

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS

A FOTOGRAFIA E O ACASO

Ronaldo Entler

Orientação: Prof. Dr. Etienne Samain

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por RONALDO ENTLER

e aprovada pela Comissão Julgadora em

21/03/94

Etienne Samain

Prof. Dr. ETIENNE GILISLAIN SAMAIN

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Multimeios como
requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre.

Campinas, 1994.

Ordem do Juiz
[Assinatura]

Para Cecilia,
por sua ajuda e,
acima de tudo,
por sua presença.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Etienne Samain, cuja amizade me foi tão fundamental quanto a orientação.

Ao Prof. Paulo Laurentiz, pelos caminhos que apontou no início da pesquisa.

Ao Prof. Júlio Plaza, pela disposição em manifestar suas críticas e sugestões.

A Adela, por compartilhar suas descobertas sobre o acaso.

A meus pais, por todo apoio.

"O senhor está enganado se pensa que pode tirar algum proveito da compreensão de tão obscuras conexões, inalcançáveis para o intelecto. Lembre-se que na natureza ocorrem coincidências incompreensíveis, e não obstante tão comuns que nos acostumamos a elas. Vou dar-lhe um exemplo sobre o qual refleti muitas vezes: a aranha *dança* sua rede sem *pensar* nas moscas que se prenderão nela. A mosca, dançando despreocupadamente num raio de sol, se enreda sem saber o que a esperava. Mas tanto na aranha, como na mosca, *algo* dança, e nela o exterior e o interior são a mesma coisa. Confesso que me sinto incapaz de explicar melhor, mas é dessa maneira que o arqueiro atinge o alvo, sem mirá-lo exteriormente".

(Eugen Herrigel, "A arte cavalheiresca do Arqueiro Zen")

ÍNDICE

I) INTRODUÇÃO	1
II) UMA REFLEXÃO SOBRE A COMPREENSÃO DO ACASO	5
UMA TAREFA ARRISCADA	6
DEFINIÇÃO DO CONCEITO DE ACASO	6
EM TORNO DA PRIMEIRA CATEGORIA DE ACASOS	9
ACASOS E SIGNIFICAÇÃO SUBJETIVA: UMA DELIMITAÇÃO	10
EM TORNO DA SEGUNDA CATEGORIA DE ACASOS	11
A ordem oculta	11
Acaso e determinismo	14
EM TORNO DA TERCEIRA CATEGORIA DE ACASOS	16
Uma regra de exceções	16
Probabilidade e conhecimento	19
Acaso e percepção	22
ACASO E PROVIDÊNCIA	24
EM RESUMO	27
III) ACASO E CRIAÇÃO	29
CAOS E CRIAÇÃO	30
PRIMEIRO RECORTE: ESPAÇOS PARA O ACASO NA CRIAÇÃO	34
SEGUNDO RECORTE: SENTIDOS DO ACASO NA CRIAÇÃO	38
O acaso como determinações intrínsecas ao artista	38
O acaso como interferências externas	41
IV) AS ESPECIFICIDADES DO SIGNO FOTOGRAFICO	47
SOBRE A QUESTÃO DO SIGNO FOTOGRAFICO	48
SOBRE O INSTRUMENTAL	48
UM EXEMPLO DE SIGNO CO-DETERMINADO	50
RETORNANDO A FOTOGRAFIA	51
UMA TOMADA DE POSIÇÃO	54
RETOMANDO O PROBLEMA DA CONVENCIONALIDADE E DA ANALOGIA	55
A INCORPORAÇÃO E A PARTICIPAÇÃO DE OUTROS CÓDIGOS	59

A CRIATIVIDADE FOTOGRAFICA: UMA APROXIMAÇÃO DA ARTE	60
A AUTONOMIA DA IMAGEM	62
A APARÊNCIA COMO MATÉRIA-PRIMA	65
V) A FOTOGRAFIA E O ACASO	72
O ACASO NO FOTOGRAFICO	73
O ACASO NO OBJETO FOTOGRAFADO	74
O registro fotográfico	74
As temáticas do acaso	77
O instantâneo	84
O ACASO NA FOTOGRAFIA	89
Uma interseção	89
A dinâmica do fotógrafo e a indeterminação da matéria	93
A dinâmica do recorte e os acidentes	103
O exemplo do Surrealismo	118
O ACASO NA VISUALIZAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRAFICA	127
Além da criação fotográfica	127
Algumas maneiras de ver a fotografia	128
A aventura de Barthes	130
O fotógrafo como leitor	135
Blow-up e o imaginário por trás das aparências	135
VI) RELATO DE EXPERIÊNCIA PESSOAL	139
PERCURSO DE UM APRENDIZADO	140
SOBRE OUTRAS FOTOGRAFIAS	145
FOTOGRAFIA DE RUA E O ARQUEIRO ZEN	151
O JOGO DE CÂMARA CEGA	156
OUTRO DISTANCIAMENTO DO CONTROLE TÉCNICO	155
UMA EXPERIÊNCIA COM O PUNCTUM	161
CONSIDERAÇÕES GERAIS	163
VII) CONCLUSÃO	164
VIII) BIBLIOGRAFIA	168

I

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Vejo um detalhe sutil e inusitado numa fotografia, e me pergunto: será que o fotógrafo o viu quando fez o disparo? Será que ele teve a intenção de criar uma imagem tal e qual se vê agora? Ainda, em outros casos, percebo que aquilo que torna a imagem uma boa foto não é mais do que as qualidades da própria cena: nenhum truque, nenhuma técnica especial. E questiono se eu mesmo não poderia chegar ao mesmo resultado, se a cena tivesse ocorrido diante da minha câmara.

Essas eram dúvidas que eu tinha diante das fotos que mais admirava. Era também uma desculpa para as limitações de meu próprio trabalho: já *dominava* todos os recursos da câmara, apenas faltava-me a sorte que aqueles fotógrafos haviam tido.

Posteriormente, quando achei que pudesse me orgulhar de algumas de minhas fotos, constatei que o acaso era mesmo o grande responsável por muito daquilo que eu passei a exibir como *minha obra*. Agora, faziam a mim aquelas mesmas perguntas, com a desconfiança de quem está prestes a desvendar um embuste; um caso típico de apropriação indébita de méritos. Insegurança à parte, encontrei um meio de negar o acaso naquilo que eu entendia por intuição, habilidade extrema, olhar aguçado: *é claro que eu sabia o que estava fazendo, só não tinha tempo de saber que eu realmente sabia!*

Foi apenas muito tempo depois que juntei algumas peças, espalhadas pelos mais diversos campos do mundo e de minha subjetividade, que deram ao acaso um *corpo* que eu não podia mais negar. A biologia falava em acaso na evolução das espécies. A física aceitava o acaso, reconhecendo na *probabilidade* o limite do conhecimento humano sobre a natureza. Eu mesmo: muitos de meus amigos, algumas boas oportunidades de trabalho, tudo aquilo que eu chamaria de *os acertos da vida*, haviam sido possíveis não a partir de um investimento bem dirigido, mas de situações imprevisíveis com que o acaso me presenteou.

Enfim, percebi que o acaso podia ser uma fonte de boas soluções que nunca poderíamos vislumbrar em nossos projetos. Era também a única coisa que eu podia esperar do mundo, caótico diante de meus objetivos. Mas qual seria sua legitimidade na fotografia, onde tais soluções precisavam responder mais a um problema de expressividade do que de funcionalidade?

Encontrando-me nesse ponto, de uma inevitável inquietação sobre a fotografia, busquei e encontrei nos relatos de outros fotógrafos menções sobre algum papel que o acaso assumia em seus trabalhos. O mesmo, em algumas abordagens teóricas que tangenciavam a questão sem, no entanto, aprofundá-la.

Esse foi o início de um percurso que, agora, culmina (como uma etapa) nesta dissertação.

Para tratar do acaso na fotografia, não bastava *olhar* apenas para a fotografia. Um razoável número de obras recentes demonstram que o acaso constitui um eminente desafio ao pensamento, e mesmo assim (ou por isso mesmo) parece estar longe de uma compreensão inequívoca. Ainda que eu não pudesse pretender uma definição absoluta para o conceito de acaso, era preciso, no mínimo, distinguir suas diferentes faces, ressaltando aquelas que interessavam a esta reflexão.

Mas a fotografia constitui um campo não menos complexo. Encontrava-me, portanto, diante de um terreno vasto demais, muito maior do que uma pesquisa como esta poderia abraçar. De que aspecto da fotografia e de que aspecto do acaso eu deveria falar, para dar conta de minhas inquietações?

Surge então um *problema* que, posteriormente, aceitei como a *problemática* mesma da pesquisa: sendo esse terreno de aproximação entre fotografia e acaso ainda um tanto inexplorado, nenhum enfoque mais específico poderia ser feito sem um mapeamento de suas possibilidades. E não foi outro o objetivo aqui tomado, senão o de encontrar pontos de ligação entre os dois temas, não no mergulho, mas no sobrevôo de algumas das principais disciplinas que têm se lançado sobre cada um deles, separadamente.

Início o trabalho com um percurso de apresentação da temática do acaso, contrapondo algumas de suas abordagens sistematizadas a uma compreensão mais espontânea de suas manifestações cotidianas. Daqui surgem elementos fundamentais que, num outro momento, serão recuperados para a questão específica da fotografia. Dentre os campos onde o papel do acaso tem despertado reflexões mais aprofundadas, destaco o da arte, como uma primeira tentativa de definir suas dinâmicas mais afins com o objetivo aqui proposto.

Voltando-me definitivamente à fotografia, recorro, inicialmente, a algumas teorias recentes que buscam entender as especificidades de seu estatuto semiótico. Exatamente através das diferentes respostas apresentadas em cada uma delas é que se poderá traçar os limites pragmáticos desse signo, ainda que o terreno daí constituído não lhe seja exclusivo. Será, aliás, em alguns de seus compartilhamentos que se poderá atualizar para a fotografia algumas das questões lançadas sobre o acaso na arte, na ciência e no cotidiano.

O epílogo desta reflexão coincide exatamente com sua motivação inicial: meu próprio trabalho fotográfico, onde ela se rende, depois de todos os seus esforços- pretextos de investigação acadêmica, à sua origem subjetiva.

II

**UMA REFLEXÃO SOBRE
A COMPREENSÃO DO ACASO**

UMA TAREFA ARRISCADA

Partir do princípio de que o acaso existe, não existe, ou existe de uma tal forma já pode significar a aceitação de certos pressupostos filosóficos e, ainda mais, já caracteriza um posicionamento diante de questões que podem ser muito caras às nossas crenças e às nossas experiências subjetivas.

Não é raro encontrarmos teorias das mais diversas que, implícita ou explicitamente, apresentam como desdobramento lógico alguma postura peculiar sobre a atuação do acaso. No mesmo sentido, nos deparamos cotidianamente com fatos que nos levam a refletir sobre a existência de certas predisposições - os carmas, o destino, as interferências sobrenaturais, a sorte e o azar - que estão ligadas a aspectos da mais profunda subjetividade.

Em resumo, definir o conceito de acaso pode representar a construção de todo um corpo ideológico, ou seja, uma *visão de mundo*, atitude essa que está muito além de meus objetivos específicos.

Considerando que o tema desta pesquisa não é o acaso propriamente dito, mas sua ação no contexto delimitado da criação fotográfica, não cabe aqui nenhum inventário ou análise de todas as formas de se pensar a questão. Muito mais do que teorizar sobre as determinações e indeterminações no *funcionamento* do universo, interessa aqui avaliar o quanto e de que forma a própria percepção, denominação ou aceitação do acaso podem ser, por si mesmas, signos de conteúdos e valores do sujeito que se depara com sua ação.

DEFINIÇÃO DO CONCEITO DE ACASO

Grosso modo é possível resumir em três categorias de fenômenos aquilo que, usualmente, caracteriza-se como um produto do acaso. Na verdade, em cada uma destas categorias o que chamarei de acaso tem um significado próprio, distinto daquele que lhe é atribuído nas outras, ainda que, em se tratando de fenômenos complexos, elas se interseccionem.

É importante ressaltar que a denominação do acaso como produtor desses diferentes tipos de fenômenos se dá "usualmente", num sentido bastante amplo, já que ao longo da

história da filosofia e da ciência encontraremos pensadores que, por vezes, atribuem nomes específicos a essas categorias do acaso: *causa fortuita, fortuna, acidente, indeterminação, sorte, azar* são alguns desses nomes.

Enfim, o acaso pode se referir à efetiva inexistência de causas de um fenômeno, ao desconhecimento de uma causa ou, ainda, ao cruzamento imprevisto de duas séries causais.

I) A primeira das categorias de acaso diz respeito ao sentido mais literal desse termo, no entanto, mais difícil de ser justificado no âmbito de uma física da natureza: a ausência absoluta de causas. Aqui o acaso é tomado como algo *em si*, capaz de gerar a partir do *nada* um fenômeno qualquer.

Muitas das vezes em que se diz que algo aconteceu por acaso, há uma referência *apriorística* ao acaso absoluto. Mesmo que a causa de um tal fenômeno possa ser delimitada, nem sempre, e por diversos motivos, há um investimento que busca encontrar a ordem que o gerou. Isto será, na verdade, o que tomarei como uma outra categoria de acasos. Mas outros exemplos apontam ainda para a definição do acaso como algo *absoluto*.

O poeta e filósofo romano Lucrécio (século I a.C.), adotando pressupostos epicuristas, desenvolve o conceito de *clinamen*. Para ele (bem como para Epicuro, filósofo grego do século IV a.C.) o universo seria composto por átomos, unidades indivisíveis que, dotadas de peso, movimentariam-se verticalmente, em linhas retas e paralelas, e numa velocidade constante. A formação de todos os seres e coisas da natureza se daria quando os átomos se desviassem de seu movimento retilíneo (a inclinação, o *clinamen*), chocando-se uns com os outros e agrupando-se em diferentes combinações e quantidades. Se o movimento vertical teria como causa o peso desses átomos, já o *clinamen* - seu desvio - se deveria ao acaso absoluto que é, para Lucrécio, a razão mesma da existência de todos os corpos do universo.

O acaso na filosofia epicurista tem bases numa questão, antes de tudo, moral. Trata-se de uma justificativa (e de uma garantia) para o livre arbítrio do homem, prioritário sobre qualquer determinação. O acaso surgiria aqui como o resultado de um princípio de liberdade. Mas Lucrécio toma o acaso como algo original, a "ausência de princípio"¹, sendo *liberdade e determinação* apenas seus reflexos numa experiência humana posterior.

1-Clément ROSSET. Lógica do Pior, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989. p.149.

- II) Numa segunda possibilidade, o acaso é tomado como uma definição que, circunstancialmente ou definitivamente, coloca-se diante de nossa compreensão em lugar das causas desconhecidas de um fenômeno.

Um lance de dados é uma ilustração desta categoria de acasos. Sabemos que o resultado desse jogo é perfeitamente determinado por suas condições iniciais e pelas forças que interagem sobre eles, até suas posições finais estáveis. Mas dizer que tal resultado é determinado, não significa que ele possa ser previsto. Daí, denomina-se o acaso.

Um outro exemplo: a bala disparada de um revólver que, ricocheteando numa parede, toma um rumo ao acaso. É certo que um exame balístico poderia calcular com grande precisão o desvio sofrido nessa trajetória, mas que, na ocasião em que ocorreu o disparo só poderia ser tomado como casual.

Enfim, nos referimos ao acaso quando o fenômeno é imprevisível num dado contexto ou quando, mesmo posteriormente, suas causas não podem ser delimitadas ou conhecidas.

- III) Por fim, chamamos também de acaso o cruzamento de duas séries causais no tempo e no espaço, fato absolutamente indeterminado se considerarmos apenas cada uma delas isoladamente. Ou seja, quando um fenômeno resulta da interação de dinâmicas com causas distintas e independentes que, em separado, não poderiam determiná-lo².

Por exemplo, quando um homem sai de sua casa para trabalhar e um automóvel sem freio o atropela na calçada em que transitava. Sabemos porque o homem passava por aquela rua, bem como porque o carro se desgovernou e invadiu a calçada, mas nada se pode dizer sobre os motivos de ambos os fatos coincidirem.

Podemos também nos referir a esse tipo de acaso quando um fenômeno é necessário pelo desdobramento de uma cadeia de causas consideradas, mas é evitado pela interferência de uma outra.

2-Esta categoria de acaso aparece em alguns textos denominada como *teoria de Cournot* (Antoine Augustin Cournot, matemático e filósofo francês, 1801-1877).

EM TORNO DA PRIMEIRA CATEGORIA DE ACASOS

Em que lugar da natureza será possível encontrar um exemplo de acaso absoluto? Se se pretende uma resposta para isso, há que se reformular a pergunta.

Clément Rosset defende no que chama de *Filosofia Trágica* um modo de pensar que considera esse acaso absoluto, como ele diz, apenas bem definido pelo termo francês *hasard*. Entre esses pensadores do acaso inclui, além de Lucrecio, os Sofistas, Montaigne, Pascal, Nietzsche, entre outros, mesmo considerando que em alguns deles esse acaso "não aparece quase nunca com todas as letras"³.

A *Filosofia Trágica* - que Rosset classifica como um *não-pensar*, uma *não-síntese*, o *silêncio* - vê o acaso absoluto exatamente numa recusa à própria idéia de natureza:

"O pensador do acaso afirma que 'o que existe' é *exclusivamente* constituído de circunstâncias; que os conjuntos relativamente estáveis que trazem, por exemplo, o nome de homem, de pedra ou de planta representam certas sedimentações de circunstâncias que têm por acaso, por um feliz (ou infeliz) concurso, resultado na organização de generalidades casuais e instáveis (tão casuais e instáveis quanto cada uma das singularidades das quais são constituídas); sedimentações que somente a brevidade - em todos os sentidos da palavra - de uma perspectiva humana permite encarar como generalidades, conjuntos, naturezas.

(...) O Pensamento do acaso é assim conduzido a eliminar a idéia de natureza e a substituí-la pela noção de *convenção*. (...) Aos olhos de um pensamento do acaso, nada diferencia o natural do artificial; ou antes, nada sendo 'natural', a noção de artificialidade perde toda significação"⁴.

Enfim, tudo o que se apresenta à nossa percepção como algo organizado sob a idéia de natureza seria o encontro de elementos dispostos ao acaso, encontro esse absolutamente efêmero, a não ser numa perspectiva antropológica. Assim, a natureza surge (mas apenas como uma convenção) como uma exceção do acaso, e não o contrário: "o reino do que existe é o reino da exceção"⁵.

3-Clément ROSSET. *Lógica do Pior*. p.96. Considere-se que Rosset recusa o caráter pejorativo que Platão atribuiu aos Sofistas. p.47.

4-*Ibid.* p.100-101.

5-*Ibid.* p.126.

Negando a idéia de natureza, não caberia nesse âmbito nenhuma exemplificação desta categoria de acaso. Como diz Rosset:

"Se o acaso é, talvez, a mais profunda 'verdade' do que pensa a filosofia trágica, é evidente que uma tal verdade é, por definição, indemonstrável: todo princípio de demonstração contradizendo o princípio de acaso. Se o acaso fosse demonstrável seria em nome de uma *necessidade* qualquer; ora, o acaso é precisamente a recusa a toda a idéia de necessidade. Demonstrar a verdade equivaleria aqui a negá-la"⁶.

ACASOS E SIGNIFICAÇÃO SUBJETIVA: UMA DELIMITAÇÃO

O acaso *trágico* se fundamenta muito aquém de onde começam as pretensões desta reflexão. Se as generalidades que definem a natureza são, como diz Rosset, "de ordem antropológica"⁷, não se faz aqui a necessidade de discordar dessa idéia mas, antes, de aceitar esse limite como campo de atuação.

Se prefiro analisar a denominação do acaso segundo sua compreensão usual e se esquivo-me de estabelecer uma crítica quanto ao caráter subjetivo dessas concepções é porque, mais do que desenvolver uma filosofia particular, tomo como alvo exatamente a relação desses acasos com o homem. Da aceitação, da percepção e da denominação do acaso podem emergir uma malha complexamente significativa da personalidade, da cultura e da ideologia desse sujeito, e este aspecto nada tem a ver com a objetividade do fenômeno.

Deixando de lado esse acaso absoluto dos *pensadores trágicos*, quando alguém diz que alguma coisa aconteceu casualmente, geralmente não se trata de uma atitude neutra, que se esgota em si mesma. A simples aceitação do acaso já pode evidenciar a atuação de mecanismos nada aleatórios que nos ocultam da consciência certas informações que são caras a essa subjetividade. E caracterizar como casual um fenômeno que se nos apresenta é reconhecer que de algum modo ele nos é significativo, mobilizando nossos afetos e agindo sobre nossos desejos.

6-Clément ROSSET. Lógica do Pior. p.133.

7-*Ibid.* p.123.

Mas admito um paradoxo: se esses acasos se inserem na natureza (em si, convenção, fato antropológico), eles não deixam de ser, num certo sentido, *absolutos*. Por mais que se encontre a regra de onde nascem, eles muitas vezes não deixam escolhas e são irreversíveis: nesse sentido, absolutos, mesmo para o *homem* a partir do qual existem.

Um lance de dados é aquele que tira do homem o poder de decisão, por mais que seus resultados se submetam a uma física por ele concebida. Assim, em qualquer circunstância prática, ele jamais abolirá o acaso, como disse Mallarmé⁸.

EM TORNO DA SEGUNDA CATEGORIA DE ACASOS

A Ordem Oculta

A primeira e mais óbvia das maneiras do acaso revelar algum significado se dá quando ele se coloca em lugar de uma ordem que não somos capazes de compreender. Como já disse, referimo-nos ao acaso quando desconhecemos as causas de um fenômeno, o que não se trata de leviandade ou juízo precipitado. Qualificamos um fenômeno como casual quando ele diz respeito a uma área do conhecimento que nos é familiar ou, então, quando se trata de justificar nossas próprias experiências subjetivas.

Um biólogo, conhecendo seu campo de estudo, pode afirmar que "quando um indivíduo procria, transmite a seu filho um dos dois fatores (com a informação genética) que tinha recebido (dos pais), cabendo ao acaso a escolha do fator transmitido"⁹. E denomina o acaso consciente de que essa palavra é "entendida como o conjunto de fatores que intervêm ou parecem intervir num processo cuja ação não sabemos, talvez definitivamente, explicar com precisão"¹⁰. Assim, parece metodologicamente justificável falar em acaso quando a própria ciência em questão não dispõe de meios para identificar uma ordem no processo em estudo. Um leigo, no

8-Na publicação de um poema de Stéphane Mallarmé (1842-1898) na revista *Cosmópolis*, um ano após a sua morte, lia-se o título-verso: "Um lance de dados jamais abolirá o acaso" (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*). Esta situação particular será analisada adiante, dentro de um contexto mais específico à arte.

9-Albert JACQUARD. Elogio da Diferença, São Paulo, Martins Fontes, 1988. p.8. *Parênteses meus*.

10-*Ibid.* p.12.

entanto, provavelmente não se atreveria a concluir que um bebê tenha nascido com olhos castanhos em vez de azuis como os de seus pais, apenas por acaso. Em geral, admitimos nossa ignorância quanto aos mecanismos cujo funcionamento desconhecemos.

Porém, sentimo-nos autorizados a falar em acaso (e o fazemos com frequência) quando nos referimos a nós mesmos. Se alguém não consegue definir nenhuma razão clara e aceitável para ter tomado um caminho, ao invés de outro, pode afirmar que a escolha se deu ao acaso. Por exemplo, quando alguém troca o nome de uma pessoa muito conhecida pelo de outra: um simples erro casual.

Eis o ponto que mais interessa aqui. Quando se trata de um fenômeno ocorrido num âmbito subjetivo, denominamos o acaso como algo *em si* sem, no entanto, sentirmos qualquer necessidade de maiores fundamentações desse ponto de vista. E como já disse anteriormente, não se trata de um julgamento leviano ou precipitado, mas de um procedimento inerente ao ser humano que nos oculta certos conhecimentos de nossa próprias experiências e desejos. E, para que assim continue sendo, cria mecanismos de defesa que nos faz preferir o acaso à identificação de uma ordem que nos é interior, porém, que não podemos compreender ou, pelo menos, expressar.

É certo que termos como conhecimento e compreensão não são adequados para descrever esse tipo de processo. Não ter *ciência* das causas de um fenômeno que ocorre na natureza significa não dispor de dados ou informações que o justifiquem. Mas no que se refere a atitudes subjetivas, não se trata de desconhecer as verdadeiras causas por sermos alheios a ela. Não falo de *conhecimento*, mas do *inconsciente*, no sentido substantivo em que Freud cunhou esse conceito. Ou seja, uma instância psíquica que abriga todo um repertório de conteúdos próprios que se manifestam, patologicamente ou não, através de atitudes que, pode-se dizer, com frequência aceitamos como motivadas pelo acaso.

Mais do que especificar quais poderiam ser esses conteúdos e de que modo eles se originam, é importante para esta reflexão considerar que eles, bem como os mecanismos pelos quais se manifestam, são as verdadeiras causas de muitas ações e comportamentos dos mais cotidianos e que, geralmente, não chegam a merecer nenhuma atenção.

Um tanto corriqueiras, muitas dessas manifestações promovidas aparentemente pelo acaso foram incorporadas como instrumentos fundamentais ao processo psicoterapêutico. Os sonhos, por exemplo, revelam com suas imagens caóticas uma articulação nada aleatória desses conteúdos e constituem uma das mais importantes chaves que dão acesso ao inconsciente. Mas como ressalta Erich Fromm:

"Muitos deles deixam-nos angustiados, amiúde, trata-se de pesadelos de que despertamos satisfeitos ao verificar não passarem de sonhos. Outros, embora não sejam pesadelos, perturbam-nos por diversas razões: eles não combinam com a pessoa que temos certeza de ser quando acordados. (...) Pior que tudo, entretanto, é o fato de não entendermos os sonhos, ao passo que nós, a pessoa acordada, estamos certos de poder compreender tudo desde que a isso nos decidamos. Em vez de enfrentarmos essa avassaladora prova das limitações de nosso entendimento, acusamos os sonhos de não fazerem sentido"¹¹.

Se existem razões para que tais conteúdos sejam inacessíveis à nossa consciência, é natural que haja também mecanismos que garantam a permanência desta condição. Satisfazendo nossas necessidades intelectuais, o conceito de acaso se torna eficiente o bastante para se colocar a serviço das defesas do inconsciente.

