Simultaneamente, é no mesmo século XIX que surge a fotografia, que sem dúvida explorará os corpos, contribui para a elaboração de estereótipos e de certa visão de si. Colocar o sexo em discurso e descobrir sua verdade passa a ser um imperativo, que foi entendido como libertador, e que é interpretado por Foucault como dispositivo de poder. Podemos imaginar como a fotografia, vista como reflexo da realidade, contribuiu para a identificação, hierarquização, categorização dos corpos, contribuindo também para receitar como vale a pena viver. E morrer.

O ato da fotografia pode gerar na pessoa fotografada uma sensação de congelamento quase mórbido, como lembra Dubois (1993) ao citar um caso de infância. O autor foi flagrado pela câmera do pai enquanto competia em uma corrida. Desconcertado, perdeu a concentração e não terminou a prova. Ao longo da pesquisa de um dos autores deste artigo (ANDRÉ, 2011), foram analisadas as representações e práticas mortuárias entre imigrantes japoneses e descendentes no Brasil. O autor teve de fotografar cemitérios no dia de Finados, um dos feriados mais populares no país. Num cruzeiro, local de devoção dos familiares que

visitam seus mortos, a câmera foi sacada com algum receio, sob o olhar relativamente hostil de algumas pessoas. Diante disso, a máquina foi guardada no case, ou seria possível dizer coldre? Seria ali a violação de um espaço e tempo de devoção religiosa de caráter familiar, ainda que num lugar público. E mais, considerando que o fotógrafo “mata” o que fotografa, é possível interpretar que as pessoas presentes não gostariam de ser congeladas em um instante de devoção à morte, pois assim seriam lembradas. A fotografia, não tirada, representaria uma metavisão da morte, que ultrapassaria o limite do pensável para aqueles sujeitos.

Outro exemplo de poder inerente ao ato fotográfico, utilizando a expressão de Dubois (1993), é a atividade dos chamados *paparazzi*, fotógrafos que fazem do registro da vida íntima de celebridades uma profissão (FREUND, 1995). Nesse caso, a violação (aqui efetiva) é levada às últimas consequências, porquanto imagens de foro íntimo sejam publicadas em certo tipo de imprensa, voltada geralmente para revistas de fofocas. Cabe lembrar que o sucesso deste tipo de publicação deve-se, entre outros fatores, à confusão característica entre vida pública e privada e, também, ao caráter de verdade atribuído a uma imagem, mesmo que distorcida ou mal focada. A propósito, atualmente tais fotos que seriam tecnicamente ruins ganham sentido de realidade, o tremor ou a falta de definição funcionam como prova da presença e do esforço do fotógrafo em flagrar a cena!

É válido ressaltar que, segundo Sontag (1981), o fotógrafo opta pela fotografia e exerce uma não-intervenção sobre a realidade imediata, como tornou público o caso do fotógrafo sul-africano Kevin Carter, que registrou a cena de uma criança subnutrida aparentemente à espera da morte, tendo ao

lado uma ave de rapina. Na opinião pública, surgiram vozes se indagando sobre a ética fotográfica, fazendo referência à ausência de intervenção do fotógrafo. O episódio tornou-se mais complexo posteriormente, quando surgiram rumores de que se tratava de uma cena forjada, na medida em que a criança pertenceria a um grupo de recuperação, tratando-se a cena com a ave de rapina de uma coincidência investida de significação por Carter. De qualquer forma, o caso é sintomático da postura de não-intervenção material que, no entanto, ainda de acordo com Sontag (1981, p. 20), pode tornar-se uma intervenção simbólica, inclusive investida de poder, uma vez que, em suas palavras, a “[...] imagem perfura. A imagem anestesia. [...]” Caberia argumentar que as consequências da divulgação da imagem, forjada ou não, acabam por caracterizar uma intervenção do fotógrafo.