Existem ainda na psicanálise outros exemplos que envolvem a busca de significados em aparentes acasos. A *associação livre* é um deles e constitui o princípio mesmo do processo psicanalítico. Usada como um instrumento para a interpretação dos sonhos e de outras manifestações simbólicas, a associação livre consiste em fazer com que o paciente estabeleça ligações entre palavras, idéias e imagens, que lhe ocorram espontaneamente (ao acaso), e que resultam em informações aparentemente desconexas entre si. No entanto, ela pode revelar toda uma cadeia de significados articulados pelo inconsciente.

Outro mecanismo descrito por Freud em *Psicopatologia da vida cotidiana*¹², são os erros, lapsos e esquecimentos que ele denomina *atos falhos*. Trata-se das tão comuns trocas de palavras, nomes que nos fogem, compromissos que esquecemos, entre outras coisas, que normalmente nos parecem absolutamente sem importância. Segundo Freud, os atos falhos são motivados pelo recalçamento da representação de certos afetos, e deles se tornam significativos.

Em síntese, o acaso muitas vezes se coloca em lugar de causas desconhecidas de um fenômeno ou, mais ao encontro da delimitação proposta, em lugar das causas das quais não se tem consciência. E, colocando-se em lugar delas, representa-as. O acaso, nesse sentido, está longe de esgotar-se em si mesmo. Ao contrário (e como muitos outros signos), remete a

11-Erich FROMM. A linguagem esquecida. Uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976, p.17.

12-Sigmund FREUD. "Psicopatologia da Vida Cotidiana", in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. VI, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1976.

um significado que está muito além de qualquer referência óbvia. Enquanto cumpre o papel de uma convenção epistemológica que com muita facilidade se sobrepõe às necessidades racionais de compreender o mundo, o acaso se torna um terreno propício para ocultar as manifestações do inconsciente.

Acaso e determinismo

Dizer que certos acasos ocultam relações causais é reconhecer a determinação dos fenômenos que delas resultam. Significa mesmo negar a casualidade e admitir uma razão que, apesar de desconhecida ou inconsciente, existe. Mas negar o acaso não seria abrir caminho para as pretensões deterministas de predizer quando e como um evento ocorrerá, uma vez que se possa conhecer suas causas iniciais?

É importante ressaltar que quando digo que um fenômeno é determinado, e não motivado por um acaso *em si*, de modo algum significa afirmar que sua ocorrência poderia ser prevista. Mesmo os adeptos do pensamento determinista na ciência apenas acreditavam na total previsibilidade do universo como uma hipótese condicionada à existência de um ser onisciente, que fosse capaz de considerar todas as causas que interagem na natureza. Um exemplo disso é o *Demônio de Laplace*, concebido pelo físico e matemático francês Pierre Simon, o Marquês de Laplace (1749-1827). Em suas próprias palavras:

"Uma inteligência que, em qualquer instante dado, soubesse todas as forças pelas quais o mundo natural se move e a posição de cada uma de suas partes componentes, e que tivesse também a capacidade de submeter todos estes dados à análise matemática, poderia encompassar na mesma fórmula os movimentos dos maiores objetos do universo e aqueles dos menores átomos; nada seria incerto para ele, e o futuro, assim como o passado, estaria presente diante de seus olhos"¹³.

Mesmo se tratando de uma hipótese-limite, Laplace, bem como muitos outros pensadores deterministas, acreditava que em muitas circunstâncias as leis de Newton bastavam para possibilitar um conhecimento preciso sobre a dinâmica de

13-Citado em Ilideu de Castro MOREIRA. "Os Primórdios do Caos Determinístico", *in* Ciência Hoje, n.80, SBPC, 1992. p.13.

certos corpos da natureza. As pequenas interferências apenas produziriam uma variação insignificante na posição final e, por isso, poderiam ser desprezadas.

Mas a física moderna rejeitou esse raciocínio e cunhou o termo *caos determinístico* para se referir à "propriedade de muitos sistemas determinísticos de apresentarem grande sensibilidade a pequenas variações nas condições iniciais. Isto significa que, neste caso, as incertezas experimentais, sempre presentes em qualquer mensuração física, crescerão muito rapidamente com o passar do tempo, levando a uma quebra do determinismo absoluto, mesmo no terreno da física clássica"¹⁴.

A aparente contradição embutida no termo *caos determinístico* refere-se, portanto, à impossibilidade do cientista de incluir previamente em suas fórmulas todas as pequenas interferências que possam alterar significativamente um resultado, ainda que *a posteriori* lhe seja possível reconhecer e calcular aquilo que determinou tal variação.

O acaso, para a ciência moderna, diz respeito às causas imprevistas (ou definitivamente imprevisíveis) que, por isso mesmo, frustram os seus prognósticos. E apesar da referência aos sistemas caóticos como *determinísticos*, de modo algum isso quer dizer que os fenômenos que deles resultam poderiam ser submetidos às pretensões do determinismo na ciência.

Nos exemplos da psicanálise citados anteriormente, do mesmo modo, pode-se reconhecer uma ordem determinante dos aparentes acasos. No entanto, nunca a psicanálise teve como objetivo a predição de como e quando os conteúdos do inconsciente devem se manifestar num sujeito. A respeito de não se reconhecer o acaso *em si* na psicanálise, Garcia-Rosa complementa:

"Quando Freud afirma que todos os fenômenos psíquicos são determinados, isso não implica que *a priori* possamos dizer o que vai acontecer mas sim que, tendo acontecido algo, possamos remetê-lo a uma série determinante.

Se essa recorrência é possível, é porque há uma ordem abarcante que exclui o acaso"¹⁵.

Quando se diz que o acaso é significativo da ordem que oculta, mesmo que se tenha a pretensão posterior de compreender suas conexões causais, isso não implica

14-Ilideu de Castro MOREIRA. "Os Primórdios do Caos Determinístico". p.11.

15-Luiz Alfredo GARCIA-ROSA, Acaso e repetição em Psicanálise, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986. p.86.

corroborar com o ideal determinista. Mesmo sem o acaso *em si*, a complexidade dessa ordem e os limites de nosso conhecimento levam o projeto de Laplace a uma inevitável frustração. E mesmo que seu *Demônio* nunca tenha sido um objetivo concreto, senão uma hipótese, para esta abordagem ele não serve de nenhuma inspiração. Muito menos pretenciosa, a busca que faço é de situações significantes - apenas posteriormente tomadas como tais - que emergem da relação do homem com os acasos.

EM TORNO DA TERCEIRA CATEGORIA DE ACASOS

Uma regra de exceções

Existem ainda, como propus anteriormente, situações em que o acaso se dá a partir do cruzamento de duas séries causais distintas e independentes, que resultam num acontecimento imprevisto. Esse tipo de acaso difere substancialmente daqueles decorrentes do desconhecimento ou da inconsciência de uma ordem pois, num *cruzamento*, mesmo que posteriormente se possa identificar as causas que atuaram isoladamente em cada uma das séries, não se verificará nenhuma lógica quanto à sua simultaneidade. Ou seja, a coincidência é o próprio acaso, já que não era uma condição necessária, considerando-se cada uma delas em separado.

Assim, quando dois amigos se encontram num local onde suas presenças são absolutamente circunstanciais, dizemos que o encontro se deu por acaso. E mesmo que venhamos a descobrir os motivos para que cada um estivesse ali, naquele momento, não alteraremos nosso julgamento. Não existe uma terceira causa que ligue ou condicione a presença de um à presença do outro e, mesmo assim, elas coincidiram.

Mas é preciso considerar que, quando alguém anda pela rua, certamente passa por centenas de pessoas desconhecidas, cada qual estando ali por razões independentes, e esses acasos nem chegam a merecer qualquer atenção. Não há surpresas para os acasos que não são significativos e, do ponto de vista subjetivo, sequer chega a haver um acaso. Não é necessário nenhum esforço para observar que um sem número de fenômenos acontecem e coincidem a todo momento, em todos os lugares, porém, fora do alcance de nossa percepção e do interesse de nossa atenção.

Imaginemos que fosse possível perceber e identificar todos os fenômenos, dos mais espetaculares até os microscópicos, que acontecem num certo período de tempo e num espaço delimitado. Obviamente, notaríamos a ocorrência de um grande número de acasos, resultantes da simultaneidade incondicional dos fenômenos ali observados. Diante disso, o mundo pareceria absolutamente caótico, e incrivelmente fora de qualquer controle.

Se no trânsito um semáforo impõe que, enquanto um automóvel cruza a rua, o outro fique parado para que não haja colisão (o encontro), na natureza raramente essa ordem é verificada. É óbvio que existem casos condicionantes: *onde há fumaça, há fogo*, por exemplo. Em casos como esse um fenômeno depende da existência (ou inexistência, às vezes) do outro. Mas inúmeras outras séries causais não se discriminam e são independentes umas das outras. Portanto, quando coincidem produzem um acaso.

É importante salientar que, na natureza, esses cruzamentos estão em toda a parte, acontecendo a todo instante. Assim o acaso, ele mesmo que por muitas vezes é tomado como sinônimo daquilo que é improvável, é antes a regra do que uma exceção. A relação invariável entre uma causa e seu efeito, como um processo que tem início e fim apenas faz sentido numa abstração ou nas condições forjadas de um laboratório de pesquisas. Na natureza, que é o espaço e o tempo comum para todos os acontecimentos, um efeito será a causa de um outro fenômeno e assim, talvez, *ad infinitum*.

No entanto, considerar permanentemente esse fato seria inevitavelmente abalar a crença na estabilidade de nosso conhecimento sobre o mundo, que garante a confiança nos projetos que fazemos cotidianamente. Que segurança haveria se não acreditássemos na ordem imposta pelos semáforos, bem como na capacidade dos cientistas preverem e corrigirem os lapsos na estabilidade do mundo em que vivemos?

Nas *Leis* de Platão, os legisladores elaboram seus argumentos contra uma doutrina que considera o acaso antes dos deuses e, portanto, antes da justiça divina:

"O Ateniense - Alguns dizem que todas as coisas que são, foram ou serão devem sua existência ou à natureza, ou à arte ou ao acaso.

(...) é evidente, afirmam eles, que as maiores e mais belas criações são obras da natureza e do acaso, e que as menores são produtos da arte.

(...) os jogos inevitáveis do acaso engendraram assim, e sem outro recurso, todo o céu e tudo o que ele contém, em seguida, todos os animais e todas as plantas (...) e essa criação se fez, dizem eles, sem nenhuma intervenção da inteligência, nem de qualquer deus que seja, e nem da arte; simplesmente, como foi colocado, pela natureza e pelo acaso. A arte, nasceria mais tarde, como último produto desses dois princípios. (...) Quanto à política, uma parte mínima viria da natureza; ela se deveria sobretudo à arte. Também toda a legislação seria obra não da natureza mas da arte, e a verdade faltaria a seus decretos.

(...) Antes de tudo os deuses (...) deveriam sua existência à arte, não à natureza, mas a certas leis; eles estariam alguns aqui e outros ali, seguindo as mesmas convenções que serviram de base a diferentes legisladores."¹⁶.

A crença no acaso e na natureza existentes antes da inteligência divina é apresentada em Platão como a causa de um certo descrédito das leis e como justificativa para o caos social. Cabe então ao legislador "dar toda sua voz para defender a doutrina tradicional"¹⁷ de que os deuses precedem e conduzem toda a existência, e de que as leis são, antes de tudo, o reflexo daquilo que há de mais essencial no universo.

O acaso, contrário à ordem, apresenta-se como um princípio de insegurança e de pavor¹⁸ para os homens em suas ações cotidianas, mas também como um obstáculo para alguns legisladores, filósofos e cientistas.

16-PLATÃO. "Les Lois", livro X, in Oeuvres Complètes. Tomo XII, Paris, Société d'édition "Les Belles Lettres", 1956. p. 148. Em Platão o conceito de arte deve ser tomado num sentido mais abrangente, considerando que são citadas a medicina, a agricultura e a ginástica como pertencentes ao campo da arte. p.148

17-*Ibid.* p.149. Dito por Clínius, um dos legisladores interlocutores do ateniense.

18-Clément ROSSET também fala do pavor diante da dissolução da idéia de natureza e de existência em sua *Filosofia Trágica*, de onde surge o que chama de *terrorismo filosófico*. Porém, para ele, o pensamento trágico, esse reconhecimento do acaso, não é privilégio de alguns filósofos, mas está presente também nos pontos de vista populares. Não se trataria de um não conhecer o acaso, mas de um não dizer o acaso. Coloca-se aqui um debate (entre outros) sobre a Psicanálise: "a representação do desejo sexual interdito não como impensado, mas como infalado. Trataria-se na Psicanálise de fazer falar, de tornar psicologicamente útil, não de fazer pensar". Lógica do Pior. p.36.

Probabilidade e conhecimento

Para estabelecer o conhecimento sobre sistemas em que o acaso está presente (enfim, toda a natureza talvez) a matemática desenvolveu o cálculo das probabilidades. Por exemplo: num jogo de *cara ou coroa* as probabilidades apontam cinquenta por cento de chance para cada lado da moeda. Porém, tendo-se observado *cara* no primeiro lance, nada garante uma maior probabilidade para *coroa* na jogada seguinte e, a cada lance, *zera-se* o cálculo. A isso se chama *independência dos eventos sucessivos*.

Mas é *provável* que, observando um grande número de jogadas, verifiquemos uma incidência equilibrada das duas possibilidades. Isso seria talvez uma comprovação da eficiência desse cálculo. Mas de que forma ele ajudaria de fato um jogador em sua escolha? Comparemos com um jogo de dados, em que um apostador ganhará se lhe sair o número 6. Aqui, sua probabilidade é de *um para seis*, ou seja, neste jogo, suas chances de êxito são menores. Seria injusto se, por exemplo, um juiz de futebol mandasse que um dos times escolhesse um número no dado para, apenas no caso de ocorrer tal número, ter direito à escolha do campo ou da posse de bola. Enfim, essa é a única certeza garantida pelo cálculo das probabilidades: um dos times levaria grande vantagem no sorteio.

Mas será que apontar as chances de um evento pode garantir o sucesso de qualquer previsão sobre ele? É preciso ter claro que o cálculo das probabilidades não vem ao encontro dos objetivos do determinismo. Ao contrário, decorre da negação de suas premissas:

"Quaisquer que sejam os progressos do conhecimento humano, sempre haverá lugar para a ignorância e, conseqüentemente, para o acaso e a probabilidade"¹⁹.

Émile Borel tenta demonstrar a importância desse cálculo através de uma série de exemplificações de seu uso prático, inclusive nas ciências, e chega a denominá-lo como o *estudo das leis do acaso*²⁰, tendo plena consciência da contradição implícita nessa colocação. E prossegue:

19-Émile BOREL. Le Hasard, Paris, Presses Universitaires de France, 1948. p.9.

20-*Ibid.* p.11 e 172.

"é preferível dizer que a teoria das probabilidades tem por objetivo avaliar as probabilidades dos eventos complexos por meio das probabilidades supostamente conhecidas de outros eventos mais simples. Sua meta é de chegar a prever com uma certeza quase que absoluta, humanamente absoluta, pode-se dizer, certos eventos cuja probabilidade é tal que se confunde com a certeza"²¹.

Mas "a partir de qual limite a probabilidade pode ser confundida com a certeza? é evidente que não se pode dar a uma questão assim colocada uma resposta rigorosa e exata"²².

Pensar sobre a validade do cálculo das probabilidades para o embasamento de uma certeza, exige que se passe por uma questão de grande complexidade que são os próprios fundamentos da epistemologia. Quando Borel pondera sua concepção de certeza, como *humanamente absoluta*, parece colocar a probabilidade ao nível do limite de todo o conhecimento humano sobre a natureza.

Um dos grandes precursores da física moderna, Henri Poincaré (1854-1912), considera que qualquer certeza, mesmo da ciência, só é possível enquanto uma probabilidade, já que ninguém dispõe de condições para considerar todos os fenômenos que podem intervir num determinado processo em estudo.

"Temos o direito de enunciar a lei de Newton? Não há dúvida de que numerosas observações a confirmam, mas não será um simples efeito do acaso? Aliás, como sabemos se essa lei, verdadeira há tantos séculos, ainda o será no ano que vem? Não há nada a responder a essa objeção a não ser: 'isso é bem pouco provável'.

Mas admitamos a lei. Graças a ela, acredito poder calcular a posição de Júpiter dentro de um ano. Tenho esse direito? O que me garante que uma massa gigantesca, animada por uma enorme velocidade, não vai passar, daqui até lá, perto do sistema solar e provocar perturbações imprevistas? Também não há nada a responder a não ser: 'Isso é bem pouco provável'.

Segundo esse raciocínio, todas as ciências seriam unicamente aplicações inconscientes do Cálculo das Probabilidades. Condenar esse cálculo seria condenar toda a Ciência"²³.

21-Émile BOREL. Le Hasard. p.11

22-*Ibid.* p.183 e 184.

23-Jules-Henri POINCARÉ. A Ciência e a Hipótese, Brasília, Universidade de Brasília, 1984. p.142 e 143.

Vale repetir que na física moderna o projeto determinista foi *por água abaixo*, na medida em que se reconhece que os fenômenos que interferem num sistema dinâmico, tornando-o imprevisível, não são apenas aqueles da ordem de probabilidade de "uma massa gigantesca que passe pelo sistema solar". Ao contrário, e como o próprio Poincaré já sabia, interferências muito mais sutis nas condições iniciais desse sistema desencadeiam variações que aumentam em proporções inimagináveis com o passar do tempo: retornamos ao *caos determinístico*.

Um bom exemplo disso são as condições meteorológicas que, com frequência, não se submetem às previsões dos cientistas. Isso ocorre exatamente porque um pequeno deslocamento de ar, equivalente àquele produzido pelas asas de uma borboleta²⁴ pode desencadear fenômenos da proporção de grandes catástrofes.

"(...) além de dois ou três dias as melhores previsões do mundo eram especulativas, e além de seis ou sete, nada valiam.

A razão disso era o Efeito Borboleta. Para pequenas condições meteorológicas - e para um meteorologista global, pequeno pode significar tempestades e nevascas - qualquer previsão perde o valor rapidamente. Os erros e as incertezas se multiplicam, formando um efeito cascata ascendente através de uma cadeia de aspectos turbulentos, que vão dos demônios da poeira e tormentas até redemoinhos continentais que só os satélites conseguem ver"²⁵.

A ciência moderna tenta lidar com a imprevisibilidade não como uma excepcionalidade, mas como a dinâmica necessária de muitos sistemas complexos que estuda. Enquanto isso, as pessoas cotidianamente ainda saem e voltam para suas casas certas de que tudo ocorreu como previsto.

24-Esta comparação provém do título de uma conferência realizada por White Lorenz, em 1979: "Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas?"; citado por James GLEICK, nas notas de Caos. A Criação de uma Nova Ciência, Rio de Janeiro, Campus, 1991. p.29.

25-James GLEICK. Caos. A Criação de uma Nova Ciência. p.18.

Acaso e percepção

Retornando à questão inicial, por que os acasos parecem tão eventuais e extraordinários se estão em toda parte, acontecendo a todo momento? Por que, depois de cruzar com centenas ou milhares de pessoas pela rua, todas por acaso, o encontro inesperado com um amigo ainda gera surpresa?

Desejar que o universo caiba dentro de uma ordem que seja acessível à inteligência humana não é apenas um privilégio da ciência determinista. Qualquer pessoa tem o direito de conceber um certo percurso sem interferências pois essa é a condição para que haja um mínimo de credibilidade nos próprios planos. É claro que os acasos não dizem respeito apenas às catástrofes e aos obstáculos que se colocam diante de um certo objetivo, mas também às *boas surpresas* que, ao contrário, resultam em algo favorável àquilo que se deseja. Mas, de um modo ou de outro, é preferível apenas contar com as coisas que estão ao alcance de nosso controle, evitando-se a insegurança da incerteza.

Assim, os acasos que estão em toda a parte, mas que não interferem em nosso universo particular, sequer existem diante de nossa percepção. Para que um fenômeno exista na forma de um acaso é necessário que ele atue sobre nossos desejos, sejam estes conscientes ou não.

A seletividade de nossa atenção sobre os fenômenos é o que determina que eles sejam percebidos como acasos, e essa parece ser a resposta para a questão colocada anteriormente. Diante de um infinito número de cruzamentos imprevistos, somente existem para um sujeito aqueles que, de fato, mobilizam seus afetos e, por isso mesmo, merecem sua atenção.

Por exemplo: Uma pessoa que tem seus olhos vendados, e que é levada a um local onde não tenha nenhuma referência para sua orientação espacial, dispara uma arma. O tiro tem, do ponto de vista objetivo, sua trajetória definida ao acaso, qualquer que seja ela. Mas só denominaremos o acaso se a bala atingir um local significativo, um alvo. Trata-se da eleição de um elemento carregado de valor subjetivo, dentre vários outros produzidos aleatoriamente. Desse modo, o acaso parece improvável e sempre surpreendente.

Entendido dessa maneira, o acaso não é apenas um fato objetivo da natureza, mas o resultado de uma interação entre um ou alguns de seus fenômenos e uma atenção que, atuando seletivamente, os *agarra* quando são significativos. O acaso depende de certas predisponibilidades da atenção, que apenas se dirigem às coisas que a *merecem*. E é nesta interação que ele se torna significativo.

Apontando para o mesmo caminho, conclui Fayga Ostrower:

"A cada instante nos chegam estímulos de toda sorte (...). Seria humanamente impossível captar a totalidade dos eventos. De fato, permanecemos indiferentes à vasta maioria - nem chegamos a percebê-los conscientemente e não lhes prestamos atenção. Registramos alguns apenas. Estes poderão tornar-se acasos.

(...) Nunca se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, e pelo contrário, devemos entender que, embora os acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já 'eram esperados'. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados - ainda que numa 'expectativa inconsciente'"²⁶.

Mas é importante que se evite uma confusão. Não se trata de afirmar que um tal fenômeno aconteceu porque já era esperado. Não existe nenhuma relação causal entre o acontecimento e uma suposta expectativa quanto a ele. No entanto esse fenômeno só é percebido como um acaso porque já dispomos de conteúdos que potencialmente se relacionam com ele.

Mesmo que em nenhum momento Fayga Ostrower afirme o contrário, parece mais conveniente falar em *relação potencial* que em *expectativa*, mesmo inconsciente, como está colocado em seu texto. Os desejos e afetos mobilizados pelo fenômeno são, na maioria das vezes, genéricos, sem prever um ou outro modo específico de realização ou frustração: desejo de sobrevivência (ou de morte), de prazer, de alcançar um tal objetivo etc.

É certo que não será qualquer acontecimento que atuará sobre esses desejos mas, mesmo assim, eles não oferecem condições para que um sujeito *espere* que algo, especificamente, ocorra.

É fundamental considerar que, desse ponto de vista, a ocorrência do acaso é tomada como sua própria percepção. E se, por sua vez, isso se deve aos conteúdos subjetivos que tornam seletiva nossa atenção sobre os fenômenos, tais acasos são, portanto, significativos desses conteúdos.

26-Fayga OSTROWER. Acasos e Criação Artística, Rio de Janeiro, Campus, 1990. p.3 e 4.

ACASO E PROVIDÊNCIA

Reconhecendo o acaso apenas nos fenômenos que nos afetam, surpreendemo-nos com o modo frequente com que ele interfere em nossos projetos, frustrando-os ou trazendo novas soluções. E diante dessa *pontaria certa* com que o acaso nos atinge, muitas vezes somos tentados a acreditar que alguma coisa dirige o fenômeno, dando a eles tamanha eficiência nas interferências que promovem.

Falamos em *sorte*, *azar* ou *destino* para aceitar melhor a maneira como o acaso parece estar dotado de um objetivo, como se ele fosse uma providência tomada por uma inteligência superior e onipotente que nos observa - nos pune e nos gratifica - intervindo com ações muito bem dirigidas. Afinal, o acaso, tomado usualmente como contrário a qualquer ordem, não poderia, por si mesmo, dispor dessa eficiência.

Mas a biologia traz alguns exemplos que contradizem essa afirmação.

Antes que Darwin (1809-1882) postulasse sua teoria evolutiva, acreditava-se que a evolução seria o resultado do próprio esforço de organismos de uma determinada espécie, pela adaptação às condições exteriores. Como pensava Lamarck (1744-1829), as novas características adquiridas a partir desse esforço seriam transmitidas às gerações futuras e a evolução seria, em outras palavras, o resultado de uma providência tomada com propósitos específicos.

Hoje, reconhece-se que as alterações significativas para a evolução de uma espécie se dá a partir de transformações em nível molecular. Isto é, mutações na estrutura genética de um organismo, mas que ocorrem ao acaso. É certo que, como observa Jacquard²⁷, esse acaso se refere à impossibilidade (talvez definitiva) de reconhecer uma lógica inteligível nesse processo. De qualquer modo, sabe-se que tal lógica não obedece a nenhuma ação voluntária pela sobrevivência ou adaptação da espécie.

Mas como essas mutações ao acaso poderiam levar a uma tamanha eficiência do processo evolutivo, resultando em organismos tão bem aparelhados à sobrevivência e tão bem integrados com as condições do meio em que vivem?

27-Albert JACQUARD. Elogio da diferença. p.11.

A resposta está em parte na própria seleção natural onde as alterações na estrutura de um organismo podem aumentar ou diminuir as chances ou garantias de sobrevivência de sua linhagem. Mas, conforme ressalta Jacques Monod, antes mesmo de se submeterem à seleção natural "as únicas mutações aceitáveis são aquelas que, em todo caso, não reduzem a coerência do aparelho teleonômico, mas antes o reforçam ainda na orientação já adotada ou, sem dúvida muito mais raramente, o enriquecem com possibilidades novas"ze.

De um modo ou de outro, não dispomos no estado atual da evolução das espécies de uma amostragem dos sem número de fracassos desse acaso. Para garantir que a característica proveniente de uma mutação chegue às novas gerações, antes é necessário que ainda se mantenha o bom desempenho das funções vitais do organismo, que obviamente ele não resulte estéril e que, em meio aos indivíduos da mesma e de outras espécies, ele mantenha suas chances de sobrevivência. Enfim, apenas os poucos acasos que promovam alterações significativas e, principalmente, eficientes contam para o processo evolutivo.

E já que os organismos não dispõem de um sistema que lhes garanta, ao nível da informação genética, nem o reconhecimento das alterações nas condições externas, e nem uma adaptação voluntária a elas, somente o acaso pode produzir uma riqueza de combinações, dentre as quais, algumas se mostrem adequadas e assegurem a sobrevivência desse organismo diante das novas condições, quaisquer que sejam elas.