O francês Philippe Dubois (1993), em “O Ato Fotográfico”, é um dos autores na historiografia sobre a fotografia que mais refletiram sobre as implicações mórbidas da imagem fotográfica. Segundo o autor, a fotografia seria construída como ato por parte do fotógrafo, opondo-se, portanto, à noção segundo a qual a câmera fotográfica apenas “tomaria” ou “tiraria” imagens independentemente da vontade do operador. Sempre haveria, nesse sentido, em maior ou menor grau, um sujeito que operaria os instrumentos técnicos com o objetivo de elaborar determinada representação da realidade. De forma geral, para Dubois, o ato fotográfico seria realizado por um processo de duplo corte sobre o universo do referente. Em primeiro lugar, o fotógrafo selecionaria determinada fração de espaço ao enquadrá-lo por intermédio do visor retangular da câmera, que atualmente poderia ser tanto ótico quanto digital. Nesse fracionamento

espacial, o operador estaria inserindo nos limites da fotografia objetos perpassados de sentido, valorizando-os de diferentes formas, mesmo que o fora-do-quadro, no dizer do historiador, seja tão importante quanto aquilo que é incluído, como, por exemplo, em imagens eróticas (não apenas em sentido sexual) em que o invisível torna-se objeto de desejo justamente em razão de seu ocultamento. Incluir e excluir, assim, seriam opções conscientes do fotógrafo com o intuito de constituir uma tessitura de sentidos.

O segundo corte, segundo Dubois, seria mais significativo quanto ao caráter mórbido da fotografia. Trata-se, justamente, do fracionamento sobre o tempo. Ao apertar o disparador da câmera, o fotógrafo aciona um mecanismo denominado obturador, que controla durante quanto tempo o material sensível, seja o filme ou o sensor digital, será exposto à luminosidade refletida pelo referente. Dessa forma, congela-se determinado instante que constitui a imagem, impressa em papel ou armazenada em arquivos digitais. Nesse congelamento, um dos aspectos fundamentais da vida, o caráter de fluxo num espaço-tempo contínuo, seria perdido em nome de uma representação estática, e portanto morta, da realidade – isso considerando que a morte é interpretada como estática.

Mais que propriamente biografar, como é o intuito dos retratistas que buscam “captar a essência” dos fotografados numa imagem singular, a fotografia realizaria, de acordo com Dubois, uma tanatografia ou uma “escrita da morte”. Ressalta que “[...] o corpo fotográfico nasce e morre na luz e pela luz [...]” (DUBOIS, 1993, p. 221), sugerindo que a mitologia fotográfica poderia ser fundamentada na Medusa, personagem da mitologia grega que transformaria em pedra, tornando estático e morto, todo aquele que a olhasse

particularmente nos olhos, lembrando que a Medusa vigiaria o reino de Hades, divindade relacionada aos mortos.

Não é a câmera que congela e mata, é o próprio olhar que, ao particularizar, retira do fluxo da vida seu objeto. Cada olhar efetiva escolhas e enquadramentos, exercitando o desprezo de objetos não focados. Cabe ter medo de ser olhado para salvar a vida, caso contrário o sujeito passa a pertencer ao reino de Hades – ou torna-se mais uma confirmação dos estereótipos das revistas de fofoca, imagem fixa que se tornará, rapidamente, um passado aprisionador. E quem há de negar que o olhar da Medusa é sedutor, inevitável?

Ainda que seu livro seja anterior, Sontag (1981, p. 15), em consonância com a visão de Dubois, sugere que

Toda fotografia é um *memento mori*. Tomar uma fotografia é como participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto). Precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo.

Por outro viés, Sontag destaca que a presença de uma imagem congelada do passado nos faz conscientes da passagem do tempo, da temporalidade da vida e... da proximidade da morte. Para a autora, o fascínio da fotografia está relacionado com a lembrança da morte, faz o passado presente, via contínua, remete a um futuro em que, tal qual o fotografado, não estaremos mais aqui. A fotografia assombra como um fantasma.

Em síntese, retornando ao historiador francês, é “[...] disso que se trata em qualquer fotografia: *cortar o vivo para perpetuar o morto*. [...]” (DUBOIS, 1993, p. 169, grifo no original). Seria apenas o cinema que resolveria o problema do congelamento

temporal inerente à fotografia ao preservar a continuidade da duração no vídeo (MACHADO, 1984), ainda que seccionada em cenas. E mesmo assim, há recorte, há duração, limite, final.

De certa forma, as considerações de Dubois sobre as articulações entre a fotografia e a morte fazem uma releitura crítica das reflexões de “A Câmara Clara”, escrita pelo semiótico francês Roland Barthes em 1980, sendo ironicamente sua última obra (publicada apenas três anos depois de “Ensaio sobre Fotografia”, de Susan Sontag). Para Barthes (1984, p. 20), num livro que relata a visão pessoal do autor sobre a imagem fotográfica, esta permitiria “[...] essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.” O artefato seria um objeto paradoxal, na medida em que, por intermédio de uma imagem congelada (e mais que isso, impregnada) de um momento vívido (em contraposição ao instante mórbido de Dubois), seria possível ver, com todas as implicações da palavra, o morto quando em vida.

Significativamente, o semiótico cita a imagem de Lewis Payne, condenado à morte em 1865, em toda sua vivacidade e até mesmo certa beleza juvenil, para afirmar enfaticamente: “[...] *ele vai morrer* [...]” (BARTHES, 1984, p. 142, grifo no original). No ato da fotografia a câmera captou um vivo que sabia da hora de sua morte, próxima. E hoje vemos o resquício de um olhar vivo, que namorava a morte e está morto. Inquietamos porque ele iria morrer. Todo retratado irá morrer.

A segunda parte do livro, que Barthes dedica quase inteiramente à reflexão em torno de uma única imagem de sua falecida mãe quando jovem, é baseada nessa premissa, segundo a qual se pode perceber a vida inerente à imagem mesmo após a morte da

pessoa em si, principalmente no caso de um ente querido. Esse é um dos possíveis sentidos que o semiótico aplica ao conceito de *punctum*, isto é, algo presente na fotografia ou por ela sugerida que afetaria a leitura, no sentido propriamente de criar afeto. Ou seja, invertendo os pólos da discussão encetada até agora, a vida estaria contida nos limites retangulares e estáticos da fotografia, permitindo o retorno do morto, ao passo que a morte seria inerente justamente ao fluxo do tempo, que Dubois compreende como manifestação da vida, levando à degradação e ao desaparecimento.

Tal raciocínio ganha em dramaticidade se considerarmos que a película é sensibilizada pela mesma luz que foi refletida pelo corpo fotografado. A fotografia seria, assim, não apenas um ícone, mas também um índice do corpo vivo (BARTHES, 1984). Barthes possui uma leitura da fotografia relativamente irônica em relação à semiótica: diferentemente de autores como Lucia Santaella e Winfried Nöth (2008), que a compreendem como signo icônico construído por intermédio da leitura que o fotógrafo estabelece sobre a realidade ou mesmo sobre outros signos, o autor concebe a imagem fotográfica como emanção de um referente (BARTHES, 1984; ver crítica em MACHADO, 1984), ressaltando que

[...] a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no ângulo do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios. [...] (BARTHES, 1984, p. 15)

Aliás, a utilização de metáforas mórbidas na citação é sintomática em relação às discussões aqui realizadas. De qualquer forma, mais que a representação estruturada

a partir de signos icônicos convencionados, a fotografia para Barthes seria a manifestação de um referente que “adere”. Não é casual que o autor afirme que, em toda imagem fotográfica, certas partículas do real em forma de luz refletida sejam agregadas ao negativo, sendo transformado em positivo posteriormente. A citação a seguir é significativa em relação à perspectiva barthesiana:

[...] 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; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 1984, p. 121)

Por isso, além de algo que manifestaria o referente, a fotografia seria registro palpável de algo que jamais poderia se repetir. De forma geral, ela traria à tona o “isso foi” barthesiano. No caso da fotografia digital, a noção deve ser repensada, na medida em que, a partir da codificação do sensor digital, tratam-se de informações digitais de caráter imaterial. Caberia lembrar do espelho que acabou por congelar a própria Medusa: a fotografia sem emanção do referente é ainda fotografia?

Outro autor que enfatiza a vida inerente à fotografia, porém em outro sentido quando comparado a Barthes, é Boris Kossoy (2002b), um dos principais teóricos brasileiros da fotografia e também fotógrafo expoente do chamado realismo fantástico. Para o autor, a imagem fotográfica não pode ser reduzida simplesmente à emanção do referente, uma vez que haveria todo um processo para a criação da fotografia na qual

o mundo referencial seria apenas uma parte. Kossoy ressalta que a teia para a criação fotográfica envolveria, em primeiro lugar, a existência de um assunto que estaria situado no interior de determinado tempo e espaço, perpassado, portanto, de historicidade. Não é coincidência, nesse sentido, que o autor tenha escrito diversas obras articulando fotografia e história (KOSSOY, 1989; KOSSOY, 2002a). Também inserido nesse lugar de produção, utilizando o conceito proposto pelo historiador francês Michel de Certeau (1995), estaria o fotógrafo, perpassado de subjetividade que, fazendo uma leitura de mundo particular, utilizaria de determinados conhecimentos técnicos e tecnologias para elaborar o produto final, a fotografia propriamente dita.