Monod cita ainda um outro exemplo onde o acaso acaba por ser um mecanismo eficiente (senão um critério mesmo de eficiência) para um determinado fim, mesmo que não atue em função dele. Trata-se da capacidade do organismo de produzir anticorpos específicos para defender-se de substâncias estranhas e nocivas a ele, os antígenos.

"Durante muito tempo, pois, supomos que a fonte de informação para a síntese da estrutura associativa específica do anticorpo era o próprio antígeno. Ora, hoje está estabelecido que a estrutura do anticorpo nada deve ao antígeno: no interior do organismo, células especializadas produzidas em grande número, possuem a propriedade - única - de 'jogar na roleta' sobre uma parte bem definida dos segmentos genéticos que determinam a estrutura dos anticorpos.

(...) é notável encontrar na base de um dos fenômenos de adaptação molecular mais excelentemente precisos que se conhece, uma fonte ao acaso. Mas é claro (a posteriori) que somente tal fonte poderia ser bastante rica para oferecer ao organismo meios de defesa de algum modo 'em todas as direções'²⁹.

Exemplos como os da biologia ilustram um aspecto do acaso que cotidianamente nos deixa perplexos e nos leva a questionar se não existiria realmente uma ordem providencial por detrás dele. Esse aspecto diz respeito à suposta *boa pontaria* de que o acaso dispõe, e que parece dotá-lo de um objetivo.

Por um lado, e como já foi dito, ocorre que, desprezando-se os acasos subjetivamente inócuos, que não alteram uma dinâmica planejada, os fenômenos casuais nos aparecerão sempre como algo dotado de uma intenção prévia, fruto de uma providência.

Mas, por outro, não há nada de excepcional no fato de que os acasos incorram em interferências bem sucedidas. Certamente, de modo análogo ao resultado do processo evolutivo (do qual fazemos parte), quantas não serão as coisas que, em nossas vidas (as pessoas que conhecemos, as oportunidades que surgem ou que se perdem), foram produzidas a partir dos desdobramentos de um fenômeno casual; de encontros que estavam absolutamente fora do alcance de nossa intencionalidade. E muito provavelmente, esses aspectos assim determinados nos parecem hoje tão necessários, o único caminho possível para nossas vidas. Como coloca Fayga Ostrower:

"Antes de mais nada, há o grande ACASO na vida de cada pessoa que é a sua própria existência. É a personalidade da pessoa: na constelação de certas potencialidades, certas predisposições vitais diante do viver, certos dotes e inclinações, seu ânimo e suas atitudes de caráter. (...) Mas é um acaso que irá se converter em contexto de NECESSIDADE para o indivíduo, pois suas potencialidades representarão forças inelutáveis, de cuja realização ele não poderá fugir sob pena de se sentir aniquilado em seu íntimo ser.

(...) Há no ser de cada pessoa certas áreas de sensibilidade, a partir das potencialidades latentes, que serão ativadas pelos acontecimentos, transformando-se em enfoques para os próprios acontecimentos"³⁰.

29-Jacques MONOD. O acaso e a necessidade. p.143.

30-Fayga OSTROWER. Acasos e criação Artística. p.3.

Mas, é preciso ter claro que tais potencialidades são sempre um dever condicionado a qualquer coisa que, em se falando de acaso, não estabelece com elas nenhuma relação de necessidade. Só se pode falar em potencialidades como *forças inelutáveis* sob alguma *pena* a partir do momento em que se cumpram tais condições. Caso contrário, seria como se considerar a vitória antes mesmo de haver um jogo.

De qualquer forma, o acaso está muito mais presente em nossas vidas do que poderíamos supor. Como já foi dito, ele é antes a regra do que uma exceção. E a dificuldade em aceitá-lo provém da necessidade de conceber um universo ordenado, que possa ser submetido à racionalidade e à compreensão humana. Se em parte, como propunham os Epicuristas, o acaso garante o livre arbítrio do homem, mais ainda, ele tira do alcance da intencionalidade fatos dos mais significativos para seu *destino*.

A questão é que, ainda assim - mesmo com o acaso - muitos dos caminhos tomados, e que hoje nos parecem os únicos possíveis, resultam de uma complexa trama de causas cuja totalidade das trilhas nunca se poderá seguir. Mesmo se esquivando de qualquer tipo de controle, esse acaso não apenas promove resultados que posteriormente nos parecem coincidir exatamente com aqueles que tínhamos em mente, como também oferecem novas possibilidades que, anteriormente, sequer poderiam ser consideradas no espectro das certezas que julgamos ter sobre o funcionamento do universo e sobre os desdobramentos de nossos planos. Enfim, não só é possível, mas é realmente provável que alguns acertos (ou erros certos) surjam em meio a esse caos.

EM RESUMO

No início deste capítulo foram propostas três categorias de acasos. A primeira delas, a do acaso absoluto³¹, se fundamenta na negação das idéias de "existência" e de "natureza", tomadas aqui como o fenômeno antropológico da observação de certas generalidades circunstanciais, dentro de um acaso fundamental. Este seria um acaso essencialmente objetivo. Assumindo o campo da relação (que aqui mais interessa) entre o homem e os acasos, apenas tangencio esta definição na medida em que muitos dentre outros acasos estão, num sentido relativo, dotados de um caráter absoluto (absolutista): decisivo e definitivo.

31-Relembrando que tomo essencialmente para a definição desta categoria a tese de Clément ROSSET (Lógica do pior), sobre o que ele chama de *filosofia trágica*.

Numa segunda categoria, o acaso é tomado como um recurso que visa preencher o vazio deixado pelo desconhecimento de uma causa. Se um fenômeno é absolutamente determinado, mas suas causas são inacessíveis a um observador, então, esse fenômeno apenas pode ser considerado casual num âmbito essencialmente subjetivo. Esta categoria interessa a esta reflexão principalmente no que se refere a certos *eventos* psíquicos, através dos quais alguns aparentes acasos, revelam um forte conteúdo inconsciente.

A terceira categoria, a dos cruzamentos causais, pode ser situada numa relação entre uma objetividade e uma subjetividade. Este acaso se define pelo encontro de duas ou mais séries causais, um cruzamento objetivamente indeterminado, sendo que o fenômeno daí resultante não é necessário em nenhuma delas, separadamente. Porém, a consideração da dinâmica da natureza em séries isoladas é um fato subjetivo: resulta da delimitação de um campo fenomenológico caótico, que nos permite eleger a ordem necessária ao desenvolvimento de nossos projetos, com um mínimo de segurança. Normalmente um cruzamento é percebido na medida em que estamos inseridos dentro de uma das séries. Tomamos um projeto, calculamos o movimento de um corpo, determinamos um objetivo e não contamos com interferências (as outras séries causais): condições ideais, semelhantes àquelas de um laboratório, mas que na natureza somente podem ser asseguradas em termos de probabilidades. Este sentido de acaso como *interferência não programada* será fundamental a este trabalho.

Nas três categorias, algumas coisas em comum, a partir do que se pode denominá-las acaso: a impossibilidade de controle e de previsão, e a ausência (ou ineficiência) de qualquer intencionalidade.

III**ACASO E CRIAÇÃO**

CAOS E CRIAÇÃO

No princípio era o Caos, narra o poeta grego Hesíodo (século VIII a.C.) em sua Teogonia, sobre a genealogia dos deuses e, contiguamente, sobre a criação de todo o universo. Junito Brandão define esse Caos como "vazio primordial, vale profundo, espaço incomensurável (...), matéria eterna, informe, rudimentar, mas dotada de energia prolífica"¹. O Caos não aparece aqui apenas como o estado de desordem em que se encontrava o universo antes da criação, mas como a própria divindade que deu origem a uma geração subsequente de outros deuses. Enfim, o Caos, sendo ele mesmo essa desordem, teria criado as bases para a organização do universo.

Nesse aspecto, a Teogonia ilustra à sua maneira a idéia anteriormente colocada a respeito do acaso: uma dinâmica caótica produzida pelo cruzamento de fenômenos desconexos entre si pode, ainda assim, ser a base para a formação de organismos hierarquizados, coerentes e altamente funcionais.

Mas, obviamente, esse mito vai mais longe do que isso, personalizando o caos e dotando-o de um poder ordenador, mesmo que seja em si o oposto disso. Ao mesmo tempo em que é o vazio que antecede à gênese do universo, o Caos é o portador da vontade que o faz nascer. "Nele" surgem *Géia* (a terra), *Tártaro* (a habitação profunda) e *Eros* (o amor) e "dele" nascem *Érebo* (a escuridão) e *Nix* (a noite). E, se na formação do universo tem-se, ao mesmo tempo, gênese espontânea e ato criador, não necessariamente estamos diante de uma contradição, mas da dialética da própria criação.

Atualizando esse princípio para um campo mais próximo daquele que interessa a este trabalho temos que, na criação artística, existe sempre uma ação do homem que é voluntária e determinante. Mas nem por isso se pode negar que o próprio artista se deixa levar por uma lógica criada no interior de sua obra.

"A obra se faz por si, não obstante a faça o artista. (...) Do ponto de vista do artista às voltas com a obra por fazer tudo depende dele e de sua atividade.

*(...) do ponto de vista da obra acabada trata-se de um desenvolvimento orgânico (...) é a própria obra que se forma, desenvolvendo-se daquele primeiro embrião gerado e incubado na mente do artista"*².

1-Junito de Souza BRANDÃO. Mitologia Grega, Petrópolis, Vozes, 1991, v.I. p.153.

2-Luigi PAREYSON. Os problemas da estética, São Paulo, Martins Fontes,

No mesmo sentido, diz Paul Valery:

"A desordem é essencial à 'criação', enquanto esta se define por uma certa ordem. Tal criação de ordem compreende ao mesmo tempo *formações espontâneas* comparadas àquelas dos objetos naturais que apresentam simetria ou figuras 'inteligíveis' por elas mesmas; e por outro lado, do *ato consciente* (quer dizer, que permite distinguir e expressar separadamente um fim e os meios). Em suma, numa obra de arte, dois elementos constituintes estão sempre presentes: primeiro aqueles dos quais não concebemos a origem (a geração), que não podem ser expressos em atos, embora possam ser depois modificados por atos; segundo, os que são articulados, podendo ser pensados"³.

Mas de que maneira o caos pode estar dotado de energia profílica? Para que haja energia é necessário que haja não estabilidade, mas movimento, e essa é uma característica que não falta ao caos. Existe potencial dinâmico quando há tensão entre as partes de um sistema, isto é, um desequilíbrio. Por exemplo, dois recipientes com níveis diferentes de água, quando colocados em comunicação geram movimento até que seu conteúdo se estabilize. Ou então, uma mola deve estar tensionada para gerar impulso. Deve haver choque entre moléculas para que haja calor. Concluimos assim que o equilíbrio, ligado àquilo que normalmente se entende por ordem, se é um fim no processo criativo, não pode ser a sua fonte⁴.

E mesmo a partir de um movimento ordenado, estável e preciso não será possível nenhuma transformação e, portanto, nenhuma criação. Apenas os choques, as tensões e os desvios podem trazer novas possibilidades. Uma analogia: os choques não medidos e as combinações não planejadas de um caleidoscópio, obviamente, têm mais a ver com a arte que um relógio, com seu movimento preciso e linear.

3-Paul VALERY. Citado em Júlio PLAZA. Tradução Intersemiótica, São Paulo, Perspectiva, 1987. p.43.

4-Em termodinâmica, a perda de potencial energético pela passagem de calor de um corpo quente para outro frio é chamada de aumento de entropia. Porém, a tendência à entropia no universo (que levaria à sua *morte térmica*) é considerada uma tendência à desordem, no sentido de que há deterioração da estrutura e degradação do potencial energético. Um organismo se alimenta para reverter esse processo, assim como o artista estrutura os elementos de sua obra gerando tensões entre eles. Essa aparente contradição entre estabilidade e desordem, bem como a relação dos princípios termodinâmicos com a arte é amplamente discutida por Rudolf ARNHEIM. Hacia una Psicología del Arte: Arte y Entropia, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

Vimos, sobretudo nos exemplos da biologia, como o acaso, por si mesmo, pode gerar combinações que satisfaçam àquilo que posteriormente é tomado como um objetivo. Lembremos que as mutações gênicas casuais são testadas, aceitas ou recusadas de certo modo, pela própria sobrevivência: para que os resultados dessa mutação permaneça ela deve antes satisfazer à coerência interna do organismo e não diminuir as suas chances diante de elementos da mesma e de outras espécies. De modo semelhante, o acaso traz novas possibilidades à criação artística, que satisfazendo ou não a coerência da obra, podem ser aceitas ou recusadas pelo artista. é o que Décio Pignatari chama de "campo de Acaso controlável por incorporação"⁵.

Retomemos a *filosofia trágica* de Clément Rosset. Vendo o acaso como o único princípio, onde a própria natureza é tomada como um encontro circunstancial de certos elementos, desse modo, não poderia haver outra fonte que não o próprio acaso. Tudo o que *existe*, existiria apenas como a exceção de um *contrato provisório*.

"O acaso, pelo jogo das possibilidades e impossibilidades das combinações atômicas, não podendo deixar de produzir de vez em quando generalidades - acumulações casuais, 'montes' de acasos dotados de uma duração relativa -, do mesmo modo que, segundo o velho argumento epicurista, um número infinito de lançamentos das letras do alfabeto grego não poderia deixar de produzir uma vez, por acaso, o texto integral da *Ilíada* e da *Odisséia*"⁶.

Em coerência à sua filosofia, Rosset conclui pela impossibilidade da criação artística, cabendo ao sujeito apenas o papel de apreender e exhibir essas generalidades produzidas, de fato, casualmente.

"O artista seria assim, para usar uma metáfora muito afastada daquilo que ela quer ilustrar, como um homem sob os olhos do qual um mecanismo cinematográfico faria desfilar sem cessar quadros de um desigual agrado, e que disporia de um sistema de comando que permitiria interromper a projeção a todo momento desejado"⁷.

5-Décio PIGNATARI. "Acaso, arbitrário e tiros", in Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos, 1950 - 1960, São Paulo, Brasiliense, 1987. p. 150 e 151.

6-Clément ROSSET. Lógica do Pior. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989. p.122.

7-*Ibid.* p.183. Abusando um pouco mais das palavras de Rosset para aquilo que ele não quis dizer, temos neste ponto uma descrição muito próxima daquilo que é a fotografia.

Para Rosset o próprio homem é uma circunstância desse acaso, e a idéia de *natureza* nasce pela consideração de certas generalidades casuais e efêmeras, que apenas parecem duradouras numa perspectiva humana. Sobre isso, já propus anteriormente não uma discordância (a qual não arriscaria) mas a delimitação de um campo muito mais restrito de abordagem. Ou seja, a aceitação dessa circunstância antropológica, da perspectiva humana a partir da qual se pode falar em *existência*.

Tomando-se esse contexto mais delimitado, faz-se a necessidade de algumas ponderações. A Teogonia narra o surgimento do universo, assim como Rosset fala do surgimento do que se chama natureza: em ambos há um caos absoluto preexistente. Mas a criação artística não parte de um vazio. Há, antes dela, toda a habilidade do artista e o meio com o qual trabalha.

A criação representa um processo ordenador na medida em que *forma*. Num sentido objetivo, o artista dá forma a elementos mais ou menos dispersos, portanto, relativamente caóticos, que são seu repertório e sua matéria prima. Num sentido subjetivo, ele dá forma a conteúdos próprios que, a partir de então, tornam-se expressos.

De um lado, existe acaso uma vez que, mesmo dotado de um objetivo, o artista ainda se submete a inúmeras possibilidades surgidas durante a criação. Na comparação de Décio Pignatari, trata-se de um tiro ao alvo onde "a mosca não é um 'absoluto', mas um ponto-evento de referência do objetivo. Os impactos armam a constelação estocástica do controle sensível, exercido na mira. Concreção de uma série-tentativa de erros"⁸.

De outro, se o alvo não é absoluto, a liberdade também não. O artista parte de sua habilidade, e tem predeterminado o meio com que trabalha. Ainda que considere o acaso como sendo "onde tem lugar e tempo a criação", Pignatari conclui: "O sonetista intui sonetos"⁹. De fato, o acaso aponta caminhos que a pura arbitrariedade não enxergaria, mas se o artista não pode prever um acaso, ele pode aceitá-lo ou não em sua obra, e assim o dirige, *a posteriori*.

8-Décio PIGNATARI. "Acaso, arbitrário e tiros". p.151.

9-Ibid. p. 151.

PRIMEIRO RECORTE: ESPAÇOS PARA O ACASO NA CRIAÇÃO

É possível delimitar três etapas do processo artístico onde se observa, em maior ou menor grau, a ação dos acasos:

Primeiro, nos elementos que servem ao trabalho criador, mas que são anteriores a ele: o repertório, as ferramentas, o suporte. Podemos imaginar que um pintor utiliza sua paleta de cores já organizadas com vistas a um fim, seus pincéis e sua tela. Esses elementos já são determinantes de um resultado e caracterizam uma ordem preexistente. Ao contrário, existe mais acaso num trabalho que toma sucatas coletadas na rua como matéria prima: trata-se de objetos fabricados para um objetivo que não é o do artista e, nesse sentido, representa algo caótico diante de sua nova utilização.

De modo análogo, podem também ser improvisados o suporte e as ferramentas, lembrando que, em última instância, é o uso que irá defini-los enquanto tal. Por exemplo, no filme de Stanley Kubrick, "2001, uma odisséia no espaço"¹⁰, um hominídeo joga para o alto um pedaço de osso (objeto inútil) e, antes que ele caia no chão, segura-o de tal maneira que ele pode ser utilizado como arma (objeto útil, ferramenta). Pode haver uma *coincidência* entre as qualidades de um objeto qualquer e aquelas de que o artista precisa. Obviamente que um pincel terá uma probabilidade muito maior de, sempre que for utilizado, servir ao fim para o qual foi concebido. Poderá se falar em acaso na medida em que se toma como ferramenta para o trabalho artístico um objeto não pensado para essa função. E considerando o caráter infinitamente múltiplo das possibilidades de resultados da arte, não se pode afirmar genericamente que as ferramentas *projetadas* são mais eficientes que aquelas *encontradas*.

Para exemplificar este tipo de acaso vale mencionar a bricolagem: uma atividade com finalidade artística ou utilitária (ou ambas), onde se busca a solução de um problema através de materiais não convencionais. O "bricoleur" coleciona de tudo com o princípio de que "isto poderá servir". E, quando se propõe a uma tarefa, utiliza seus *achados* dando a eles um uso diferente daquele para o qual eles foram feitos, ainda que se possa reconhecer suas funções originais.

Como define Lévi-Strauss, um "bricoleur" trabalha com um "universo instrumental fechado, e a regra do jogo é arranjar-se sempre com os meios-limites".

¹⁰-Estados Unidos, 1968.

"Os elementos colecionados e utilizados pelo bricoleur são pré-constrangidos.

(...) Suas criações se reduzem a um arranjo novo de elementos cuja natureza não se modifica conforme figurem no conjunto instrumental ou na disposição final"¹¹.

Um "bricoleur" parte de um acontecimento para chegar a uma estrutura, enquanto que um engenheiro, com seu projeto, caminha no sentido oposto.

O material com que trabalha o "bricoleur" está pré-constrangido pela sua função original, mas sua utilização na bricolagem não implica um reaproveitamento do desempenho funcional de cada objeto colecionado. Por exemplo, nada a ver com tirar o pneu de um carro para colocar em outro; tudo a ver com amarrar tal pneu numa árvore para fazer um balanço. O que se aproveita são apenas algumas qualidades do objeto.

Na bricolagem está implícito o acaso. Quando um *bricoleur* se propõe à solução de um problema, ele recorre a um conjunto instrumental limitado, identificando nele o objeto que precisa. Esse objeto está ali por acaso, uma vez que sua presença não foi exatamente determinada pela função que terá a partir de então. Suas características existem a partir da finalidade para a qual ele foi construído, que nada tem a ver com a necessidade que o *bricoleur* tem de algo com essas mesmas características. Quando essas duas causas se cruzam, há o acaso, que é significativo na medida em que representa a própria metodologia da bricolagem: quando se constrói uma estrutura desse modo, dá-se ao objeto um uso não mais que virtual, nem um pouco necessário. O papel do *bricoleur* é exatamente fazer cruzarem-se causas distintas, criando uma ordem do possível.

Segundo, o acaso pode estar presente na obra, em seu processo de criação. O artista pode partir de um projeto, sendo que a construção da obra segue um caminho que se pretende inequívoco¹², ou pode ir definindo sua estrutura no mesmo instante em que cria, num percurso que possibilita ensaios, experimentações e retomadas constantes. Aqui haverá o acaso, que são os desvios do processo, definidos num durante, e que não poderia ser (ou não se desejava)

11-Claude LÉVI-STRAUSS. O Pensamento Selvagem, São Paulo, Ed. USP e Ed. Nacional, 1970. p. 38 a 44.

12-Devo considerar a contrapartida de que a elaboração do projeto se submete às tentativas, erros e retificações, e que já faz parte do processo criativo. Porém, ainda não pode ser tomado como o produto: a partitura ainda não é a música, a planta não é o edifício etc.

previsto. Porém, e como já foi dito, os acasos atuam dentro de um limite de determinação do próprio meio. Apesar de toda liberdade do artista e de todo espaço deixado para o acaso, há uma probabilidade muito pequena de que, num desses desvios, um sonetista acabe por criar uma pintura (para prosseguir com o pensamento de Pignatari).

Mas o ato criador deixa normalmente alguns espaços para aquilo que anteriormente foi definido como uma geração espontânea da obra, os acasos que o artista aceita ou rejeita posteriormente. Nas palavras de Picasso: "O importante na arte não é buscar, é poder encontrar"¹³.

Com relação a isso, Fayga Ostrower acrescenta:

"Cabe distinguir bem entre passividade e receptividade. Esta última, vinculada às expectativas da pessoa, já indica um estado altamente seletivo, logo, potencialmente dinâmico. É por isto que os acasos podem desencadear a mais intensa atividade mental que ocorra em nós: os vãos da imaginação criativa. Receptivos, estamos atentos, prontos para agir. E nos momentos de inspiração, de *insight*, quando de repente se interligam sugestões, proposições, avaliações, e tudo se reformula. Vêm-nos uma total presença de espírito e um sentimento de íntima afirmação. Sentimo-nos ativos, e mais participantes no devir"¹⁴.

Há em Fayga Ostrower um nítido e louvável sentimento de valorização do artista. Mas se a partir disso se toma a "inspiração e os *insights*" como a fonte desses acasos, corre-se o risco de negá-los. Em certas situações, esses processos são apenas um elo posterior de ligação entre um objetivo criador e uma informação vinda de fora, e o mérito do artista será o de tê-la recebido, não de tê-la gerado.

Por fim um terceiro espaço para o acaso, na obra concluída, mas ainda viva e dinâmica, uma vez que ainda permite diferentes abordagens pelo artista e por outros leitores. Em princípio, temos as obras que devem ser executadas, como a música, o teatro, a dança etc., de onde surgem espaços para o improvisado, para a adaptação, enfim, para uma recriação. Mas Luigi Pareyson lembra também que:

13-Citado em Fayga OSTROWER. Acasos e Criação Artística, Rio de Janeiro, Campus, 1990. p.8.

14-Fayga OSTROWER. Acasos e Criação Artística. p.19.

"Toda a atividade que se requer para passar da simples partitura de uma peça musical à sua realidade artística completa e sonora, requer-se também para passar de uma pintura no escuro àquele modo de perspectivá-la e iluminá-la que lhe realiza e evidencia toda a realidade artística. (...) O olhar não se limita a registrar passivamente, mas realmente 'executa', isto é, reconstrói a realidade viva da obra"¹⁵.

Mesmo depois de concluída a obra, ainda restam espaços para o acaso, que serão maiores na medida em que ela permaneça aberta, permitindo uma interação com o público (ou uma interatividade, no caso da arte-informática). Muitos exemplos disso poderiam ser dados: o ator de teatro que dialoga com um espectador, o grito de um fã incorporado numa faixa ao vivo de um disco, uma instalação que se modifica conforme o espaço em que é colocada, e as inúmeras possibilidades de recriação ponto a ponto trazidas pelo computador. Mas não só: uma obra terminada pode ainda ser a forma em que se projetarão os conteúdos de um observador, e desse modo, nenhum projeto criativo poderá esgotar (prever) as possibilidades de reações que se terá diante de seus resultados.

Na poesia, não há exemplo melhor que o de Mallarmé, que inicia seu poema com "Um lance de dados jamais abolirá o acaso" e conclui: "todo pensamento emite um lance de dados". Isso, como diz Haroldo de Campos, "confere reversibilidade, *da capo*, rearmando o problema *ad infinitum*"¹⁶. Sabemos do processo criativo rigoroso e racional de Mallarmé, uma "disciplina controladora do acaso"¹⁷. Porém, pensando minuciosamente a distribuição das palavras na página, onde cada espaço em branco é significativo, e explorando as possibilidades de tamanhos e tipos de letras, Mallarmé constrói uma estrutura cujo caminho de abordagem não está determinado nem pela linearidade da escrita, e nem pela intenção do poeta.

"A procura do absoluto, fadada por definição à falência, entrevê um êxito possível na conquista relativa sancionada por um *talvez*: a obra-constelação, evento humano, experiência viva e vivificante - véspera de um lance de dados"¹⁸.

Enfim, Mallarmé arma um jogo (por exemplo, no sentido de que o volante de um veículo *tem jogo* e se submete a desvios imprevistos). Com sua racionalidade ele não fecha as

15-Luigi PAREYSON. Os Problemas da Estética. p. 157 e 158.

16-Haroldo de CAMPOS. "Lance de olhos sobre Um Lance de Dados", in Mallarmé, São Paulo, Editora da USP/Perspectiva, 1974. p. 187.

17-*Ibid.* p.190.

18-*Ibid.* p.190.

possibilidades de leitura de seu poema, ao contrário, cria um campo cujo percurso é mera probabilidade, onde cada *pensamento* tem, para se sobrepor ao acaso, o limite de um *jamais*.

SEGUNDO RECORTE: SENTIDOS DO ACASO NA CRIAÇÃO

Foi colocada anteriormente a importância das tensões e do potencial dinâmico para a criação. O movimento criativo deve ser alimentado por uma energia que, em boa parte, é a própria determinação do artista em seu objetivo. Mas esse movimento pode ter ainda outras fontes que, fugindo ao seu controle, constituem os acasos de que falo.

O acaso como determinações intrínsecas ao artista

Em primeiro lugar, há o campo psíquico, onde as tensões são constantes; não necessariamente conflitos, mas choques entre valores e desejos que dão movimento a seus conteúdos, num sentido que vai de dentro para fora, e que define a *expressão*.

"Quer seja a obra monumental ou apenas um rápido esboço, as tensões psíquicas são sempre indispensáveis. É preciso mantê-las e, se for possível, crescer com elas para poder aprofundar a expressão, tanto em sentido emocional quanto estrutural. Na imagem, as tensões psíquicas são traduzidas para tensões espaciais. Além de incorporarem a carga expressiva do conteúdo, estas tensões espaciais também garantem a unidade e autonomia (espacial) da configuração. Desempenham função idêntica nos processos de criação e recriação, ou seja, por parte do artista ou do espectador"¹⁷.

O inconsciente atua na arte em seus mais diferentes níveis. Toda a experiência individual e os valores culturais do artista, mas não só, o estilo já incorporado ao seu ato criador, os padrões estéticos de sua época e suas heranças, tudo isso se colocando na forma de filtros que afetam tanto

17-Fayga OSTROWER. Acasos e criação artística. p. 20.

as informações que ele recebe, quanto as que produz. São portanto conteúdos que se *expressam* na obra, que determinam de algum modo o processo criativo, porém, fugindo ao controle do artista.

Mas há aqui um problema. Seria arbitrário demais definir como acaso tudo aquilo que numa ação foge à intencionalidade do sujeito. É certo que, em princípio, as convenções culturais e estéticas agem num plano inconsciente. Mas uma vez que apontem caminhos que, mesmo depois de acabada a obra, parecerão os únicos que poderiam ser seguidos, quem é que irá tomar tais resultados como acasos? O historiador da arte poderá reconhecer os códigos que se impregnavam no contexto da produção da obra e, para ele, de um universo infinito de possibilidades apenas uma ou algumas poderiam ser encontradas num dado fragmento de espaço e de tempo²⁰. Compreendendo essa lógica, certamente não reconhecerá o acaso. Já o artista, efetivamente inserido nesse contexto histórico, terá o código como a realidade única de sua criação e nada lhe parecerá estranho ou, menos ainda, casual.

O acaso já foi apresentado anteriormente como uma convenção epistemológica que garante a estabilidade intelectual diante de ordens irreconhecíveis ou inconscientes. Porém, para que ele seja denominado como tal, é necessário que haja um estranhamento, a impressão de um relaxamento da ordem vigente, fato que não ocorre diante dos padrões impostos pelos valores vigentes da cultura ou da escola estética.

Do espectro de determinações inconscientes só podemos falar em acaso como uma referência àquelas menos estáveis, em que o próprio artista, tendo sua obra total ou parcialmente acabada, não reconheça a necessidade de um certo detalhe, de sua disposição, da organização formal etc. Em meio às ações voluntárias do artista, o inconsciente fornece contribuições que, em outros momentos, contextos particulares ou estados de humor, trariam resultados absolutamente diferenciados. Neste caso haverá o estranhamento e a denominação do acaso pelo próprio artista²¹.

20-Ver E.H.GOMBRICH. Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

21-Ao considerar a influência de contextos tão particulares ou de fatores individuais e momentâneos, é importante ressaltar o objetivo aqui tomado de entender certos mecanismos do ato criativo. Esta ponderação se faz necessária em função de evitar algumas discussões sobre metodologia de história da arte: "De um modo geral, será preciso verificar que a projeção na história de uma problemática resultante da história dos indivíduos é uma falsificação da natureza da história e, por conseguinte, da história da arte" (Nicos HADJINICOLAOU. História da arte e movimentos sociais, São Paulo, Martins Fontes, 1978. p.34.

O desenho, por exemplo, é usado com frequência no processo psicoterapêutico como um meio de trazer respostas muito espontâneas a um estímulo colocado naquele instante. Fora desse contexto extraordinário, e sob a ação normal das defesas do inconsciente, dificilmente o desenho produziria o mesmo sentido ao paciente. Cabe ao terapeuta encontrar as manifestações simbólicas dos conteúdos em questão, e explorá-las para seus objetivos específicos. Mas as manifestações simbólicas do inconsciente não são um privilégio do ambiente clínico: elas poderão surgir na criação de uma obra artística, determinando momentaneamente um caminho inequívoco. Mas passado esse instante, o artista poderá não mais reconhecer no próprio trabalho o sentido de um certo detalhe, que parecerá a ele mesmo casual.

Isso coloca o artista no papel de um leitor, já que certamente não poderá reconhecer um significado estável e integral para sua própria obra. O acaso aqui denominado seria uma justificativa para o fato de alguns detalhes se constituírem num fenômeno alheio ao seu projeto.

Não há nenhuma novidade em afirmar que conteúdos do inconsciente se manifestam no processo criativo. É seguindo esse pressuposto que Freud faz uma extensa análise da vida psíquica de Leonardo da Vinci²², a partir de suas obras.

Freud colocava a criatividade como um produto mesmo do inconsciente, a partir de um relaxamento do ego, de modo que os conflitos se manifestassem através de uma solução "ego-sintônica" que se transpõe à consciência. Desse modo, constantemente a criatividade é tomada como tendo a mesma fonte das neuroses: o conflito determinado a partir da repressão dos instintos sexuais. Se em função disso, a psique consegue dirigir a energia reprimida para finalidades melhor aceitas pelo ego - por exemplo, a criatividade - tem-se o que Freud chamou de *sublimação*. Esse conceito é talvez uma das principais contribuições da Psicanálise ao entendimento das manifestações do inconsciente no processo criativo.

22-Sigmund FREUD. "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância", in E.S.B. Obras Completas de S. Freud, v. XI, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1976. A maneira perfeita como Freud parece montar um jogo de *quebra-cabeça* com a vida e a obra de Leonardo da Vinci, certamente é passível de críticas. Ao citá-lo, pretendo apenas não ignorar a fonte de conceitos fundamentais à consideração do papel do inconsciente na criação artística. De modo algum, tenho a intenção de assumir a psicanálise como metodologia para a decodificação de qualquer obra.

"Esse instinto (sexual) coloca à disposição da atividade civilizada uma extraordinária quantidade de energia, em virtude de uma singular e marcante característica: sua capacidade de deslocar seus objetivos sem restringir consideravelmente a sua intensidade. A capacidade de trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro, chama-se *sublimação*".

Já os *neo-freudianos* deslocam a criatividade para o que chamam de pré-consciente, que pode ser acessado mais facilmente (inclusive voluntariamente) pelo ego. Considerar a criatividade como um produto do pré-consciente justificaria o fato do ego, após ser relaxado, poder retomar seu controle com certa facilidade. Nesse caso, tanto os processos conscientes quanto os inconscientes se colocariam como barreiras para a criatividade.

Mas parece estranho colocar a criatividade num compartimento da psique. Certamente, um artista determina segundo sua vontade consciente muitos aspectos da sua criação. E outros podem ainda resultar de uma tradução viabilizada no ego dos conteúdos do inconsciente, para os quais o artista se coloca livre, ou aos quais simplesmente se submete, sem que tenha controle disso. É somente neste último caso que ele poderá, futuramente, denominar o acaso.

A criatividade pode ser um mecanismo acessado pelo homem a partir de suas necessidades internas (de sua psique) ou externas, na produção de coisas funcionais que utiliza cotidianamente. É preferível pensar a criatividade como a capacidade para esse *agir-produzir*, que pode efetivamente ser influenciada pelo inconsciente, pelo projeto funcional, pelo meio e pela matéria-prima com que se cria, talvez, entre tantas outras coisas.

O acaso como interferências externas

Saindo de um domínio psicológico, há todo o universo no qual o artista e sua obra estão inseridos. As coisas são geradas e transformadas nesse espaço, exatamente porque nele há movimento e choques constantes. Considerando os objetivos humanos nesse universo, esses choques e os desvios por ele

23-Sigmund FREUD. "Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna", p. 193, in *E.S.B. Obras Completas de S. Freud*, v. IX, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1976. *Parênteses meus*.

proporcionados são indiscriminadamente construtivos e destrutivos. Na vida, um acidente pode ser fatal e, portanto, irreversível. Na arte, se os prejuízos são mais facilmente contornáveis, então, os benefícios são potencialmente garantidos.

As interferências externas *imprimem* um resultado na obra que pode ou não ser percebido imediatamente pelo artista. É importante considerar, como já foi dito, que o artista pode alterar sua obra enquanto cria, editá-la ou, simplesmente, abandoná-la e não exibi-la. Assim, é certo que se um acaso não convergir para os objetivos prévios ou posteriores do artista, ele será de algum modo eliminado. Por exemplo, se um pintor esbarra seu pincel na tela deixando um risco que lhe incomoda, ele pode corrigir ou recomeçar a obra.

Desse modo, há mais sentido em se falar daqueles acasos que permanecem. É verdade que isso pode significar que apenas algum aspecto secundário da obra tenha sido afetado. Mas pode também indicar que tal acaso tenha coincidido com os interesses do artista, ou até mesmo mostrado-lhe alguma nova possibilidade que veio a *enriquecer* seus resultados.

Assim, a incorporação à obra dos eventos que coincidam com um padrão artístico se equipara às ações voluntárias de construção, no que se refere à significação subjetiva e ao valor criativo que são peculiares à arte. Mesmo sendo suas determinantes exteriores, uma vez aceito, o acaso se relaciona diretamente com a ação criadora: ou os resultados dos acidentes satisfizeram a coerência da obra e os desejos do artista, ou apontaram para uma nova ordem, mas que igualmente satisfaz as bases do impulso criador.

Mais importante que analisar resultados possíveis é considerar a relação entre o artista e esses acasos no processo criativo. Assim, pode-se notar duas situações distintas: primeiro, quando ocorre um acidente qualquer cuja interferência acaba por ser aceita posteriormente pelo artista. Segundo, quando o artista abre mão de seu controle sobre o processo criativo, deixando prévia e conscientemente espaços para a ocorrência desses acasos.

Quanto à primeira situação, podemos supor que sua ocorrência não seja incomum. No entanto, a menos que o artista confesse, dificilmente poderemos ter certeza de que algum detalhe da obra é produto destes acasos. O seu trabalho, como já foi colocado, geralmente envolve muitos erros que podem ser corrigidos; uma contínua experimentação de possibilidades que, mesmo sendo um produto do acaso, podem ser muito rapidamente assimiladas. Assim, é difícil separar rigidamente as soluções que nasceram exclusivamente

de seu raciocínio, daquelas que lhe apareceram acidentalmente. É óbvio que não existe um gabarito que diferencie um caso de outro.

Diante destas ponderações, talvez pouco reste a dizer sobre esse processo, no que se refere à arte como um todo. Mas vale guardar sua descrição para mais adiante, já que a criação fotográfica tem uma dinâmica peculiar, se comparada com as situações genéricas até aqui consideradas.

Mas, numa segunda situação, estes acasos podem também ser verdadeiramente *buscados* pelo artista. Isso não significa dizer que se *busca* um tal resultado específico através do acaso mas, ao contrário, aceita-se um critério que suspende (em maior ou menor grau) a capacidade de prever, planejar, enfim, de *buscar* mesmo esse resultado. Também aqui cabem alguns questionamentos: assim como qualquer projeto do artista, esses acasos terão à frente todas as peculiaridades do meio, das ferramentas e das matérias-primas utilizadas. E também não é rígida a fronteira entre os acasos e a intenção estética do autor, uma vez que, em último caso, ele poderá não considerar a obra se por algum motivo ela não lhe agradar. Se, em princípio, o artista relaxa seu controle sobre a obra, submete-a posteriormente aos seus critérios e referenda ou não estes resultados casuais.

No entanto, este tipo de relação com o acaso fica mais evidente a partir do conhecimento de seu processo de trabalho, e isso permite alguns exemplos mais concretos.

Temos na pintura impressionista do final do século XIX, toda a textura do quadro determinada pelas pinceladas rápidas que não permitiam um controle pleno do traço. E este era exatamente o objetivo: a impressão, algo efetivamente marcado por uma força que vem de fora para dentro.

Poderia-se dizer que se tem no movimento *dada*, do início deste século, o exemplo mais radical de exploração do acaso na arte, se esse não fosse um critério de negação, visando a uma anti-criação, uma anti-arte. Ironias e niilismos à parte, pode-se citar a receita de Tristan Tzara (1886-1963), líder do movimento na Europa, para se fazer um poema dadaísta:

"Pegue um jornal.
 Pegue a tesoura.
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você
 deseja dar ao seu poema.
 Recorte o artigo.
 Recorte em seguida com atenção algumas palavras
 que formam o artigo e meta-as num saco.
 Agite suavemente.
 Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
 Copie conscienciosamente na ordem em que elas
 são tiradas do saco.
 O poema se parecerá com você.
 E ei-lo um escritor infinitamente original
 e de uma sensibilidade graciosa, ainda que
 incompreendido do público"²⁴.

Ainda dentro do dadaísmo, os *ready mades* (objetos de uso cotidiano expostos como obra de arte) do norte-americano Marcel Duchamp (1887-1968) levam ao limite o questionamento da habilidade operada voluntariamente como critério para definição do valor estético da obra.

Temos também a obra de Jackson Pollock (1912-1956), entre a de outros *action painters*. Despejando tinta sobre uma tela ao chão, em gestos frenéticos, pisando ou andando de bicicleta sobre a tela, Pollock chega a resultados muito peculiares e, obviamente, abstratos. Muito se tem questionado o quanto há de casual na obra de Pollock, e isso é muito natural. A *action painting* é também chamada de "expressionismo abstrato", termo que insinua a determinação interior, ainda que inconsciente, desses traços caóticos. Mas não se pode negar que os acidentes e as interferências alheias ao artista estejam presentes. Seus próprios movimentos são a parte expressiva de sua obra, mas eles mesmos criam os espaços para a dinâmica própria dos objetos que utiliza e das forças que atuam sobre a tinta lançada (a queda, o impacto com a superfície, suas pegadas, o rastro da bicicleta etc).

É importante distinguir que nestas situações os acasos não são simplesmente incorporados à obra, caso venham a ocorrer. Eles são realmente provocados: o acaso nesse aspecto é entendido não como um resultado, mas como o critério mesmo de organização de alguns elementos que estão em jogo no processo criativo. O fato de já ser esperado, de modo algum representa que a obra possa ser imaginada previamente em sua totalidade.

24-Gilberto Mendonça TELES. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro, Petrópolis, Vozes, 1985. p.132.

Para discutir o valor expressivo dos acasos, Umberto Eco amplia a questão, considerando não apenas o acaso como uma etapa na construção da obra, mas o acaso, em si, proposto como obra. Por exemplo, uma pedra encontrada na rua, cuja aparência evoque qualidades artísticas.

"O problema da obra de arte acidental corresponde, ao observá-lo de perto, àquele do valor estético do objeto *encontrado* (...) Qual a diferença entre executar uma obra de arte e descobrir alguma coisa que pareça - que possa ser - uma obra de arte?"²⁵.

A resposta estaria na possibilidade de haver também na interpretação das formas um valor formativo. Quando se observa e se aceita uma forma da natureza alheia aos critérios que levam à sua escolha, projeta-se no objeto encontrado o valor subjetivo que caracteriza a arte: é o que Eco chama de "antropomorfização do acaso"²⁶, que lhe atribui uma intenção *a posteriori*.

"A essência da operação formadora não reside tanto na execução, mas na escolha que se fez. (...) a exploração do acaso tem uma aparência de ato formador autêntico.

(...) Entendamos que ajudar o acaso e encontrar intenções artísticas no que não é intencional, não é somente dotar a natureza de antropomorfismo, mas também lhe conferir um caráter cultural, atribuir-lhe tendências estilísticas determinantes, vê-la em termos de constantes formativas dadas.

O artista que descobre na natureza uma formadora é, no fundo, um crítico de intuição segura, que encontra analogias entre os procedimentos da arte e os do acaso, e atribui aos segundos as intenções do primeiro"²⁷.

Se retomarmos a *filosofia trágica* de Clément Rosset, veremos que ele leva tal discussão ao limite, de certo modo, invertendo-a: nada existe além do acaso. Enxergamos a natureza e suas leis, porque, na projeção de nossos critérios humanos para o universo, tomamos as efêmeras generalidades dos encontros casuais como coisas estáveis. Relembrando seu exemplo:

25-Umberto ECO. "Le Hasard", in Photographie. Cahier de l'arc, Paris, Duponchelle, 1990. p.74.

26-*Ibid.* p. 75.

27-*Ibid.* p. 76-77.

"O nome de homem, de pedra ou de planta representam certas sedimentações de circunstâncias que têm por acaso, por um feliz (ou infeliz) concurso, resultado na organização de generalidades casuais e instáveis (...), sedimentações que somente a brevidade - em todos os sentidos da palavra - de uma perspectiva humana permite encarar como generalidades, conjuntos, naturezas"²⁸.

Propomos o *tempo* humano como um critério para caracterizar a existência das coisas, a natureza se torna ela própria uma antropomorfização do acaso. Se anteriormente se tentava verificar na natureza o valor formativo dos objetos construídos, agora "nada diferencia o natural do artificial"²⁹. A natureza seria então uma *atitude* humana.

Quanto à arte, de um modo geral, não existe para Rosset outra possibilidade senão a de encontrar e apreender as circunstâncias casuais cujo efeito se relaciona com um certo gosto.

"A criação estética aparece com efeito (...) menos como a expressão de uma faculdade propriamente 'criadora' do que como expressão de um *gosto*. Esse 'gosto', pelo qual a filosofia trágica designa simultaneamente o que é chamado ora talento, ora potência criadora ou capacidade produtiva, não significa uma aptidão em transcender o acaso em criações que escapariam ao acaso, mas uma arte (...) de discernir, no acaso dos encontros, aqueles que dentre eles são agradáveis: arte, não de 'criação', mas de *antecipação* (prever, por experiência e delicadeza os bons encontros) e de *retenção* (saber reter sua obra num desses bons encontros, o que significa que se pode apreender no vôo o momento oportuno)"³⁰.

Obviamente que, antes de uma visão sobre a arte, está aqui proposta uma *visão de mundo* (ou uma não-visão como caracterizaria Rosset). Fica a *filosofia trágica* apenas como mais uma ilustração de como uma *forma encontrada* pode estar ligada aos procedimentos humanos. Vê-se, em diferentes níveis, como uma circunstância casual pode, a partir de sua relação com o homem, adquirir o aspecto de uma existência: existência, em si, no caso de Rosset, existência como arte, no caso de Eco.

28-Clément ROSSET. Lógica do Pior. p.100.

29-*Ibid.* p.101.

30-*Ibid.* p.183.

IV
AS ESPECIFICIDADES
DO SIGNO FOTOGRAFICO

SOBRE A QUESTÃO DO SIGNO FOTOGRÁFICO

Para aprofundar a discussão sobre as especificidades da fotografia é necessário que se tome um desvio por uma questão, que tem se tornado fundamental na maioria de suas abordagens teóricas. Trata-se de *o que é a fotografia*, da busca das especificidades que lhe definem um estatuto próprio, aquilo que a diferencia de outros signos visuais. Esta é uma problemática que tem resultado numa diversidade de respostas, ora explícitas, ora diluídas em meio a outros objetivos de seus autores.

Quando digo que esta questão tem se tornado fundamental, parto da observação do fato de que ela deixou de ser uma discussão de fundo, para se tornar o objeto mesmo de algumas teorias recentes.

Grosso modo é possível adiantar que os objetivos específicos deste trabalho passam mais pela questão das *possibilidades* do signo fotográfico do que de sua *essência*. Portanto, caminhos distintos, mas que fatalmente se cruzarão e se sobreporão em muitos percursos. É por esse motivo, e pela importância de tais teorias que se faz necessário um posicionamento, não frente às suas conclusões, propriamente ditas, mas às suas bases mais elementares. Com isso não pretendo nenhum engajamento, mas uma reflexão crítica para que nesses pontos de cruzamento e sobreposição, outras futuras discussões fiquem melhor amparadas.

SOBRE O INSTRUMENTAL

Dentro de um contexto normalmente delimitado como pressuposto metodológico, grande parte das discussões mais recentes centra-se na questão do como a fotografia se relaciona com o objeto fotografado, e de que forma o representa.

A semiótica, mais especificamente a de Charles Sanders Peirce, define três categorias de signos, conforme o modo através do qual eles se colocam em lugar do objeto representado. Essas categorias parecem oferecer bases muito concretas para a análise da relação fotografia/objeto fotografado e, por isso, muitos autores têm lançado mão dos postulados de Peirce em suas abordagens.

Segundo esse autor, "um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto, representa algo para alguém"¹, sendo que esse *algo* ele define como *objeto* da representação, e que na mente desse alguém se formará um outro signo que ele chama de *interpretante*.

A partir do tipo de relação que o signo mantém com seu objeto, ele pode ser classificado como ícone, índice e símbolo².

ícone:

"Um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer um tal Objeto exista ou não". Neste caso, o signo remete a um objeto por ter qualidades comuns a ele, isto é, alguma semelhança.

índice:

"Um índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto". Aqui o signo é determinado por uma conexão física com o objeto que representa.

Símbolo:

"Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto". O signo, nesta categoria, é convencionalmente definido e sua relação com o objeto é arbitrária.

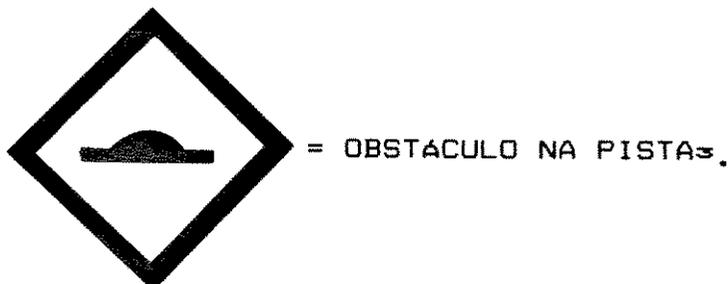
A grande dificuldade para exemplificar essas categorias é exatamente da mesma ordem da que se tem para classificar o signo fotográfico: as categorias não são excludentes, isto é, podem co-determinar um mesmo signo, sendo que uma delas pode se destacar sem que os aspectos determinados pelas outras se anulem.

1-Charles Sanders PEIRCE. Semiótica, São Paulo, Perspectiva, 1977. p.46.

2-*Ibid.* p.52.

UM EXEMPLO DE SIGNO CO-DETERMINADO

Antes de partir diretamente para a análise do signo fotográfico, e exatamente para facilitar essa tarefa, tomarei o exemplo de um outro signo complexo, um sinal de trânsito afixado numa rua qualquer:



Quando se fala em sinalização de trânsito, imediatamente se pensa em um sistema convencional de significação, uma vez que certamente alguém ou algum grupo de pessoas recebeu poderes para arbitrar sobre a formação desse sistema. No exemplo acima, convencionou-se esta imagem como um signo da existência de um obstáculo na pista, sendo que a forma losangular da placa e a cor amarela são características comuns a outros sinais que advertem para que o motorista fique atento. Talvez o aspecto simbólico seja o que mais se destaca neste signo.

No entanto, nesse caso (assim como em alguns outros sinais) é possível notar uma semelhança entre a imagem convencionada e aquilo que o motorista vê na pista, para o que a placa chama a atenção. Trata-se naturalmente de uma estratégia para facilitar sua leitura já que, por se tratar de uma convenção, nada impediria que essa imagem () fosse imposta para identificar um cruzamento, um semáforo, uma pista sem obstáculos ou qualquer outra coisa que se desejasse. A semelhança não é uma necessidade lógica da convenção, mas se um ícone subsiste num signo, ainda que ele pudesse ser totalmente arbitrário, esta é uma característica que não pode ser desprezada na sua classificação. Do ponto de vista da semiótica, um aspecto não invalida o outro.

Há ainda um caráter indicial da sinalização de trânsito que diz respeito à afixação do signo no local do evento a que ele se refere. Além de descrevê-lo, ele indica o local: *é aqui*. Obviamente muitos sinais seriam ineficientes se não houvesse essa proximidade física entre o signo e seu objeto. Trata-se de mais um aspecto referendado pela convenção.

3-Sinal definido pelo Conselho Nacional de Trânsito.

Tudo isso significa rediscutir o próprio conceito de convencionalidade que, a partir daqui, não mais será tomado como a característica daquilo que cumpre um certo objetivo, pelo efeito exclusivo de uma determinação arbitrária.

RETORNANDO A FOTOGRAFIA

Do exemplo anterior, o que se pode aproveitar para a análise das especificidades da fotografia é a idéia de que, quando se tenta enquadrar um signo numa única categoria corre-se o risco de perder-se de vista toda uma possível complexidade de seu estatuto. Em algumas teorias recentes fica evidente que a tentativa de classificar a fotografia só se dá a partir da eleição de aspectos muito particulares. Nos casos que analisarei adiante, a escolha desse aspecto segue a pressupostos metodológicos que, apesar de inteiramente lícitos, nem sempre servirão a qualquer reflexão sobre o signo fotográfico. Fica então uma dúvida: será possível determinar o que é a fotografia, dando conta de toda a sua complexidade? Esse não é um problema que pretendo resolver mas, ao contrário, assumi-lo enquanto tal.

Para facilitar a compreensão do sentido que tem tomado a discussão sobre a natureza do signo fotográfico, recorrerei a três autores contemporâneos que, além de apresentarem suas teses, retomaram criticamente as mais importantes teorias que tratam implícita ou explicitamente dessa questão. Apresento-os pela ordem cronológica de suas publicações, como representantes de posturas diferenciadas, reconhecendo, ainda, que outros autores poderiam (e mereceriam) ser citados.

O primeiro deles, Arlindo Machado, define sua análise a partir das determinações do aparelho fotográfico:

"A invenção da fotografia não pode ser confundida com a descoberta das placas sensíveis à luz (...). A fixação fotoquímica dos sinais de luz é apenas uma das técnicas constitutivas da fotografia; a câmera fotográfica, porém, já estava inventada desde o renascimento, quando proliferou sob o princípio da *camera obscura*"⁴.

4-Arlindo MACHADO. A Ilusão Especular. Introdução à fotografia. São Paulo, Brasiliense, 1984. p.31.

Com isso ele vê na fotografia a cristalização de um código herdado da pintura renascentista, essencialmente, aquele que define seu sistema perspectivo: a *camera obscura* foi uma das formas utilizadas pelos artistas para construção de imagens com o princípio da perspectiva central, que se constituiu historicamente (no ocidente) como um método de produção de imagens *realistas*.