Esse processo de construção, segundo Kossoy (2002b), envolveria a relação com duas esferas diferentes de realidades, ainda que relacionadas entre si. A chamada primeira realidade seria justamente aquilo que Barthes denomina como referente, isto é, o acontecimento único perpassado de historicidade. A segunda realidade, por sua vez, seria a reconstrução desse evento singular por meio da representação fotográfica, na qual o fotógrafo imprimiria à obra determinado conceito por intermédio da composição, recordando a noção de visualização proposta por Adams (2003), de acordo com a qual a imagem é visualizada mentalmente (conceito) antes de sua execução (composição). Ao passo que a primeira realidade estaria sujeita à passagem do tempo, e portanto à degradação e à morte, a segunda poderia transcender o tempo de vida dos fotografados (e do próprio fotógrafo) permitindo a continuidade da vida ao longo das durações.

O próprio Kossoy, em palestra no III Encontro Nacional de Estudos da Imagem,

realizada na cidade de Londrina (PR), ressaltou esse ponto de vista respondendo à platéia que lhe perguntava justamente sobre o “isso foi” barthesiano: para Kossoy, a fotografia seria vida, não morte. Aliás, a perspectiva de Kossoy é debitária, direta ou indiretamente, daquela proposta por André Bazin (MACHADO, 1984), que ressaltava que o princípio da fotografia situava-se no embalsamamento realizado pelos egípcios, que buscava transcender o tempo e garantir a vida. Nesse sentido, como ressalta Arlindo Machado (1984) comentando o pensamento de Bazin, o artefato fotográfico teria se apropriado visualmente das tentativas seculares de vencer a morte.

Epílogo

As questões não se esgotam nas considerações acima. Como se percebe, tais autores não discutem as relações da fotografia com a vida e a morte apenas com base em análises frias e racionalistas sobre a questão. Antes, o que está em questão são conceitos filosóficos a partir da imagem fotográfica, certamente discussões situadas historicamente, e fundamentalmente humanas, atualizando o mito da caverna de Platão e a sabedoria mitológica.

Como foi visto, para autores como Sontag e Dubois, a conotação mórbida da fotografia é significativa, seja vista como instrumento de poder que mortifica, seja como representação da morte por intermédio do congelamento do espaço e do tempo. Para Barthes, a fotografia permitiria o retorno do morto inscrito materialmente no papel fotográfico. Para Kossoy, a segunda realidade inerente à representação fotográfica ofereceria a possibilidade de, mesmo como lembrança, transcender o tempo de forma a preservar

a vida. De qualquer modo, as discussões presentes na historiografia sobre a fotografia continuam inserindo-a na trama em que, indissociáveis, encontram-se luz e sombra, negativo e positivo, vida e morte.

Referências

ADAMS, Ansel. *A câmera*. 3. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. Entre o Ausente e o Duplo: Apropriações Mortuárias da Fotografia na Cultura Religiosa Japonesa. *Discursos fotográficos*, 2011 (no prelo).

_____. *Entre o mito e a técnica: Representações de Natureza em Fontes Fotográficas (1934 – 1944)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis.

_____. *A Fotografia e o Mórbido: Representações de Vida e Morte em Imagens Funerárias*. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, n. 2, 2009, Londrina. *Anais do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina, 2009.

_____. *Religião e silêncio: representações e práticas mortuárias entre Nikkeis em Assaí por meio de túmulos*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis.

ARIÈS, Phillipe. *O homem diante da morte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BORGES, Deborah Rodrigues. *Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920 – 1960)*. 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX*. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998.

- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 7. ed. Campinas: Papirus, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002a.
- _____. *Fotografia e história*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002b.
- CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). *História: novos problemas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SILVA, Ana Cristina Teodoro da. *Temporalidades em imagens de imprensa: capas de revistas como signos de olhares contemporâneos*. Maringá: EDUEM, 2011.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