Segundo ele, longe de ser um espelho da realidade, como nos leva a pensar essa tradição pictórica, a fotografia transforma a realidade segundo a refração ótica que a câmara promove. Evidenciando o código de construção da imagem fotográfica, ele ressalta seu caráter simbólico. Mas cabe lembrar que sua concepção de código não é simplesmente a de um "sistema de regras de articulação fixas e estáveis".

"Interessa-nos encarar, nos limites deste trabalho, o código como personificador da *refração* principalmente, porque é justamente essa sua propriedade primeira que a máscara do 'realismo' visa apagar em definitivo"⁵.

"Ao penetrar na câmara, a informação luminosa é *codificada* e se deixa reestruturar para conformar-se à convenção de um sistema pictórico"⁶.

Um segundo autor, Philippe Dubois, inicia sua reflexão evocando, não as qualidades da imagem fotográfica, mas um princípio genético particular que caracteriza seu meio de produção. Conforme ele diz, "se se quer compreender em que consiste a originalidade da imagem fotográfica, obrigatoriamente deve-se ver o processo, mais que o produto"⁷, ou seja, a "gênese" e não o "resultado" da relação signo/objeto. Segundo Dubois, o estatuto semiótico da fotografia se define tecnicamente na fração de segundo de sua *gênese automática*, o "instante da exposição (à luz) propriamente dito"⁸. E aceita o que chama de uma "definição mínima" da imagem fotográfica:

5-Arlindo MACHADO. A Ilusão Especular. Introdução à fotografia. p.28 e 29.

6-*Ibid.* p.39.

7-Philippe DUBOIS. El acto fotográfico. De la Representación a la Recepcion. Barcelona, Paidós, 1986. p.61

8-*Ibid.* p.49. Parênteses meus.

"Uma *pegada luminosa*, mais precisamente como um rastro, fixado sobre um suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haletos de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância em um espaço de três dimensões"⁹.

Assim, aquilo que a fotografia teria de específico, se comparada a outros signos visuais, seria a conexão física que mantém com seu referente (*a pegada luminosa*), através de uma projeção de fótons que afeta a película fotográfica. Trataria-se, portanto, de um *índice*.

"A foto é, antes de tudo, um índice. É só a continuação que pode chegar à semelhança (ícone) e adquirir sentido (símbolo)"¹⁰.

As consequências pragmáticas dessa função indicial serão, segundo Dubois, um caráter de apresentação e testemunho que a fotografia sempre assume quanto ao seu referente externo.

O terceiro e último autor, Jean-Marie Schaeffer, define um novo pressuposto em sua análise:

"Minha reflexão pretende ser pragmática e admite como postulado explícito que um signo não tem existência senão para um interpretante ao menos virtual.

(...) Parto da idéia de que a imagem fotográfica é essencialmente (porém não exclusivamente) um signo de recepção. Por conseguinte, afirmo que é impossível compreendê-la plenamente no marco de uma semiologia que define o signo desde o ponto de vista de sua emissão"¹¹.

Desse modo, e sem negar a questão da gênese da fotografia, Schaeffer chega a uma classificação semiótica mais abrangente, ponderando que seu objetivo "não é construir uma teoria da fotografia pura, mas descobrir o seu funcionamento efetivo"¹².

Conforme propõe, além do reconhecimento da função indicial que permite distinguir a imagem fotográfica de uma pintura, por exemplo, percebe-se, em seu processo de recepção, a sua função icônica. Ou seja, a analogia que

9-Philippe DUBOIS. El acto fotográfico. De la Representación a la Recepcion. p.55.

10-*Ibid.* p.51

11-Jean-Marie SCHAEFFER. La imagen Precaria. Del dispositivo fotográfico, Madrid, Catedra, 1990. p.8.

12-*Ibid.* p.22.

mantém com seu referente e que permite também distinguir a fotografia de outros signos gerados por contato físico como uma pegada, uma impressão digital, uma radiografia etc. A partir disso ele classifica a fotografia como um "ícone indicial", considerando a *semelhança* como o principal fator para o reconhecimento do objeto.

Tem-se expostas aqui três definições distintas do que seria o signo fotográfico. É natural que diante delas fiquemos tentados a estabelecer um debate indireto entre seus autores, respondendo com as idéias de um, os questionamentos e críticas dos outros. Porém, isso seria levar ao limite os riscos de uma *descontextualização* de seus pensamentos que, por si só, qualquer citação já assume.

Sem a pretensão de qualquer conciliação, tomo as conclusões de cada um deles como o resultado de abordagens distintas do signo fotográfico, definidas em seus pressupostos específicos. Não há, portanto, a necessidade de nenhuma discordância ou filiação, uma vez que se considere que tais classificações são, antes, classificações de aspectos distintos da fotografia, colocados em evidência como sendo essenciais.

Assumindo que este trabalho se debruça não no campo de uma essência, mas das possibilidades do signo fotográfico, tentarei, a partir daqui, recuperar a complexidade de seu estatuto, recolocando algumas dessas questões.

UMA TOMADA DE POSIÇÃO

Para começar, aceito a indicialidade como um princípio genético da fotografia, sem julgar necessário maiores ponderações. Tal definição não se coloca como contraditória diante daquelas que sustentam o caráter simbólico ou analógico da imagem. A conexão física entre o referente e o suporte sensível diz respeito a um *momento* da pragmática fotográfica que não nega, em si, nem a existência dos códigos do aparelho que se interpõem a um e outro, e nem a analogia, em maior ou menor grau, como um de seus efeitos.

Sequer se poderia dizer que a conexão física, sempre que participa do processo de produção de um signo, resulta numa característica que deva predominar sobre outras em sua classificação semiótica. Um exemplo: não parece lógico

afirmar que as letras de um texto datilografado estão prioritariamente representando cada um dos tipos da máquina de escrever que as geraram.

Mas obviamente que a indicialidade na fotografia é um tanto mais essencial do que a desse exemplo. Antecipando uma *contrapartida*, ela constituirá um aspecto importante para a questão do acaso, na medida em que tem reflexos fundamentais na atuação do fotógrafo: para que haja essa conexão, antes, o fotógrafo deve se colocar em contato com certos contextos absolutamente dinâmicos, nos quais os referentes estão inseridos.

Com relação às outras duas classificações, parece haver entre elas um elemento de oposição indissolúvel: ou uma imagem remete a seu referente por ser análoga a ele, ou por haver um código que estabeleça uma relação arbitrária entre ambos. Cabe, então, rediscutir o caráter absoluto desses dois pontos.

RETOMANDO O PROBLEMA DA CONVENCIONALIDADE E DA ANALOGIA

O próprio Schaeffer, para evitar uma série de problemas já bastante configurados em torno da questão da analogia, ressalta que uma foto nunca é análoga ao real, propriamente dito, mas à percepção desse real pelo olho humano.

"A relação analógica está efetivamente garantida pelo dispositivo ótico cuja finalidade técnica não é mais do que a produção de uma imagem traduzível num campo quase perceptivo por superposição (parcial) de formas em imagens, com formas perceptivas, finalidade realizada através de um parentesco da gênese da imagem fotográfica com a percepção fisiológica. Este parentesco se refere, ao mesmo tempo, ao suporte de transmissão de informação, isto é, ao fluxo de fótons, e a certas condições de organização do mesmo, sendo a mais importante, evidentemente, a centralização ótica. Que ao lado deste parentesco haja diferenças importantes (...), não só na gênese como no estatuto mesmo da informação (...), nada o nega (ou ao menos nada deveria fazê-lo)"¹³.

13-Jean-Marie SCHAEFFER. La imagen Precaria. Del dispositivo fotográfico. p.31.

Entendamos que Schaeffer não fala de analogia entre a foto e o real. Ele não discorda de que o fluxo de fótons se submeta à uma organização (do aparato fotográfico), e nem de que a própria percepção humana seja codificada, mas é exatamente entre esses processos que Schaeffer entende existir a analogia. Com isso ele questiona as teorias que vêem o signo fotográfico como puramente arbitrário, cuja capacidade de representar o mundo visível seria historicamente forjada e, apenas por isso, poderia ser inteligível. Segundo ele, existe uma tendência semiológica que "identifica abusivamente aprendizagem e convencionalidade do aprendido. Pois bem - prossegue ele - são duas coisas muito distintas: que para interpretar corretamente um signo seja necessário haver um aprendizado, isso não implica, em absoluto, que qualquer signo seja *ipso facto* convencional"¹⁴.

Recorramos à análise que fiz do sistema de sinalização de trânsito. Observemos que uma convenção, pela sua capacidade de arbitrar sobre esse sistema, pode atuar de modo a confirmar um aspecto que é, em si, icônico ou indicial, somando suas possibilidades significativas.

Ora, mesmo reconhecendo que a codificação da imagem fotográfica assemelha-se àquela da visão humana (o que provavelmente já seria suficiente para a identificação do objeto fotografado), isso não invalida a hipótese de que fatores culturais atuam no processo de leitura do signo, ainda que um signo icônico. Tanto eles poderiam atuar no sentido de facilitar o reconhecimento, aceitando em convenção algum elemento que, coincidentemente ou não, já era analógico; como podem dificultá-lo, caso o código em questão aponte para outro sentido.

Relembrando, Schaeffer afirma que não se pode confundir a aprendizagem com a convencionalidade do aprendido. Ou seja, a leitura de um signo analógico pode exigir um aprendizado, que nada teria a ver com o aprendizado de uma regra. Mas, como saber exatamente onde termina a analogia e começam as diferenças? Naturalmente que não há uma fronteira que delimite o território de cada uma dentro do signo. Porém, concordo que seria algo distorcido afirmar a pura arbitrariedade do signo fotográfico.

Para que um motorista adquira sua habilitação é necessário que ele aprenda o que representa cada um dos sinais de trânsito. Sendo assim, se a placa que sabemos indicar um obstáculo na pista fosse escolhida desde o início para representar uma curva perigosa, ela certamente cumpriria sua função. É certo que, exclusivamente, a arbitrariedade pode dificultar a leitura, como no caso do

14-Jean-Marie SCHAEFFER. La imagen Precaria. Del dispositivo fotográfico. p.27.

código de barras dos produtos de um supermercado, em que somente um computador pode apreender eficientemente o sistema. De qualquer modo, nesses casos, o signo que representa um tal objeto poderia estar representando um outro, se assim a convenção determinasse.

Mas será que se poderia convencer alguém de que a fotografia de uma casa está representando um cachorro, por exemplo? Os jogos da Gestalt já mostraram que muitas imagens podem *pregar peças* em nossa percepção, mas será que estas ambiguidades não se referem, antes, a algumas possibilidades, mais do que a uma necessidade? De fato, uma fotografia pode apenas revelar uma imagem abstrata para um indígena que nunca teve contato com esse tipo de representação¹⁵, e isso porque provavelmente seus padrões figurativos apontam para outros códigos. Mas não reconhecer nenhum objeto ainda é diferente de perceber um outro objeto que não aquele fotografado.

Não se pode negar que o conjunto ótico da câmara é um sistema codificador que organiza a luz em condições que guardam suas distinções quanto àquelas do olho humano. Arlindo Machado demonstrou detalhadamente as características que diferenciam a imagem da retina da imagem fotográfica, esta, com seu código perspectivo herdado do renascimento. É exatamente pelo fato de haver na câmara um programa codificador que se pode controlar, até certo ponto, o modo como a luz atingirá a película: por exemplo, quando se substitui uma lente, quando se altera a abertura do diafragma e a velocidade do obturador, ou quando se utiliza um filtro.

Mas é preciso que não se confunda duas questões aqui implicadas. Uma se refere ao código que orienta o fluxo de fótons de maneira independente na câmara e no olho humano. Outra, aos códigos culturais que são capazes de determinar (arbitrar) a equivalência total de um e de outro, numa série de circunstâncias.

Dizer que há diferenças no resultado de cada sistema de codificação não significa que não possa haver semelhanças: um sistema convencional não aponta necessariamente para um código exclusivo. Ele pode, por coincidência ou opção, adotar critérios de outro sistema já existente.

15-Refiro-me à experiência relatada por Alan Sekulla: ao se mostrar uma fotografia a um indígena, apenas depois de algum tempo foi identificada a figura humana retratada e, mesmo assim, gerando grande estranhamento. Este é um dos argumentos usados para se tentar demonstrar a arbitrariedade do signo fotográfico. Citado *in* Philippe DUBOIS. El acto fotográfico. De la Representación a la Recepcion. p.39.

Um ícone atua no nível da semelhança, que nada tem a ver com verossimilhança. Analogia e realismo não se confundem pois este último é sempre definido dentro de um contexto, perdendo seu sentido fora dele. Certamente, uma pessoa não habituada à perspectiva unilocular (seja produzida por uma construção geométrica, seja pela organização de um dispositivo ótico) poderá reconhecer algumas semelhanças entre sua visão do objeto e a representação deste. Porém, é verdade que a imagem lhe parecerá distorcida, fora de seu padrão de realismo, enfim, alheia às suas convenções.

Anton Ehrenzweig conta uma história que ilustra bem essa idéia:

"Quando rapaz, meu pai me pediu que servisse de cicerone a um advogado japonês e lhe mostrasse Viena, minha terra natal. Nessa época, quase meio século atrás, os veículos de comunicação de massa, livros, periódicos, filmes etc., ainda não nos haviam trazido para o estado atual de difusão de sensibilidades estéticas em todo o mundo. O advogado, embora muito educado, não estava familiarizado com a arte ocidental. (...) Cheguei à conclusão de que toda a arte tradicional européia era para ele altamente estilizada e decorativa. Levei-o a algumas exposições de arte contemporânea pós-impressionista, que também lhe pareceu estilizada. Fiquei sem saber para onde me virar e percebi então que, para ele, somente a arte japonesa poderia ser realista a despeito - ou talvez por causa - do seu esquema convencional que, de alguma forma, distorce todas as linhas"¹⁴.

É certo que parece ingênuo justificar esse estranhamento apenas a partir das características do esquema convencional japonês, sem que se reconheça as "distorções" do esquema ocidental.

De qualquer modo, duas considerações devem ser feitas por enquanto. Primeiro: se o reconhecimento do referente independe de seu código, isso não quer dizer que a aceitação desse código não seja determinante no processo de leitura. Assim, tanto a analogia quanto a codificação podem ser consideradas na classificação do signo fotográfico. Segundo, que quando se toma uma imagem fotográfica como uma representação realista, isso sim depende exclusivamente de uma determinação convencional, a saber, da própria noção de realismo, da qual a fotografia será tomada como um signo. Ou seja, quando falamos em verossimilhança, referimo-nos à semelhança entre a fotografia e uma verdade qualquer,

16-Anton EHRENZWEIG. A ordem oculta da arte, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969. p.25.

relação esta que só pode ser arbitrária. A analogia nos apresenta semelhanças entre a imagem e o objeto que representa, a convenção faz ambos parecerem idênticos.

Assim, parece-me possível admitir, num sentido genérico e não necessariamente contraditório, também a co-existência de aspectos simbólicos e icônicos no signo fotografico.

A INCORPORAÇÃO E A PARTICIPAÇÃO DE OUTROS CÓDIGOS

Mas há ainda circunstâncias ligadas ao contexto pragmático do signo fotográfico que apontam para outras relações com sistemas de codificação. O próprio Dubois não negligencia esse fato, porém, situa-o fora de uma relação específica com o referente externo e, por isso mesmo, descarta-o daquilo que ele chamaria de uma natureza essencial da fotografia.

"(...) antes e depois desse momento do registro 'natural' do mundo sobre a superfície sensível existe, de uma outra parte, gestos absolutamente culturais, codificados, que dependem por completo de opções e decisões humanas (antes: escolha do tema, do tipo de equipamento, do filme, do tempo de exposição etc. - tudo o que prepara e culmina na decisão última do disparo -; depois: todas as escolhas se repetem na ocasião da revelação e da exibição, a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais - imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família ...). É portanto só entre duas séries de códigos, unicamente durante o instante da exposição, propriamente dito, que a foto pode ser considerada um puro ato-impressão (uma mensagem sem código). É aí, porém aí somente, que o homem não intervém e não pode intervir, sob pena de alterar o caráter fundamental da fotografia"¹⁷.

Concordo que a escolha do objeto a ser fotografado, a busca e a espera pela configuração mais adequada (ângulo, enquadramento, instante etc.) e as opções técnicas de controle do dispositivo (foco, velocidade, abertura etc.) já são significativas antes mesmo da exposição à luz. O mesmo ocorre depois da impressão com tudo o que se refere à

17-Philippe DUBOIS. El acto fotográfico. De la Representación a la Recepcion. p.49.

exibição (corte, edição, veículo etc.), constituindo sistemas com propriedades significativas que independem da indicialidade ressaltada por Dubois.

Trata-se, no primeiro caso, da capacidade de um signo incorporar um outro signo e, no segundo, de um signo ser incorporado por outro, sendo que a natureza de cada um não se confunde.

Se isso já é suficiente para demonstrar o que está e o que não está dentro do campo semiótico específico da fotografia, temos em contrapartida elementos que não podem ser separados, no contexto real de qualquer signo de expressão humana: o processo de emissão e o de recepção. Naturalmente, a emissão é irrelevante para o processo semiótico dos signos chamados naturais (como a fumaça representando o fogo, o chão molhado representando a chuva) que, aproximam-se da fotografia do ponto de vista lógico que caracteriza sua indicialidade, mas se afastam radicalmente dela do ponto de vista pragmático.

E isso que Dubois descarta do caráter fundamental da fotografia, ou seja, tudo aquilo em que o homem pode intervir, é para a reflexão que pretendo um ponto da maior relevância. Schaeffer, por sua vez, se considera o contexto da recepção do signo fotográfico, ainda assim descarta toda uma dinâmica absolutamente determinante: o ato fotográfico, continente da ação do fotógrafo. Como já propus anteriormente, se não chego a questionar a coerência de suas conclusões dentro de seus objetivos específicos, não compartilho porém de seu pressuposto de que a fotografia é essencialmente um signo de recepção.

Enfim, julgo ser importante recuperar os aspectos de ícone, de índice e de símbolo, preferindo a abrangência de um relativismo, à mutilação de aspectos que são importantes para a compreensão de uma pragmática fotográfica.

A CRIATIVIDADE FOTOGRAFICA: UMA APROXIMAÇÃO DA ARTE

Mesmo que nos coloquemos livres para pensar a fotografia desde o ponto de vista de sua emissão, considerando toda a interferência humana, não podemos fazê-lo de modo a negar suas especificidades. Por exemplo, não podemos analisar a criatividade do fotógrafo sem considerar que, diferentemente de outras atividades artísticas, ele opera a partir de um objeto real que emite (ou reflete, ou refrata) a luz. No entanto, isso não caracteriza algo que a

criatividade deva contornar, um obstáculo a se transpor. Muitas vezes se fala nas limitações da fotografia, como se os outros meios tivessem total liberdade para operar. Ninguém faz música com tinta, pintura com luz ou fotografia com sons (a menos que se crie um código que estabeleça equivalências entre um e outro, como acontece com o fax ou a rádio-foto, que, nem por isso, dispensam seu suporte e sua matéria-prima específicos).

"(...) os meios de produção e as relações de produção artísticas são intrínsecas à própria arte, configurando suas formas a partir de dentro. Nessa medida, os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e as formas artísticas que eles possibilitam"¹⁸.

Toda criatividade deve ser operativa, e isso não vale apenas para os meios técnicos. Qualquer artista cria, não apesar da técnica, mas através dela. O dispositivo fotográfico certamente determina de alguma forma a criatividade, mas não a impede nem a prejudica. Portanto, nada de pejorativo se um fotógrafo, com seu meio, só puder criar fotografias. Aliás, nada mais óbvio.

Na criação fotográfica, o autor irá operar exatamente com aqueles elementos que Dubois excluiu (não sem justificativas, devo reconhecer) da delimitação de sua análise. Ou seja, tudo aquilo que vem antes do contato luminoso: trata-se das escolhas do fotógrafo e da organização que a luz sofre ao passar pelo dispositivo ótico, a partir de uma série de opções que a câmara oferece. Além disso, a revelação, a edição e a exibição também devem ser tomadas como parte do processo criativo. São essas possibilidades de intervenção do homem, que permite discutir a fotografia em termos de criação artística.

Um célebre fotógrafo, Minor White, ilustra bem essa questão:

"Um jovem que observa uma de minhas fotografias, antes que pudesse medir suas palavras, disse: 'isso é como uma pintura'. Porém, como o que disse não soava bem como aquilo que queria dizer, tentou novamente: 'Obviamente é uma fotografia. Porém a colocação..., parece como se um homem... houvesse inventado. As coisas estão onde um homem as colocaria. Deixa a sensação de ter sido feita por um homem. De não ser natural ou encontrada'.

(...) Se somente o surpreendesse a semelhança, haveria de se considerar onde se encontra essa similaridade: no mundo perceptivo do homem, e não na imitação feita pela câmara de certos aspectos superficiais das pinturas. Sua reação é importante porque mostra que estamos condicionados pela pintura como critério de experiência estética visual. (...) Ainda assim, 'ver' e 'encontrar' são atividades humanas relacionadas com a criatividade humana"¹⁷.

A AUTONOMIA DA IMAGEM

Quando falo em criatividade, isto é, na possibilidade do fotógrafo interferir no processo e, conseqüentemente, no resultado, estendo esta reflexão ao modo como o referente se configura e seus elementos se articulam dentro da imagem. Ou seja, àquilo que chamamos de sintaxe.

A análise do caráter de apresentação e testemunho da fotografia quanto a esse referente externo (sua função indicial) é bastante eficaz para as fotografias cujo objeto representado traz, por si só, algum atrativo, como acontece no fotojornalismo: muitas vezes, o fato registrado possui qualidades próprias que a imagem intenta tornar permanente, já que o leitor não pode estar presente (ou não quis) para ver com seus olhos mesmos (*fig.1*).

Porém, isso terá um valor menos concreto para a análise de fotografias (nada incomuns) cujo referente é banal, sem importância alguma, e onde o que interessa é o resultado obtido pelo fotógrafo através da produção ou da busca de elementos estruturais (luz, linhas, contraste, movimento) e de outras possibilidades de escolha. Nesse caso, a imagem não pretende exclusivamente substituir qualidades alheias, mas também apresentar as suas próprias.

Se desse modo me afastar da discussão sobre natureza específica da fotografia, me aproximo da natureza específica da arte. A limitação ao caráter indicial da fotografia resulta, de certo modo, numa estética do conteúdo que nem sempre oferece condições para a análise da imagem fotográfica à altura de suas possibilidades.

19-Minor WHITE. "O Olho e a Mente da Câmara", in Joan FONTCUBERTA, *Estética Fotográfica*, Barcelona, Ed. Blume, 1984. p. 205.

"(...) Aquilo por que a arte se distingue de outras atividades é a elaboração destes conteúdos; não tanto o 'que' mas antes o 'como', isto é, precisamente a forma, como quer que esta seja entendida: o estado final e conclusivo da arte, a elegância da representação ou expressão, a perfeição da imagem, o êxito do processo artístico, a auto-suficiência da obra"²⁰.

É preciso, neste ponto, evitar o risco de deixar a observação de um aspecto extremo da fotografia (o caráter de apresentação, um *conteudismo*), caindo num outro (o formalismo). Isso seria igualmente perder de vista uma série de determinantes às vezes fundamentais tanto da produção quanto da leitura da imagem fotográfica.

Desde sua invenção a fotografia revela um caráter ambíguo: o Daguerreótipo foi apresentado à comunidade francesa numa assembléia conjunta da Academia de Ciências e da Academia de Artes de Paris. E, de fato, sempre que um fotógrafo sai em busca de suas imagens, ele caminha por uma rua de mão dupla, entre a arte e a ciência, a sua expressão e a impressão da luz, "a magia e a técnica"²¹.

Enfim, não recuso a indicialidade como um aspecto legítimo da fotografia. Mas há algo mais a ser considerado e, para isso, vale recorrer (de modo não excludente) ao seu outro extremo.

Não será nada difícil encontrarmos fotografias onde o referente sequer poderá ser reconhecido, acarretando um mero jogo de linhas, formas, tonalidades ou cores (*fig.2*). A pretensa imagem realista e objetiva é apenas uma dentre as muitas possibilidades de organização da luz que o dispositivo ótico permite. Pode-se alterar o programa, distorcendo a perspectiva, desfocando a imagem, registrando o deslocamento de um objeto em movimento, além de uma série de outros efeitos.

Mas não é preciso ir tão longe. Mesmo que a fotografia mantenha suas capacidades figurativas, mesmo que nela se possa reconhecer aquilo que foi fotografado, em muitos casos, é fundamental considerar "como" o referente aparece articulado através da fotografia (*fig.3*). Será que a reação que temos diante de uma imagem fotográfica seria sempre a mesma que teríamos diante do próprio referente? Certamente não. Além das diversas possibilidades de organização da luz pelo dispositivo ótico, a imagem se difere pela delimitação

20-Luigi PAREYSON, Os Problemas da Estética, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1989. p.53.

21-Walter BENJAMIN. "A Pequena História da Fotografia", in Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas, v.I, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986. p.95.

da parte do referente a ser mostrada (tomada de espaço), isto é, pelo enquadramento; e pelo instante (tomada de tempo), que pode resultar numa configuração que não seria percebida no meio de outras tantas possíveis, no fluxo contínuo do tempo que a fotografia interrompe. É o que Walter Benjamin chamou de *inconsciente ótico*²²: aquilo que só a fotografia pode revelar e que, como veremos, perfaz um dos espaços para a atuação do acaso na fotografia.

Para exemplificar a autonomia que alguns fotógrafos reivindicavam para suas imagens, vale lembrar dos tão utilizados visores especiais que incrementavam as câmaras Leica: um assessorio que invertia a imagem, deixando-a de cabeça para baixo, para que o fotógrafo pudesse se abstrair das referências semânticas da realidade e prender mais a sua atenção à composição vista no quadro.

Mas, como disse, não se trata de defender um formalismo puro. Não há como negar que, quase sempre, o referente estará lá, isto é, será reconhecível. Porém, mesmo que, para um leitor qualquer, uma foto tenha valor porque nela se apresentam as qualidades que já estavam, antes, no objeto fotografado, a imagem nunca será mais do que a interseção daquilo que o meio permite mostrar com aquilo que alguém optou, consciente ou inconscientemente, por mostrar. Necessariamente, teremos uma distinção entre o que se pode ver pessoalmente no referente e a forma como esse referente aparece representado numa fotografia, o que dá à imagem um certo grau de autonomia (maior ou menor, conforme o caso), com relação ao mundo externo. Como ressalta o próprio Dubois (aproveitando para amenizar o caráter extremamente redutor da apresentação que fiz desse autor):

"Poderia-se crer que (...) a fotografia está de alguma maneira bloqueada por sua inscrição referencial, como se toda fotografia só pudesse se debruçar sobre sua referência e não tivesse outra coisa a dizer, senão constatar essa evidência insuperável. Porém, não se deve permitir que a referência chegue a ser, depois da Mimese, o novo obstáculo epistemológico da teoria da fotografia"²³

Quando falo em autonomia não quero insurgir-me contra a gênese da fotografia. É ela que define o material com que se está lidando, o que não significa, porém, um determinismo absoluto dos resultados que a articulação desse material permite. Se autonomia pressupõe transformação, não entendamos por isso apenas as condições particulares de

22-Walter BENJAMIN. "A Pequena História da Fotografia". p.94.

23-Philippe DUBOIS. El acto fotográfico. De la Representación a la Recepcion. p.79.

refração da luz que a câmara promove. A fotografia também transforma quando recorta certas qualidades do objeto e as insere num novo contexto pragmático.

Como já foi dito, toda expressão artística atua em conjunto com as especificidades do meio que utiliza. Mas, às vezes, prender-se à análise de sua gênese é, por um lado, negligenciar o valor estético que, porventura, ela tenha; e, por outro, perceber o óbvio: que a fotografia é feita com luz.

Essa autonomia não diz respeito a uma necessidade de se distanciar da referência externa, mas à sua possibilidade. O valor artístico de uma imagem nasce, não da adequação às suas leis genéticas, que no caso da fotografia ressalta a necessidade de um referente real, mas a uma lei determinada pelo próprio contexto da imagem.

"O artista inventa não só a obra, mas na verdade a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o primeiro a estar submetido. (...) A obra triunfa porque triunfa: triunfa porque resulta tal como ela própria queria ser, porque foi feita do único modo como se deixava fazer, porque realiza aquela especial adequação de si consigo que caracteriza o puro êxito: contingente na sua existência mas necessária na sua legalidade; desejada, na realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesma"²⁴.

Naturalmente, a percepção dessa lógica interna da imagem sempre dependerá do grau de autonomia que ela mantiver, com relação ao seu referente externo, e vice-versa.

A APARÊNCIA COMO MATÉRIA-PRIMA

Nada mais desnecessário do que dizer que a matéria-prima da fotografia é a luz. Diferentemente do que ocorre em outros meios, essa matéria-prima não é encontrada em estado bruto, pois o fotógrafo lida com uma luz já elaborada pelo objeto que a emitiu, refletiu ou refratou. Portanto, do ponto de vista de nossa percepção visual, ela já compõe uma

24-Luigi PAREYSON. Os Problemas da Estética. p.139.

matéria articulada, mesmo antes de servir à impressão da película e à expressão do fotógrafo. Essa matéria nada mais é que a aparência visível do objeto fotografado.

Contudo, se considerarmos que existe sempre um certo nível de articulação que independe do referente externo (uma certa autonomia, uma auto-referência), o mundo exterior estará, na mesma proporção, emprestando sua visualidade, e deixando de cumprir o papel exclusivo de referente: passa a ser a própria matéria-prima da nova estrutura.

O fotógrafo se utiliza de formas prontas que ele encontra, para reorganizá-las segundo as opções de que dispõe, "colando-as" num suporte (a película). O resultado será uma estrutura que não mantém o papel que aquelas formas (aparências) desempenhavam no mundo, mesmo que se possa reconhecê-las. Assim, não se trata de uma reutilização semântica das aparências, mas sintática. Por exemplo, uma pessoa numa foto não apenas cumpre a função de evocar conceitos e idéias, mas também participa da estrutura formal como um de seus elementos: uma mancha, uma linha vertical ou um ponto na imagem.

Enfim, se um fotógrafo decide transpor para a película as qualidades que um objeto tem por si mesmo, ou se ele se utiliza desse objeto para criar uma estrutura mais ou menos autônoma, ou mais provavelmente, se trabalha com ambas as possibilidades, teremos a imagem como o produto de sua ação (consciente ou não) e que será, portanto, significativa dele próprio.

É dentro desse espaço de autonomia que cabe a expressividade, as determinantes humanas das quais será significativa, e que lhe permitirá uma aproximação da arte:

"Colocada sob o signo da arte, a personalidade do artista torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar, isto é, estilo. É o modo de formar, (...) o 'gesto' do fazer, o 'estilo', que introduz na obra a espiritualidade do artista e aí a entrega, de modo tão eloquente e definitivo, que a respeito da espiritualidade do autor é bem mais reveladora a sua obra que qualquer documento ou confissão ou testemunho direto sobre sua vida, e com frequência é mais significativa a menor inflexão formal do que os próprios aspectos semânticos ou 'referenciais' da obra"²⁰.

A tarefa do fotógrafo consiste em procurar uma imagem capaz de, além da referência externa, traduzir algo que lhe é interior: seus desejos, sua opinião, seus sentimentos, enfim, sua reação diante do referente externo.

É pelo fato da fotografia não manter necessariamente um vínculo com o papel que o objeto fotografado desempenhava no mundo, antes de servir à estruturação da imagem, que se inaugura uma estética de conteúdos cotidianos, às vezes banais, mas sem que ocorra uma banalização do meio. Esse foi o modo que a fotografia encontrou para esquivar-se do peso do realismo a ela atribuído. Se do ponto de vista lógico a foto mantém com esse real uma relação indícial que sempre remete a ele; do ponto de vista de quem cria e de quem vê a imagem (e considero o autor como um primeiro leitor), nem sempre esse estatuto é reivindicado. Em muitos exemplos que se poderia dar, não há um fato importante para ser testemunhado, nenhuma cena pitoresca (*fig.4*). Há apenas uma imagem que, antes de tudo, se auto-referencia. Portanto, nada de pejorativo nessa banalização referencial, pois é ela que dá à fotografia a liberdade de que toda arte precisa.



fig.1

Robert Capa (1913-1954)

Espanha, Guerra Civil, 1936.

Esta foto mostra o exato instante em que um guerrilheiro republicano recebe um tiro. Antes de qualquer julgamento estético que se possa fazer, ela simplesmente apresenta um fato marcante por suas próprias qualidades. Toda a força desta imagem está na idéia de que tal cena realmente aconteceu diante do fotógrafo que, a partir de então, compartilha seu testemunho. Conforme ressalta Dubois, *apresentação e testemunho* são as principais consequências pragmáticas da indicialidade fotográfica. Sobre este exemplo, é certo que se poderia levantar a hipótese de uma simulação. Mas há que se considerar a credibilidade de Capa, incontestavelmente presente em muitos campos de batalha, a ponto de ser fatalmente vitimado por uma mina na Indochina.

Apenas é possível analisar esta foto em função de suas qualidades intrínsecas, já que não se pode identificar com precisão a situação e os objetos que emprestam algumas de suas qualidades à composição. Não se trata de negar sua função indicial, mas de acrescentar que o recorte desvincula a leitura da imagem da referência externa. Ao contrário dos pictorialistas, Strand não se serve de nenhum artifício para que a fotografia evidencie sua condição de elaboração estética. Com aquilo que chamou de *fotografia pura*, ele exerceu importante influência sobre seus contemporâneos e deu novos rumos ao pensamento sobre as possibilidades artísticas da fotografia.

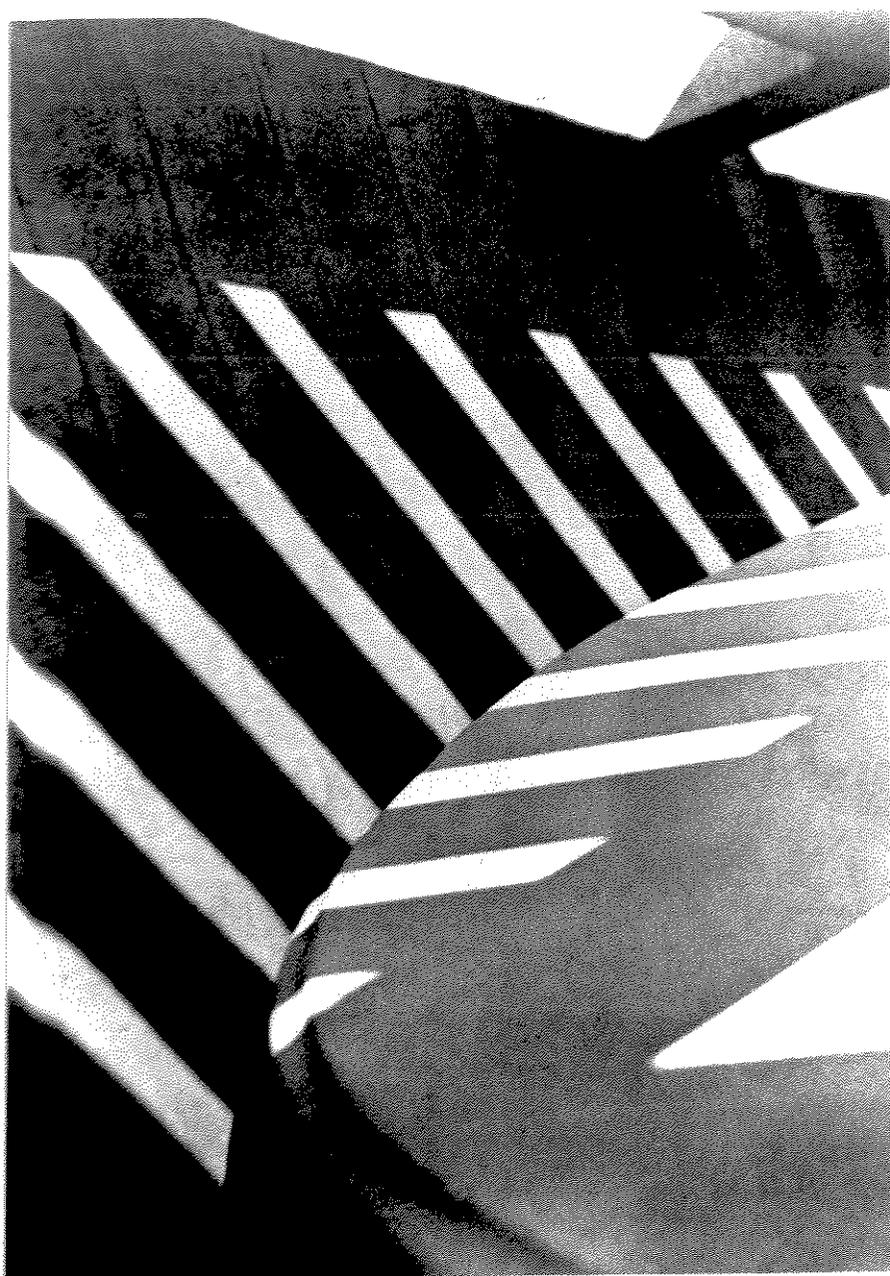


fig.2

Paul Strand (1890-1976)

1917



fig.3

Cartier-Bresson (1908)

índia, 1947.

Neste caso, reconhece-se o referente, que por si só já exerceria um forte impacto sobre o leitor. Mas o modo como o fotógrafo o apresenta enriquece a composição da imagem, criando uma significação de segunda ordem: o que se chamaria de *ponto de vista*, a opinião do fotógrafo sobre o fato. Com uma *rima visual* entre as ressaltadas costelas do menino, a mão da mulher que o segura e a roda da carroça, Cartier-Bresson talvez sugira (denuncie) uma comparação entre os objetos e o homem; um processo de *desumanização* que se verifica em certas sociedades.

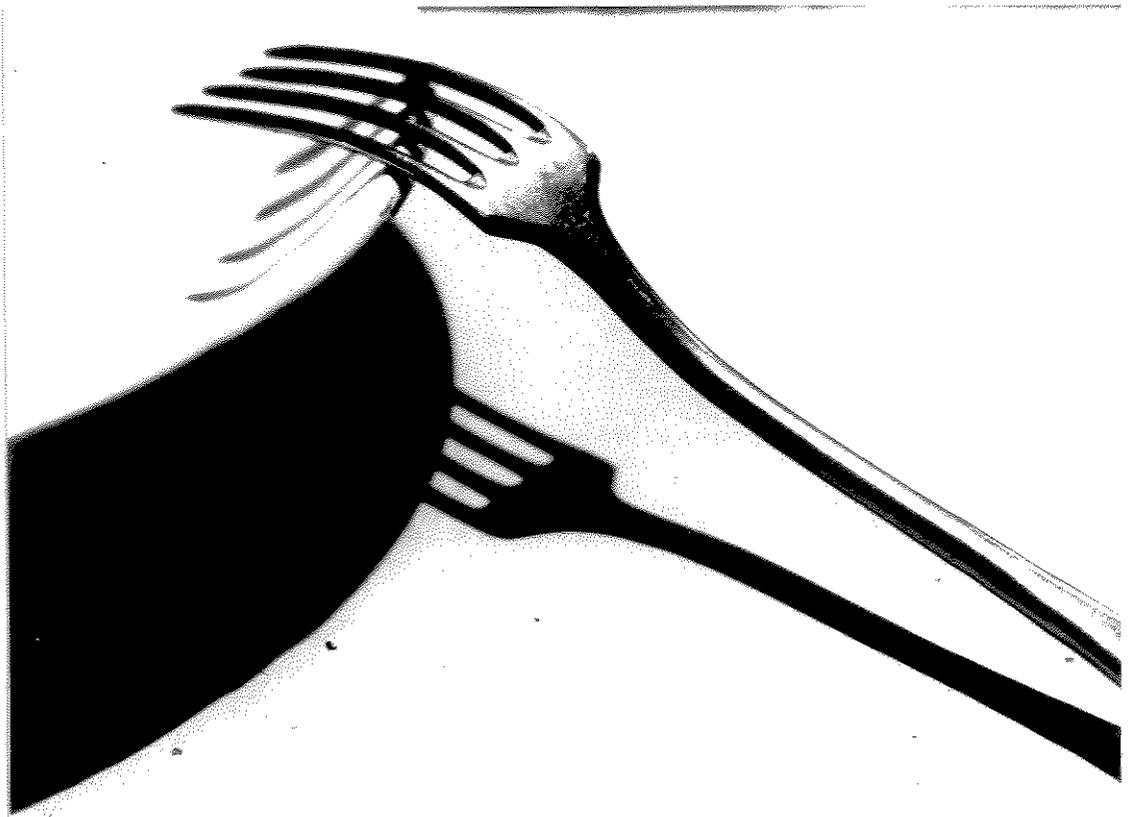


fig.4

André Kertész (1894-1985)

Paris, 1928.

✓
v**A FOTOGRAFIA E O ACASO**

O ACASO NO FOTOGRAFICO

Após insistentes observações sobre o acaso na arte, bem como em tantos outros campos, que novidade haveria em dizer que ele está presente também na fotografia? Essa presença já poderia ser detectada mesmo sem esse longo percurso, apenas pelo relato de inúmeros fotógrafos, e pelas observações apresentadas por críticos, comentadores e teóricos da fotografia. Na verdade, essas tantas referências ao acaso, dispersas e pouco aprofundadas na maioria das vezes, constituíram algumas das motivações que levaram a este trabalho.

Na fotografia, a questão do acaso parece sempre retornar de maneira mais ou menos espontânea, sem a necessidade de qualquer esforço teórico. As razões disso, e também as maneiras como o acaso se relaciona com a fotografia, tentarei demonstrar em três momentos.

Primeiro, o acaso no objeto fotografado; um fenômeno que já seria tomado como um acaso por um observador, mesmo antes da ação do fotógrafo. O papel da fotografia, neste caso, seria o de apresentar e colocar o fenômeno casual num novo circuito de difusão, alheio ao seu espaço-tempo real. Segundo, o acaso na fotografia, que somente se evidencia a partir dela, ou que ela mesma constrói. Trata-se aqui de uma situação em que o acaso, por razões diversas, apenas seria considerado dentro de um universo fotográfico: não mais a fotografia registrando um *encontro*, mas ela mesma (ou o fotógrafo) como um dos elementos do *encontro*. Terceiro, o acaso na visualização da imagem fotográfica, tomado como aquilo que extrapola seu caráter de *evidência*. A crença no realismo fotográfico sugere um caminho unívoco e, portanto, provável para a leitura da imagem fotográfica. Existem acasos nos espaços improváveis (porque negados) que se abrem para uma relação com o imaginário do leitor.

Vale adiantar que no segundo caso se encontrará uma relação que me parece mais fundamental e que será, portanto, mais visada por esta reflexão. O exame das demais constitui apenas tentativas de explorar mais abrangentemente o tema.

O ACASO NO OBJETO FOTOGRAFADO

O registro fotográfico

A fotografia é, sem dúvida, o mais explorado meio de comunicação visual com o objetivo de *registro*. A documentação social, o fotojornalismo, a fotografia científica, a fotografia policial intentam transpor para a película, em maior ou menor grau, qualidades que já existiam no referente. Isto significa que a imagem fotográfica pode despertar num leitor algumas reações que o próprio observador teria se estivesse, pessoalmente, diante daquilo que foi fotografado. A idéia de *registro fotográfico* certamente sugere uma certa neutralidade do meio e do fotógrafo, e está diretamente ligada à crença na possibilidade de um *realismo fotográfico*. Porém, julgo ter explorado suficientemente essa questão no capítulo anterior. Apenas vale ressaltar que me refiro aqui, sempre, a uma intenção de registro; sem mais desvios.

De fato, ocorre que a fotografia tem servido sistematicamente a esses objetivos e que, sempre que possível, nós mesmos fotografamos todos os acontecimentos importantes com os quais nos deparamos. Tudo aquilo que despertaria nossa atenção se estivéssemos presentes no momento em que ocorreu constitui potencialmente um bom tema para a fotografia. Ou seja, há uma grande probabilidade de que a foto de uma cena cômica seja também cômica, que a foto de uma cena dramática seja também dramática, e que a foto de um objeto em estudo conserve o interesse científico que se tem por ele.

Naturalmente que uma pintura, um desenho, uma escultura, a gravação de um som, um texto, uma peça teatral poderão ser igualmente ricos em informações sobre o objeto ou fato que representam. Mas a fotografia mantém uma afinidade com essa função (o registro) por características que não são difíceis de compreender. Primeiro, trata-se de um meio de representação visual que apela para toda a confiança que temos naquilo que vemos. Segundo, sabemos que não se fotografa algo que não tenha *existido*.

Esta última afirmação, se se trata de um senso mais ou menos comum, mereceria, no entanto, uma série de *poréns*. Para começar, *ter existido* remete a um universo um tanto vasto, que abarca *existências* que não servem à fotografia. Recolocando: não se fotografa algo que não tenha existido em

condições que afetam a película fotográfica, ou seja, uma existência luminosa. Por exemplo, uma pessoa morta ainda existe para a fotografia. Já um som, presente em sua execução, passa pela película como um fantasma por uma parede, sem deixar nenhuma marca. Poderíamos dizer que a crença no realismo fotográfico nasce exatamente da confusão entre essa *existência* fotográfica e outras existências, entre a parte do real que serve à fotografia e o real, propriamente dito.

Um segundo problema: muitas imagens exigem uma decodificação que vai além do reconhecimento daquilo que foi fotografado. Como já foi colocado, a fotografia incorpora e é incorporada por outros signos que interferem na leitura da imagem. No caso de uma imagem alegórica, por exemplo, não se trata simplesmente de um fato ocorrido, mas de uma idéia ou de um conceito a que a foto remete.

Feitas as ponderações necessárias, retomemos, por enquanto, uma idéia mais simples: para que se faça o retrato de uma pessoa é preciso que ela *exista* em sua condição material, refletindo a luz que se imprime na película.

Um romance ficcional, por exemplo, desenreda-se a partir de uma trama complexa, criando a todo momento novas tensões que prendem o leitor ao texto. Em se tratando de uma *história verídica*, qualquer incidente mais ou menos corriqueiro é capaz de, genericamente, alcançar o mesmo efeito. A fotografia traz, além da ilusão de realismo, a idéia de uma descrição verdadeira: uma pessoa ou um lugar que aparecem numa foto são potencialmente *reconhecíveis* e *denomináveis*. Um incidente que não tenha um sentido dentro da trama de uma ficção, em geral estabelecendo relações de causa e efeito, pode parecer gratuito. No mundo real, a própria existência é o sentido.

Diante dessa afinidade com o registro, a fotografia debruça seu interesse sobre um campo muito mais vasto dos fenômenos. Falamos em acontecimentos pitorescos que são, literalmente, aqueles que mereceriam ser pintados. Mas o fotógrafo também se detém sobre fatos muito mais corriqueiros. Por isso, um mínimo desvio de um comportamento ou de uma aparência média já merece ser fotografado. *A priori*, há um grande salto quantitativo de interesse entre aquilo que é pitoresco e aquilo que é *fotografável*.

A intenção de registro pela fotografia ultrapassa o limite dos objetivos documentais ou científicos. O fotógrafo é muitas vezes um colecionador desprezioso de situações

inusitadas, que podem ir de uma simples careta até uma catástrofe. Assim, os acasos se constituem como temática, compondo uma parte significativa dos acontecimentos que, atraindo nosso olhar, atraem também a câmara.

Quando um fato mobiliza um grande interesse numa pessoa qualquer, dizemos que ocorreu algo de extraordinário, isto é, algo que está fora de uma ordem considerada. Os acasos são, por essência, extraordinários. Mas a ordem a qual se opõem, em geral, não é outra senão aquela definida num projeto que se toma, a partir de uma delimitação subjetiva dos fenômenos do mundo. Já ressaltai, no primeiro capítulo deste trabalho, que é exatamente esse aspecto subjetivo que nos faz ver os acasos como raras exceções.

Assim, dentre os fenômenos que podem mobilizar a atenção de um público, os acasos se destacam como que por uma regra de mercado: quanto mais raro um fenômeno, mais valor lhe será atribuído. É nisso que a fotografia aposta quando procura os acasos.

Mas, naturalmente, muitos deles não surgem apenas do cruzamento no tempo e no espaço de dois fenômenos visíveis. Pode-se tratar também de fenômenos simbólicos, ou de um encontro que se efetua num espaço simbólico, sendo que os fatos concretos apenas são relacionados através dos significados que têm para um sujeito. Por exemplo, se um funcionário de uma empresa é promovido, coincidentemente, no dia de seu aniversário, este é um acaso que não poderia ser representado pela fotografia, senão numa construção alegórica onde se pudesse inserir, individualmente, signos de cada um dos fatos.

Se não se pode dizer que todos os acasos se enquadram dentro de um interesse fotográfico, mesmo assim, eles não deixam de constituir um vasto campo temático para a fotografia.

A temática do acaso também não é um privilégio da fotografia. Muitas vezes, é exatamente a partir dele que a trama de um romance ou de um filme, por exemplo, começa a desenredar-se, adquirindo um aspecto trágico ou cômico (especialmente pela repetição dos acasos). Mas a fotografia se serve daquele interesse particular que dispensamos às histórias verídicas e toma o acaso de um modo peculiar. Na literatura, um acidente dá início ao drama de alguns personagens que será descrito ao longo do texto. Na fotografia, a simples apresentação do acidente pode trazer a mesma dramaticidade, sob o estímulo da representação de um fato real.

Em resumo, a fotografia tem sido utilizada em larga escala com o intuito de conservar para um eventual espectador os efeitos da observação visual direta de um fato interessante. Pode-se dizer que os acasos (ou suas consequências imediatas e visíveis) constituem um tipo particular dentre os fatos interessantes do mundo que mereceriam ser observados e, portanto, fotografados.

As temáticas do acaso

Desde seu descobrimento, a fotografia serviu às intenções de registro, para exibir a um certo público imagens raras, excêntricas, ou mesmo *inéditas* para o olhar humano.

No campo da foto científica, já no início da década de 1840 se obtinham as primeiras tomadas microscópicas, e em 1853, o primeiro daguerreótipo da lua. A partir da década de 50, instala-se no Hospital de Paris a sua *Clínica Fotográfica*, com o objetivo de documentar os casos patológicos raros que lhes chegavam, e de formar um arquivo de imagens de interesse médico. Destacam-se na década de 80 os trabalhos de Eadweard Muybridge (1830-1904), Etienne-Jules Marey (1830-1904) e Albert Londe (1858-1917), este último, diretor do Serviço Fotográfico da Salpêtrière, auxiliando o conceituado psiquiatra Charcot em suas pesquisas sobre a histeria. As *cronofotografias* feitas por esses pesquisadores permitiam que um corpo fosse estudado em fragmentos *congelados* de seu movimento. A antropometria, uma questionável disciplina aliada à anatomia e à antropologia, também enxergou na fotografia um instrumento que possibilitava medidas precisas do corpo humano.

Em outros campos, temos as tomadas feitas em países exóticos, sobretudo no Oriente, que exibiam aos europeus suas paisagens naturais e arquitetônicas, e figuras humanas que dificilmente se poderia ver *in loco*, mas já presentes num imaginário coletivo da época¹. Na documentação de eventos históricos, vale citar a cobertura da Guerra da

1-Annateresa FABRIS. Fotografia: Usos e funções no século XIX, São Paulo, Editora da USP, 1991. p.29.

Crimeia, em 1855, por Roger Fenton (1819-1860), na primeira iniciativa que se conhece de engajamento de um fotógrafo numa expedição bélica. Quanto mais se reduziam os tamanhos das câmaras e quanto mais aumentava a sensibilidade das películas, mais prontos estavam os fotógrafos para a documentação de fatos, lugares e situações incomuns, numa atividade precursora do fotojornalismo moderno.

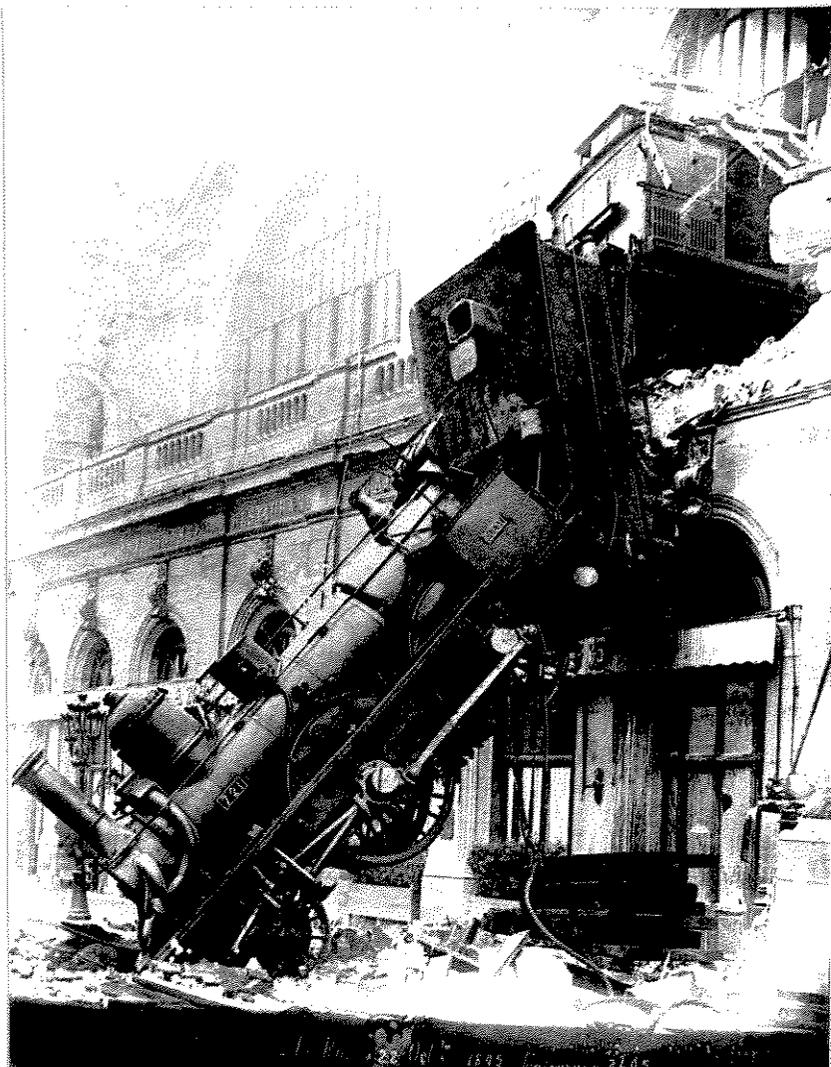
É certo que não necessariamente os acasos estão presentes em todos esses exemplos. O que eles têm em comum é o fato de terem aberto um espaço (já previsto na gênese da fotografia, é verdade) para a exibição intensa de fragmentos extraordinários do mundo, situações fantásticas, nada cotidianas, no sentido de traduzirem manifestações ou consequências de uma anormalidade. Travestidas de interesses científicos ou sociais, essas imagens se tornaram, às vezes, objetos de um consumo fetichista, apresentando situações que bem poderiam desencadear a trama de uma ficção mas, agora, dotada do toque sedutor da veracidade. Esse tipo de fotografia desperta a atenção do público porque dá a ver cenas antes obscuras. Cenas que evitaríamos presenciar, por toda insegurança que nos trazem os acasos, apenas sedutores quando incidentes num universo paradoxalmente próximo, porque *real*, a ponto de nos sensibilizar, e distante o suficiente para evitar constrangimentos, sofrimentos e riscos.

2-Roger Fenton levava consigo um laboratório móvel puxado por um cavalo, e se utilizava do processo do *colódio úmido*, em que a chapa devia ser preparada não mais do que alguns minutos antes de sua utilização. Fenton chega a relatar as dificuldades em seu trabalho, acentuadas ainda pelo longo tempo de exposição necessário. Suas tomadas da guerra são limpas e carregadas de intenção estética, resultando numa documentação "mais intuitiva do que chocante". Michel FRIZOT. Histoire de Voir. De l'invention à l'art photographique, Photo Poche n. 40, Paris, Centre National de Photographie, 1989. p.64.

fig. 5

Anônimo

Acidente na Estação
Montparnasse, França
22 de outubro de 1895.



Fotografia supostamente feita com uma câmara compacta Kodak.

Este acidente genético já havia sido divulgado alguns anos antes pela "Revista Fotográfica dos Hospitais de Paris", e foi explorado até a idade adulta de sua vítima, em diversos retratos onde aparece sempre nua.

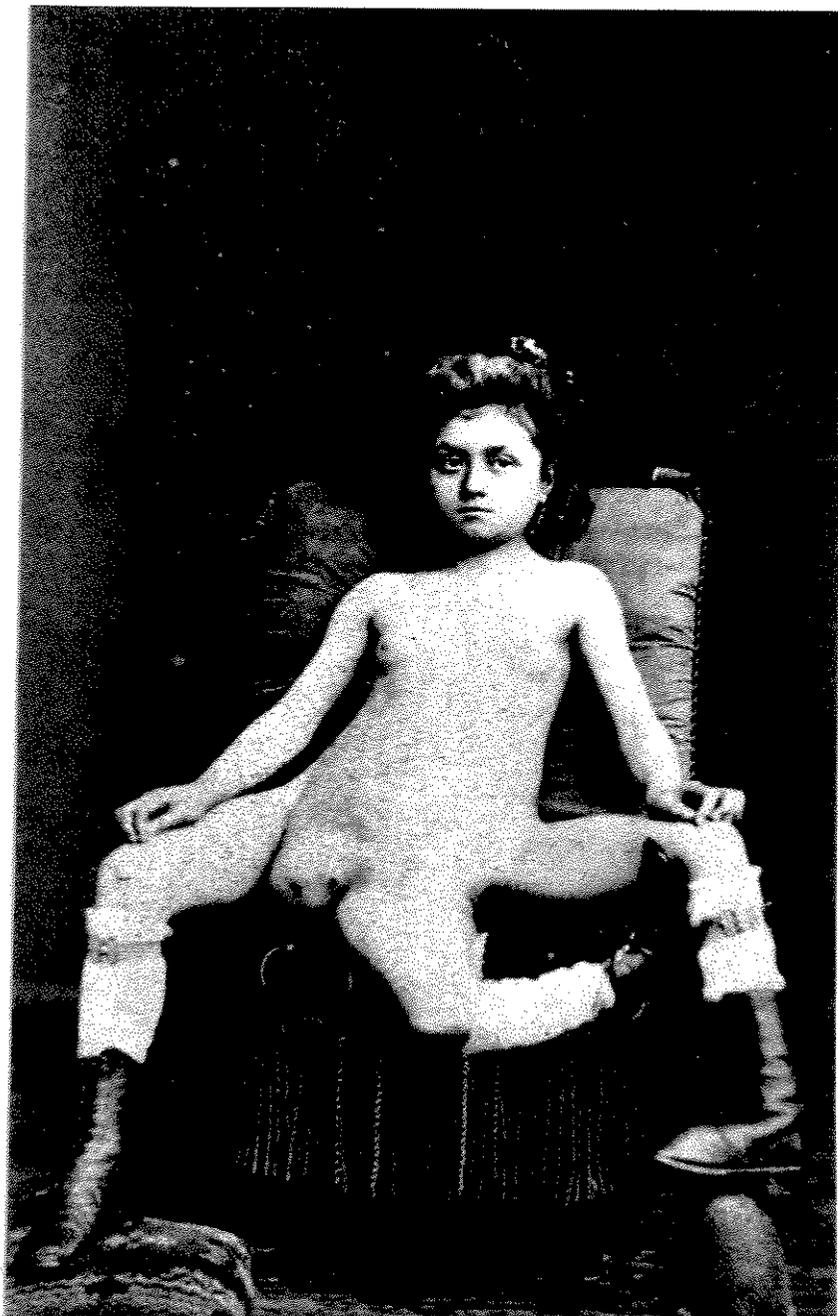


fig.6

Alfonse J. Liebert
(1827-1914)

"Menina com três pernas",
cerca de 1872.

fig.7

Diane Arbus (1923-1971)

"Uma jovem família do
Brooklyn saindo para um
passeio de domingo",
Nova York, 1966.



Arbus, muito tempo depois dos exageros da fotografia médica, dedicou boa parte de sua carreira ao registro dos "extravios do destino"*. Ela percorreu todo o submundo americano, buscando seus personagens mais grotescos. O que mais choca em suas fotos é a frontalidade das tomadas, que exibem seres marginais nas poses clássicas dos retratados mais ilustres. Sem pretender um estilo foto-denúncia, ela apresenta todo tipo de aberração (estética, social, cultural, genética etc.) como algumas das possibilidades do mesmo universo a que pertencem as pessoas ditas normais. Ao seu modo, ela retira os acasos dos compartimentos da excepcionalidade, recolocando-os no campo das contingências da natureza.

* Michel FRIZOT. Histoire de voir. De l'instant à l'imaginaire, Coleção Photo Poche n. 42, Paris, Centre National de la Photographie, 1989. p.62.

Esta é uma idéia que não exige exemplificações redundantes. Mas vale lembrar que, dentro da abrangência de seu campo de interesse, a fotografia não apenas se volta às situações trágicas. Ela vasculha o cotidiano em busca de seus pequenos acidentes, às vezes, tão inócuos que facilmente passariam despercebidos.

Normalmente, um fenômeno é visto como um acaso pela medida de suas consequências; em especial, consequências que nos afetam direta ou indiretamente. Mas a fotografia redimensiona esse critério e, assim, exhibe uma nova *ordem* de casualidades.

Uma coisa é um ser humano dotado de aspecto monstruoso, outra é, por exemplo, um objeto dotado de aspecto humano. Quanto aos acasos ligados à primeira situação, estudamos, denunciemos, lamentamos, nos apiedamos ou, se o contexto moral permitir, rimos e nos excitamos. Quanto à segunda, nem trágica e nem cômica, apenas *jogamos*. A fotografia põe em evidência o campo lúdico dos acasos, aquele das sortes e azares sem maiores lucros ou prejuízos. Cabe aqui um *parênteses* sobre Diane Arbus: o que mais intriga em seu trabalho é exatamente o fato de ter mostrado o *extraordinário* com a *naturalidade* de quem mostra um acaso *usual e inconsequente*, sem maiores afetações.

Esses pequenos acasos, ainda que evidenciados pela fotografia, não dependem dela para serem percebidos como tal. Mas, se não precisamos da câmara para vê-los, em geral, lamentamos estar sem ela quando ocorrem.

As semelhanças entre um pimentão e um corpo humano, ou entre o menino e a ovelha que estas fotos mostram, apenas podem ser tomadas parcialmente como exemplos de acasos objetivos. São, antes de tudo, acasos que esses fotógrafos propõem como objetivos, e que não necessariamente seriam vistos como tal, senão através dessas fotos.

As qualidades em comum são reforçadas por certas condições fotográficas, isto é, pelo modo como esses elementos aparecem na imagem (o ângulo, a luz, as distorções da objetiva etc.). Em contrapartida, não se poderia dizer que tais semelhanças tenham sido absolutamente forjadas por esses autores: não seria qualquer pimentão ou qualquer menino que permitiria esse resultado. Os méritos destas comparações estão divididos entre os acasos e as intervenções dos fotógrafos.



fig.8

Edward Weston (1886-1958)
Pimentão nº 30, 1930.



fig.9

Garry Winogrand
(1928-1984)
Texas, 1975.

O instantâneo

Há ainda, na história da fotografia, um fato marcante ligado exatamente à descoberta de um interesse fotográfico sobre esses pequenos acasos.

Com a popularização da fotografia, no final do século XIX, cada vez mais o cotidiano se instaurou como temática. A predileção dos fotógrafos por imagens curiosas e inusitadas leva as atenções, a partir de então, aos campos mais sutis e banais, também das expressões e atividades humanas.

Durante muito tempo a fotografia adotou padrões pictóricos, retratando seus modelos em poses que buscavam atingir um grau máximo de perfeição. Ou, então, compunham uma situação forçosamente significativa do papel que o retratado desempenhava na sociedade: o escritor, escrevendo, o político, discursando, o ator, representando etc³. A dinâmica da fotografia dos estúdios do século passado revelava a intenção de utilizar o quadro fotográfico como um espaço para uma construção artística. Nele o fotógrafo colocava os elementos de sua composição, assim como o pintor os coloca na tela.

Com o desenvolvimento técnico e a popularização da fotografia surge o instantâneo. Películas mais sensíveis e, ainda, com as câmaras *kodak* a partir da década de 1880, menores custos e maiores facilidades de processamento do filme dão à fotografia a oportunidade de flagrar cenas cotidianas sem a necessidade da pose.

"Com o instantâneo, o quadro não é mais a área de compartilhamento e de registro dos elementos da imagem, mas o instrumento de um corte praticado no espaço-tempo do sujeito. Quanto a este, liberado dos constrangimentos do dispositivo, ele não é mais um sujeito em si, mas um ator cuja dinâmica desafia as regras da composição clássica. O improvisado e o aleatório ascendem à categoria dos princípios figurativos. Fotografar não consiste mais em compor antes do disparo, segundo as regras da geometria pictórica, mas se trata, a partir de então, de agarrar as oportunidades oferecidas pelos objetos e pelos corpos em contínuos movimentos e inter-relações"⁴.

3-Este tipo de imagem é característico dos *cartes de visite*, retratos múltiplos feitos sobre uma mesma chapa através de uma câmara com várias objetivas. Esse processo, patenteado por Eugène Disderi (1819-1889), reduz os custos de produção dos retratos e se difunde amplamente na Europa e nos Estados Unidos, a partir da década de 1850.

4-André ROUILLÉ. Le Corps et son image. Photographies du Dix-Neuvième siècle, Paris, Bibliothèque Nationale, 1986. p.27

Foram talvez os amadores que, sem o mesmo domínio técnico e sem as mesmas pretensões artísticas dos profissionais, obtiveram em mais larga escala esse tipo de imagem que, posteriormente, resultaria numa temática amplamente explorada pelos fotógrafos. Há aqui um duplo acaso. Primeiro, o fato de que os amadores não estão exatamente dotados de uma nova *intenção estética*, mas chegam a certos resultados por acidente, pelo descontrole técnico e pelo descompromisso artístico. Segundo, que o instantâneo, inviabilizando a pose, adota como tema uma série de indeterminações: não há mais cenário, nem janelas para o controle da luz e, acima de tudo, não há o domínio do fotógrafo sobre o comportamento do fotografado.

Dotados de suas câmaras baratas e compactas, mas desprovidos de uma intenção estética, os amadores da virada do século captam instantes mal-acabados das atitudes, inimagináveis na síntese expressiva da pose que se via na fotografia contemporânea dos estúdios profissionais. Incorpora-se definitivamente à fotografia aquela função já explorada nas cronofotografias (Muybridge, Marey, Londe) de interromper o fluxo do tempo, revelando ao olhar frações imperceptíveis do movimento.

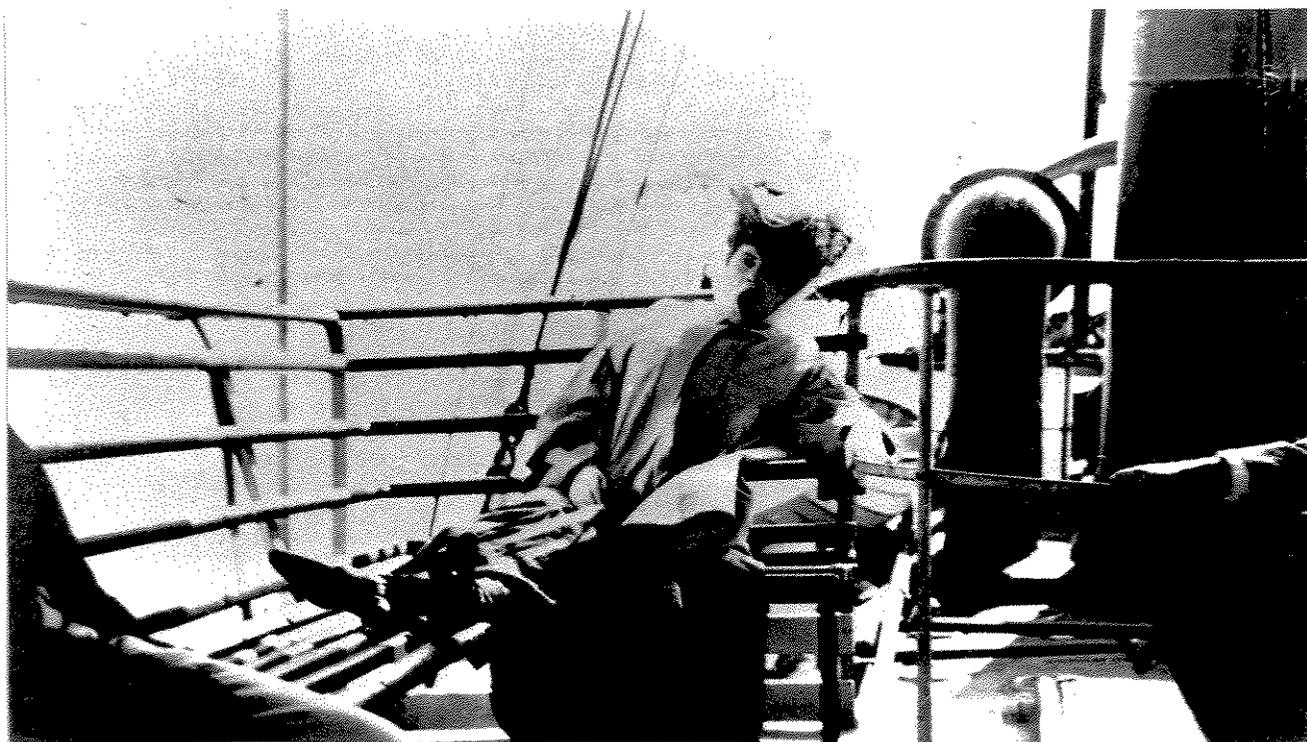


fig.10
Anônimo
1907.

Cenas curiosas surgem pela possibilidade técnica de retratar o sujeito desprevenido, no curso de suas atividades. Trataria-se de uma grande ameaça se, nesse período, isso não fosse desejado de certa maneira: ser surpreendido era um preço que compensava a possibilidade de uma auto-divulgação. Assim, o sucesso dos instantâneos foi determinado não só por um desenvolvimento técnico da fotografia, mas pela transformação sócio-cultural do universo de seus modelos.

"Esse mau trato do corpo não resulta de uma queda no interesse pelo indivíduo mas do despontamento de um novo tipo de indivíduo. O burguês arrogante, austero e comedido dos estúdios do Segundo Império dá lugar, no final do século, ao capitalista desocupado e mundano da 'classe ociosa'(...). Geralmente fotografados sem o seu conhecimento, graças aos aparelhos 'Detetive' em plena moda, ou fingindo ignorar a presença do fotógrafo, eles são tomados no curso de atividades lúdicas ou mundanas, dentro de seu quadro habitual. (...) o burguês posava para seu retrato, o capitalista se expunha"⁵.

Essas fotografias, especialmente aquelas feitas pelos amadores, eram divulgadas no próprio circuito de seus modelos e, por mais patéticas que fossem, raramente poderiam trazer algum prejuízo. Mas os jornais e revistas ilustrados ampliam esse circuito, e os instantâneos permanecem em moda mesmo quando há um desejo explícito de privacidade. Assim o instantâneo adquire o *status* de flagrante: a revelação de um acaso, de um lapso da imagem que se quer construir para um determinado público.

Mas permanece um paradoxo: é exatamente o fato de uma pessoa ter sua imagem divulgada, às vezes, às custas de ser perseguida pelos fotógrafos de imprensa, que faz dela uma celebridade. E sempre fica a possibilidade de se ter a imagem destruída pelo mesmo veículo que a construiu. Gisèle Freund⁶ descreve bem essa situação descrevendo a atividade dos *Paparazzi*, fotógrafos que, em meados deste século na Itália, gozavam de prestígio nas rodas da alta sociedade e eram requisitados pelas próprias personalidades em seus badalados eventos. Mas essa mesma autora descreve alguns casos em que os *flagrados* chegam a reclamar judicialmente o direito à privacidade.

5-André ROUILLÉ. Les Corp et son image. Photographies du Dix-Neuvième siècle. p.28-29. O termo *classe ociosa* aparece acompanhado da nota: "T.Veblen. *Théorie de la classe de loisir.* Paris, Gallimard, 1970. p.161".

6-Gisèle FREUND. La Fotografia como Documento Social, Barcelona, Gustavo Gilli, 1983. p.163 a 169

"Jacqueline Kennedy teve que defender-se em 1971 do fotógrafo Ronald F. Galella, denunciando-o diante do tribunal para escapar da caça de que ela e seus filhos eram objetos incessantemente. Em uma declaração ao juiz, seu filho John F. Kennedy Jr, de 11 anos, afirmou que o fotógrafo Galella 'me tomou de assalto, me atravessou o caminho e me descarregou o flash na cara'. (...) O juiz decidiu que Galella, a partir daí, deveria se manter a mais de 45 metros da (então) Sr^a. Onassis e seus filhos"7.

Fatos como esse não são nada raros ainda hoje⁸. Muitas personalidades públicas (políticos, artistas de TV, líderes religiosos) devem a posição que ocupam ao fato de enquadrarem-se num determinado modelo de aparência ou comportamento, segundo se acredita, mesmo quando estão fora do alcance das vistas públicas. E exatamente por isso são mais visados: porque tornam-se referências éticas ou estéticas. São modelos, porque a probabilidade de um desvio de atitude é muito pequena ou nula.

E, conforme vemos constantemente nos jornais e revistas, constitui-se um desafio para o fotógrafo: registrar o improvável, o descontrole, o desvio, enfim, os acasos.

É certo que esse tipo de temática de modo algum resume o potencial da fotografia. Ao contrário, é passível de crítica. São as imagens que, em muitos casos, corroboram dentro do jornalismo, para aquilo que chamamos de sensacionalismo na "imprensa do escândalo"9.

7-Gisèle FREUND. La Fotografia como Documento Social. p.164. *Parênteses meus*.

8-Apesar de ter preferido, dentre muitos possíveis, o exemplo dado por Gisèle Freund, pela importância das referências históricas que traz em seu texto, um caso surge em todos os noticiários no momento em que redijo este subcapítulo. Um tablóide inglês publica fotos de Lady Diana, ex-exposa do príncipe Charles, numa academia de ginástica. Em trajes inusitados para uma princesa, porém adequados à atividade, e sem saber que estava sendo fotografada, a princesa aparece em situações e com expressões que conotam uma insinuação erótica. Em nossos noticiários as imagens foram amplamente exibidas sob o pretexto de se discutir a constante invasão da privacidade de Lady Di, pelos periódicos sensacionalistas da Inglaterra.

9-Gisèle FREUND. La Fotografia como Documento Social. p.163.

O ACASO NA FOTOGRAFIA

Uma interseção

Até aqui foi definida uma situação em que o acaso se situa como um fenômeno externo à fotografia. Ou seja, eventos extraordinários que poderiam ser observados e reconhecidos como tal *in loco*. A fotografia cumpre aqui o papel de traduzir para a película as qualidades que, antes, já despertavam a atenção dos eventuais observadores do evento.

Mas o registro não é o único objetivo que a fotografia toma. A partir do momento em que se reconhece o caráter transformador desse meio, não há mais a necessidade de aguardar que os objetos reais justifiquem a imagem. Nem sempre uma boa fotografia será a representação de uma cena interessante, e vice-versa. Posso me deter sobre uma foto, pelas suas próprias qualidades, mesmo que o evento fotografado não tenha qualquer significado especial para mim.

Os acasos que abordarei aqui têm a particularidade de serem assim caracterizados enquanto fenômenos fotográficos, que nascem de uma dinâmica que a fotografia não apenas registra, mas efetivamente cria. São, por exemplo, aqueles acasos que nos fazem pensar na sorte ou azar do fotógrafo, e não dos retratados; que acabam por constituir aspectos da imagem e não de um universo exterior a ela.

Mas o que distingue este tipo de relação daquela anteriormente apresentada é, na verdade, algo mais sutil do que se pode imaginar. Se há uma autonomia da imagem quanto ao seu referente externo, nunca há uma cisão completa entre ela e o mundo, pois isso significaria contrariar suas próprias leis genéticas.

Não se poderia dizer que certos acasos não eram antes fenômenos do objeto. Às vezes, apenas percebemos certos detalhes a partir da fotografia não porque eles não pudessem ser vistos antes dela, mas porque olhamos para uma foto de modo diferente do que olhamos para o mundo. O interesse pela realidade não se constitui como única referência para o interesse fotográfico. Neste caso, a diferença mais significativa entre o mundo e a fotografia é de ordem absolutamente pragmática: tenho nas mãos um papel que isola o fato de seu contexto dinâmico e de sua relação com um cenário mais amplo. Nesse aspecto, não se trata apenas de algo que a realidade já não tivesse levado à retina do observador, mas à sua percepção e análise.



fig.11

Robert Doisneau
(1912)

"O pintor
Daniel Pipard",
Paris, 1953.

Enquanto um homem se distrai com o trabalho de um pintor, seu cachorro fica atento ao trabalho do fotógrafo e *posa* para ele. Possivelmente esta situação já poderia ser observada por qualquer pessoa que estivesse diante da cena. É portanto um fenômeno objetivo, mas que não mereceria nenhuma atenção especial. Sua qualidade de acaso apenas se efetiva se considerarmos os objetivos do fotógrafo, que jamais poderia contar com tal configuração.

Isolando um fragmento da cena de seu contexto dinâmico e de sua relação com outros elementos, selecionando um ponto de vista, a fotografia constrói suas próprias histórias: um antebraço que falta ao homem, e outro que *sobra* no fundo preto da blusa da mulher. Esta relação é reforçada por um certo olhar de cobiça do homem e pelo choro assustado da criança. O recorte revela uma significação accidental, que não poderia ser percebida de outra forma. Inserindo um fragmento de realidade num novo contexto, a fotografia faz perder o compromisso com as verdadeiras causas do comportamento desses personagens.

Diante de uma situação tão sutil e fugaz, vale ressaltar a posição rigorosa que as pessoas ao fundo ocupam no quadro. Em contrapartida, e antecipando uma outra discussão, pode-se questionar até que ponto esse resultado correspondeu a uma intenção prévia do fotógrafo.



fig.12

Josef Koudelka (1938)

Portugal, 1936.

Situar os acasos na imagem ou na realidade, às vezes, trata-se mais de uma questão de abordagem, do viés pelo qual se toma a fotografia. A imagem fotográfica é sempre o resultado do encontro de duas determinantes: o que o mundo dá a ver e a fotografar, e o que os códigos da fotografia permitem (ou obrigam) a mostrar. Esse estatuto ambíguo, permite aproximações e distanciamentos da realidade visível. Não seria fácil, talvez fosse mesmo impossível, saber o que numa fotografia se deve ao mundo e o que se deve à câmara. Por isso, tomo os produtos dessa ambiguidade como uma zona de interseção.

Mas aceitemos, para os fins didáticos que guiarão a separação destes dois aspectos, que a imagem fotográfica contém qualidades que já existiam no objeto, e outras geradas pela transformação que a câmara e o contexto fotográfico processam. Retomando o repertório semiótico, refiro-me às possibilidades de um *ícone* poder sobreviver dentro de um *símbolo*, isto é, de aspectos analógicos poderem ser mantidos num sistema codificado. Enfim, há semelhanças e há diferenças: as primeiras remetendo o leitor ao que foi fotografado, os acasos abordados anteriormente, e as segundas remetendo à própria fotografia, os acasos que se apresentarão a partir de agora.

O acaso surge aqui numa relação fundamental com a fotografia porque resulta de uma adequação da dinâmica de trabalho do fotógrafo a algumas características do meio. Se a imagem nasce de um contato entre o suporte fotográfico e os objetos do mundo, o fotógrafo deve então buscá-los no próprio contexto em que estão situados, sem, no entanto, poder controlá-los. Retorna aqui a questão da indicialidade, ainda que sua consideração pouco contribua para a análise das imagens que faremos adiante. E aproveito esta abertura para reafirmar o tipo de fotografia de que falo: não se trata da foto publicitária, nem do fotojornalismo pautado, nem de usos técnicos da fotografia. O objeto desta análise é, na verdade, um tanto difícil de conceituar, porém, fácil de compreender¹⁰.

10-Dois conceitos satisfazem parcialmente a situação que tento delimitar: *Fotografia de Rua*, que é o nome de um *work-shop* ministrado regularmente por Carlos Moreira, fotógrafo paulista, que ao mesmo tempo que se refere à fotografia "de fora" do estúdio, assume uma certa idéia pejorativa de "homem de rua", aquele que vaga sem objetivos pré-determinados. O outro, *fotografia encontrada* que, na bibliografia francesa (*photographie trouvée*), parece uma referência satisfatória aos produtos da dinâmica a que me refiro. No entanto, creio ser mais essencial a descrição, isto é, a construção de uma imagem sobre o tipo de fotografia a que me refiro, do que a adoção ou criação de um termo específico.

A dinâmica do fotógrafo e a indeterminação da matéria

Muitas vezes um fotógrafo inicia seu trabalho a partir de um conteúdo latente que precisa se manifestar, mas não necessariamente ele parte em busca de uma imagem predeterminada. O desejo já existe, mas sua expressão é virtual: ainda não considera ou espera uma forma específica para isso. Assim ele *passeia* e aguarda, em prontidão, por um alvo ainda desconhecido.

"Enquanto cria, a mente do fotógrafo está em branco. Deveria acrescentar que esta condição só se dá em casos especiais, principalmente quando se buscam imagens. (...) Na verdade é um estado mental muito ativo, um estado mental muito receptivo, pronto para a qualquer momento tomar uma imagem sem ter, no entanto, nenhuma imagem pré-formada. (...) Tal estado se assemelha a uma película virgem: parece inerte, porém é tão sensível que numa fração de segundo gera vida"¹¹.

Bem, de um lado temos o fotógrafo que sai apenas com seu equipamento (e o domínio de sua técnica) em busca de aparências visíveis do mundo que, elaboradas segundo as opções de que dispõe, emprestarão suas formas às necessidades expressivas do fotógrafo. De outro lado, temos o mundo visível que é como é, graças à finalidade e ao processo pelos quais seus elementos foram construídos e organizados; e que nada tem a ver com a finalidade e o processo do fotógrafo.

Se um objeto possui as características de que um fotógrafo precisa para se expressar, isso não significa que esse objeto tenha sido criado para esse fim, e nem que o fotógrafo estava desde o início contando com ele, precisamente. Tem-se aqui o cruzamento não necessário de duas séries causais independentes, uma das quais, a própria fotografia. Mas, antes de tudo, é na atenção aguçada de um fotógrafo que ocorre esse cruzamento. Sem ela, o objeto existiria e o desejo também, mas nunca se estabeleceria a relação entre um e outro.

E insisto: dizer que o fotógrafo usa as formas do mundo para sua expressão não significa prender este raciocínio a uma estética formalista. A expressão pode ter maior ou menor grau de autonomia com relação ao referente. Mas haverá, no mínimo, uma expressão sobre esse referente. Mesmo que um fotógrafo intente apresentar uma realidade, só poderá fazê-lo parcialmente. Haverá sempre o recorte e as opções

¹¹-Minor WHITE. "O olho e a mente da câmara". in Joan FONTCUBERTA. *Estética Fotográfica*. Barcelona, Blume, 1984. p.204.

técnicas, que fazem do registro uma escolha, um posicionamento, uma resposta. De qualquer modo, a representação fotográfica não resume a finalidade pela qual o referente existe, exceto em casos onde se produz a cena para a fotografia ou em que se realiza algo em função de sua divulgação¹².

Com sua função de recorte no espaço-tempo do mundo, a fotografia extrai um fragmento e lhe dá nova função de signo. O fotógrafo que busca imagens percorre a rua como quem revira um monte de sucatas em busca de uma peça que sirva a um novo fim proposto: recupera-se esses fragmentos da visualidade não aproveitados pela atenção e análise dos observadores, por serem imperceptíveis ou desinteressantes, e se os apresenta num outro contexto.

"A fotografia não reproduz simplesmente o real, recicla-o (...). Na forma de imagens fotográficas, novos usos são atribuídos às coisas e eventos, novos significados lhe são dados"¹³.

A respeito da configuração da cena ou das características dos objetos que a compõem, o fotógrafo não tem outro mérito, senão o de tê-los encontrado¹⁴. São produtos de um acaso, na medida em que são indiferentes aos novos objetivos a que irão servir. Valeria aqui uma comparação entre a fotografia e a bricolagem: aproveita-se características de um objeto, cuja função original não é determinante, mas que ainda poderá ser identificada no produto final. Mas se a bricolagem ilustra bem o grau de transformação/semelhança do objeto tomado como matéria-prima da fotografia, diferenças essenciais invalidam esta analogia: na fotografia não se recolhem e nem se acumulam objetos, para que possam ser testados em suas novas funções. O fotógrafo deve decidir no instante e no local em que um fato ocorre, o seu novo aproveitamento e, para isso (também ao contrário do *bricoleur*), dispõe de equipamento (programa) e suporte adequados.

Para o fotógrafo, o ato de encontrar e o de criar são coisas que não se distinguem no espaço e no tempo. O valor artístico desse aspecto da produção fotográfica coincide

12-Com o desenvolvimento dos meios de comunicação, é cada vez mais comum uma pessoa ou um grupo dirigir ou realizar uma ação, tendo em vista a divulgação que a mesma terá. Nesse caso não será o fotógrafo o responsável pela produção, mas o próprio fotografado.

13-Susan SONTAG. Ensaio sobre a fotografia, São Paulo, Arbor, 1985.p. 167.

14- Obviamente que esse aguardar não significa uma ausência total de interferências: a presença do fotógrafo, quando detectada, já é o bastante para afetar a espontaneidade da cena. Mas nem sempre, querendo ou não, o fotógrafo poderá interferir na luz com que trabalhará, no fundo, nos elementos que participarão do quadro etc.

exatamente com aquele do "objeto encontrado como obra", discutido por Umberto Eco.

"Geralmente o artista reconstrói, em vista do quadro a ser realizado, as ocasiões onde o acaso atua mas, outras vezes, se contenta simplesmente em tomar o produto do acaso, já feito, e em colocá-lo no quadro. E retornamos novamente à estética do objeto encontrado.

É então que a fotografia se acha encorajada a seguir um caminho que lhe é congenial: dotado de uma curiosidade inerente à sua natureza (de uma vocação ao *voyeurismo*, de uma necessidade específica de encontrar) o aparelho fotográfico, que até então havia se voltado a cenas e eventos figurativos, é agora convidado a encontrar ocasiões informais, manchas, grafites, rachaduras, descascados, excrescências, microcosmos de toda espécie arranjados pelo acaso sobre os muros, sobre as calçadas, nas poças de água, sobre os cascalhos, sobre a madeira de velhas portas (...)"¹⁵.

Quando compara o ato de fotografar com o de tomar o objeto encontrado, Eco não negligencia o caráter transformador do aparelho fotográfico: admite tratar-se de uma questão paradoxal. Como já foi proposto, voltar-se às temáticas banais (ou informais) talvez tenha sido o caminho que a fotografia encontrou para diluir esse vínculo com a realidade que lhe é atribuído. O pré-constrangimento da matéria-prima da fotografia, com frequência, tem se tornado o limite que a impede de ir além de um *registro* de qualidades pré-existentes: não manipulo as aparências do mundo, como um pintor pode manipular sua tinta. Por isso, existe a tendência de se buscar no referente as justificativas da imagem. A partir do momento em que não se aborda apenas as grandes personalidades, as catástrofes, os eventos *pitorescos*, desvia-se a atenção do objeto para a imagem, evocando-se a mudança de contexto, o recorte, enfim, a transformação daquilo que foi encontrado.

Há na história da fotografia, um exemplo instigante, que precocemente demonstrou esse aspecto de transformação pelo recorte. Trata-se da série *Equivalências*, de Alfred Stieglitz (1864-1946), fotografias de nuvens realizadas entre os anos de 1923 e 1931 (*fig.13*). Que significado se tem *a priori* numa porção de nuvens? Certamente não há em Stieglitz nenhuma afinidade com a meteorologia. Mas é isso mesmo que ele busca na natureza: seu maior grau de *amorfidade e insignificância*, para construir através da fotografia essa forma e esse significado que lhe faltam.

15-Umberto ECO. "Le Hasard", in Photographie. Cahier de L'Arc, Paris, Duponchelle, 1990. p.78.



fig.13

Alfred Stieglitz

"Equivalência", 1925.

O nome *equivalências* sugere o valor estético e subjetivo de seus achados, que se projeta nas nuvens através da fotografia. Como diz Rosalind Krauss, não se trata apenas de achar alguma coisa formada, mas de atribuir forma:

"Essas fotografias não apenas dão uma impressão de uma composição imprevista, fortuita, ao acaso de uma elaboração acidental. Antes, elas fazem sentir a resistência de seu objeto a uma auto-elaboração, elas postulam a ausência de um fundamento de composição, exatamente, como um *readymade* de Duchamp põe em *curtocircuito* a discussão a propósito das relações internas de seus elementos. (...) Da mesma maneira que todo o sentido de um *Readymade* vem da simples mudança de contexto e de situação, todo o sentido dessas imagens vem do fato de que elas são recortadas, desse gesto que as cria pelo recorte".

Não se trata de esperar que uma nuvem se transforme ao acaso num signo, para reproduzi-lo fotograficamente, mas de se colocar numa condição tal que certos conteúdos (estéticos, psíquicos, culturais) agarrem uma certa aparência do mundo para, a partir da fotografia, constituir um signo. Aqui, o acaso não está na coincidência entre a forma de uma nuvem e a de um rosto humano, por exemplo, mas na adequação entre as características de um objeto e uma razão fotográfica, sendo esta última o agente do encontro. Isto coloca o fotógrafo numa situação ativa diante dos acasos. Ele não apenas os aceita, mas conta com eles.

Mas imaginemos uma situação menos radical que a de Stieglitz: quando sai à rua, esse fotógrafo observa as constantes mudanças na configuração do mundo visível. Ele seleciona em seu campo visual alguns elementos mais ou menos estáveis que irão compor sua imagem: um fundo, a paisagem fixa, a direção da luz e das sombras etc. Posiciona sua câmara, delimitando o recorte no seu campo visual, enquadrando, excluindo, e fragmentando os elementos da cena. Combina as variáveis do dispositivo: foco, abertura, velocidade. Mas a cena ainda não está completa. Tendo controlado o que pode, e consciente do intenso movimento do mundo, resta, a partir daqui, aguardar uma *coisa qualquer* que, passando diante do quadro definido em seu visor, alterará as luzes e sombras dos objetos, sobreporá linhas e formas, o que poderá resultar apenas num toque enriquecedor ou, então, modificar radicalmente a estrutura da imagem.

Seu acaso pode não acontecer. Pode, ainda, acontecer e não trazer nada de *bom* para sua foto. Mas sua única perda terá sido virtual: não-ganhar, não caracteriza uma perda concreta. Além disso, seu *concurso* recomeça a cada passo que dá, a cada segundo.

O "momento decisivo" de que fala Cartier-Bresson, aquela fração de segundo em que a cena se organiza para a foto, mostra sua competência em aguardar e incorporar à imagem um detalhe imprevisível, que complementa seu enquadramento bem elaborado, imprimindo-lhe movimento.



fig.14

Henri Cartier-Bresson
Hyères, França, 1932.



fig.15

Robert Doisneau

Mme. Raïda, cartomante.
Paris, 1953.

Doisneau parece sempre esperar que ocorra algo de inusitado em suas cenas. Nesta situação, uma possível sessão de retratos, ele opta por aquilo que poderíamos chamar de uma anti-pose, o momento mais improvável para a foto.

Erwitt revela na própria sequência de fotos sua espera por algo que certamente lhe era imprevisível. Suas imagens traduzem um incomparável senso de humor, sendo que em muitas delas os cães têm uma participação tão significativa quanto surpreendente. "Quando ela (a foto) é muito boa, ela escapa à razão; é quase da ordem da magia... Nada a ver com o que o fotógrafo quis ou desejou conscientemente. Quando a foto *chega*, ela vem fácil, como um presente, sem que se tenha questionado ou analisado o que quer que seja"*.

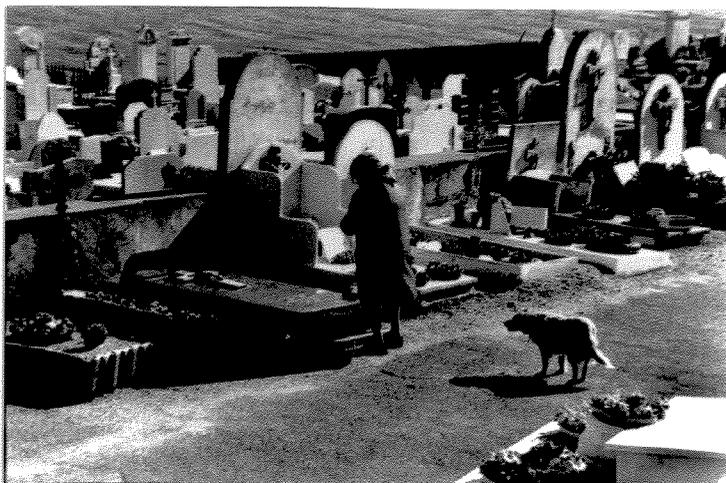


fig .16

Elliott Erwitt (1828)
Saint-Tropez, 1979.

* Elliott ERWITT. "La vie de chien d'un photographe" in Elliot Erwitt, coleção Photo Poche n. 35, Paris, Centre National de la Photographie, 1988. p.5. *Parênteses meus.*

Apesar de dedicar o próximo capítulo ao meu próprio trabalho fotográfico, vale antecipar um relato:

Percorria algumas estações do metrô de São Paulo, entre cinco e seis horas da manhã (horário em que esses locais ainda estão relativamente vazios), exatamente para realizar algumas fotos com mais tranquilidade. Enquadrei uma paisagem ao redor de uma estação e o espelho ao final da plataforma de embarque, mas ainda aguardava que alguma imagem se refletisse nele e completasse a cena para a fotografia. Imaginei que o trem chegando, em movimento, poderia ser o que me faltava. De fato. Mas, conforme se aproximava do ponto em que estava, algumas formas curiosas surgiam no espelho, sem que eu pudesse entender de onde vinham. Durante alguns segundos em que o trem ficou parado na estação, fiz duas ou três fotos dessa cena. Apenas depois pude verificar que se tratava de um duplo reflexo: do próprio vagão, cujo vidro refletia, por sua vez, alguns objetos da estação e a paisagem ao fundo.



fig.17

Ronaldo Entler

Metrô de São Paulo, 1991.

Esperar um acaso é sempre uma atitude paradoxal: significa que o fotógrafo aceita um acaso, mas não aleatoriamente. Ele saberá eleger dentre os fenômenos alheios (aleatórios) à sua intenção aqueles aos quais ele atribui um valor subjetivo (afetivo, estético etc.). Assim como, para alguém que observa uma rajada aleatória de tiros, apenas constitui acaso o tiro que atinge algo eleito como um alvo. A dinâmica incontrollável do mundo equivale à rajada aleatória. Dentro desta, a configuração que serve à fotografia é o acaso de que falo.

Vejamos a esse respeito o relato de Hervé Gloaguen sobre uma de suas fotos¹⁶:

"Essa é a história mesma das boas fotografias, ou das fotografias que se tem um grande prazer em fazer. (...) Fixei meu aparelho no campo, sabendo muito bem que os elementos que eu tinha não eram suficientes para fazer uma boa foto. Uma boa foto é (...) alguma coisa que se espera, e que não se sabe se vai ou não acontecer, alguma coisa a mais... (...) E de repente, sobre o pequeno caminho, um pouco perdido na imagem, chega, correndo na direção da câmara, mas muito longe de mim, um jovem vestido de negro (...) é esse, creio eu, o fenômeno fotográfico: num relance, o espaço se organiza. Compreenda que você não veio a tal lugar por acaso. Eu acredito que todos os fotógrafos se dirigem a esse encontro com uma foto"¹⁷.

No mesmo sentido, analisa Jean-François Chevrier:

"Para o fotógrafo de instantâneo (...) uma jornada de trabalho, de vagabundo pelas ruas, é uma domesticação do acaso: a imagem não chega instantaneamente, ela foi esperada, preparada, ela é um acaso provocado, calculado"¹⁸.

E se um fotógrafo, como é de seu direito, opta por não aceitar os acasos em sua obra, isso não interromperá a dinâmica do mundo. A menos que trabalhe dentro de um estúdio, onde pode controlar cada elemento que irá compor sua foto, ou ainda, a menos que defina como temática as

16-Lamentavelmente, não disponho dessa imagem. Mesmo assim, acredito que seu testemunho, isoladamente, enriquece esta discussão.

17-Hervé GLOAGUEN. *in* Education 2000. Audiovisuel, communication, pédagogie. n. 17 ("L'expérience photographique"), 1980. p.24.

18-"Aproches de la photographie" Entrevista feita por Gilles Delavaud a Jean-François Chevrier. *Ibid.* p. 6.

situações estáticas do mundo¹⁹, esse fotógrafo descartará boa parte de seu trabalho, *vitimado* pelos inevitáveis acidentes. Os acasos são necessários e, com relativa frequência, frustrariam suas intenções e seus projetos. Sem dúvida, uma das grandes dificuldades do fotógrafo iniciante é um certo desejo que tem de submeter cada elemento enquadrado às regras da *boa técnica* que acaba de aprender.

Considerando que os movimentos caóticos do mundo podem ir ao encontro das intenções do artista ou, ainda, que podem apontar novos caminhos à criação, há pouco sentido em não aceitá-los como uma das regras do *jogo fotográfico*. Em geral, o fotógrafo não aguarda uma comprovação estatística das eficiências do acaso. Ele chega, por experiência e intuição, a uma adequação entre seus objetivos e o descontrolo de sua matéria-prima, e não desperdiça as boas oportunidades que o acaso lhe oferece. Passa a haver uma subversão essencial: um pacto com o próprio caos, que não é simplesmente aceito posteriormente, mas incorporado à dinâmica do ato de fotografar.

Contar com os acasos não significa nenhum privilégio. Como já foi discutido, apenas percebemos o acaso em certos fenômenos que nos afetam, que nos são significativos, que alteram nossos projetos. Por isso, ele nos parece raro e excepcional. É natural que uma gama muito maior dos fenômenos (visuais) do mundo afete o fotógrafo e, por isso, os acasos lhe parecerão mais frequentes. Ainda: esse fotógrafo não define um projeto, apenas se coloca receptivo. Nada, além do equipamento e de uma aguçada atenção visual, distingue um passeio de uma *saída* fotográfica. O acaso será tudo aquilo que pode transformar o primeiro na segunda.

A dinâmica do recorte e os acidentes

Mas, apesar dos relatos apresentados anteriormente, o poder de aceitar ou não um acaso, não garante um domínio pleno sobre o aleatório. Muitas vezes, quando o fotógrafo percebe a ocorrência de algo significativo, ele não reluta em queimar algumas etapas possíveis de controle, ele abre

19-Não há aqui nenhuma crítica a estas posturas, senão um reforço da delimitação do tipo de fotografia a que me refiro. Temos, na história da fotografia, exemplos de grandes autores como Ansel Adams (1902-1984) que, optando por um extremo rigor da composição e do estudo das condições de luz da cena escolhida, tomava essencialmente paisagens estáticas como tema para suas fotos. Um sem número de fotógrafos ligados à moda e à publicidade poderiam também ser citados aqui.

mão do ajuste técnico de seu dispositivo, e também de verificar a posição dos outros elementos que configuram a cena. Surge aqui uma outra *porta* para novos acasos: a dos acidentes. Não mais o descontrole sobre o mundo, mas sobre a própria fotografia.

Até agora, tratei da impossibilidade de um pleno domínio dessas circunstâncias que servem ao fotógrafo, mas que ele controla aceitando-a ou não como matéria fotográfica. A partir daqui, não apenas o descontrole, mas o desconhecimento de tais circunstâncias. Nesse caso, só se pode falar num controle posterior à constituição da imagem, pela sua aceitação ou recusa na obra do fotógrafo.

Exatamente pelo fato de se operar na criatividade fotográfica com materiais *pré-constrangidos* por (para) outras finalidades; e pela solução do problema se dar, muitas vezes, num instante fugaz, é que nem sempre o processo comporta a elaboração de um projeto, bem como o investimento de um saber consciente por parte do fotógrafo. E é a partir disso que, mesmo reconhecendo a expressividade de sua imagem, o fotógrafo nem sempre poderá justificar todas as suas escolhas com uma intenção prévia.

Uma característica particular da fotografia que colabora intensamente com os acasos é o seu desfecho *abrupto* a partir de uma ação *sutil* do fotógrafo, que é o instante de exposição à luz. Certamente essa questão está ligada à *gênese automática*, mas não só. Tem a ver ainda com as peculiaridades desse automatismo.

Por exemplo: numa linha automatizada de produção de um carro, sua montagem segue várias etapas que permitem que, *no meio do caminho*, efetuem-se mudanças e se corrijam erros. Esse processo guarda, na verdade, algumas semelhanças com aquele de um pintor, de um escultor, de um músico, entre outros, onde a produção de uma obra pode ser interrompida e reiniciada. Enfim, pode-se refletir sobre os resultados obtidos, durante o processo.

No caso da fotografia, a operação automática decorre numa fração de segundo na qual não é possível exercer controle algum. É por isso mesmo que Dubois descarta os códigos culturais que regem as opções do fotógrafo: eles atuam antes e depois, mas nunca durante esta operação que, para ele, define a essência da fotografia. É necessário considerar que os resultados desse descontrole serão referendados pelo fotógrafo, posteriormente. Se não for aprovado, essa foto nem chegará a existir no conjunto da obra de um autor. Se for, esses resultados passarão a ser igualmente significativos de uma atitude humana. A "impressão natural" da imagem, ganha a equivalência de uma ação voluntária através da *antropomorfização* da natureza, que atribui valor estético aos objetos encontrados.

Arlindo machado também fala desses acasos:

"O momento captado pela fotografia é sempre esse tempo impensado e aleatório, esse centésimo de segundo destituído de controle, em que o acaso não pode ser abolido por uma intenção. (...) é preciso considerar que cada tomada de câmara corresponde a um intervalo de exposição ínfimo, escolhido mais ou menos arbitrariamente dentre inúmeros outros intervalos próximos. Daí porque se pode falar de um certo caráter aleatório da imagem obtida pela câmera: pode-se dizer que o obturador que torna visível a luz na película é ele próprio cego e governado pelo acaso"²⁰.

Isto faz com que o fotógrafo baseie sua decisão última apenas na configuração dos elementos que lhe parecem mais significativos e, acima de tudo, que estão ao alcance de sua percepção. Ou seja, não há a possibilidade de ir-se elegendo e incorporando ao fotograma, em etapas, as porções da cena que já tenham sido vistas e que já tiveram sua configuração aprovada pelo fotógrafo. A intencionalidade, nestas situações, não poderá se estender sobre a totalidade dos elementos que estão diante do quadro. Porém, mesmo aqueles que não foram percebidos ou analisados poderão ocupar uma função relevante na estrutura da imagem, e na forma de apresentação do referente.

"Os acidentes do acaso são muito mais frequentes do que se possa imaginar, mas o espectador ou usuário da fotografia não chega a tomar consciência disso, porque as fotos que ele vê cotidianamente nos álbuns, nas revistas, nas galerias são quase sempre as fotos felizes, aquelas em que o controle estocástico surtiu efeito, reconciliando a imagem com o modelo figurativo da pintura; as demais são simplesmente destruídas ou negligenciadas sob a forma de contato"²¹.

Quanto a isso, apenas uma ressalva. O controle estocástico reconcilia a imagem com um modelo genérico pré-existente: o estilo, os padrões de qualidade técnica, e o próprio gosto do fotógrafo. Mas não necessariamente se trata do *modelo figurativo da pintura*. De certo, Arlindo Machado não desconsidera tais possibilidades mas, segundo ele, "poucos são os fotógrafos, entretanto, que sabem tirar proveito dos acidentes do acaso"²².

20-Arlindo MACHADO. A ilusão especular. Introdução à fotografia, São Paulo, Brasiliense, 1984. p.43 e 44.

21-Ibid. p.44.

22-Ibid. p.49.

Poucos ou muitos, é plena verdade que não são todos os fotógrafos que sabem explorar o acaso em seu trabalho. E, ainda, dentre os que saberiam, não são todos que o querem. Mas houve nítidos momentos e propostas em que a fotografia se distanciou dos modelos da pintura, através dos quais os recortes acidentais ganharam espaço.

Especialmente no início deste século, fotógrafos como Paul Strand²³ se dedicaram à reflexão e à busca de um caminho próprio para a fotografia, insurgindo-se contra os padrões *pictorialistas*. Mas antes disso, talvez tenham sido esses mesmos acasos que, encontrando terreno propício nos disparos indiscriminados dos amadores, mostraram novas possibilidades estéticas à fotografia, sobretudo, evidenciando sua função de recorte no espaço e no tempo.

23-Strand (ver figura 2, p.69) publica seus trabalhos nos últimos números da revista *Camera Work* (1917), editada pelo fotógrafo e até então divulgador da estética pictorialista, Alfred Stieglitz. Nesse contexto nasce o conceito de *fotografia pura*, que reivindica seu próprio estatuto de arte, independentemente dos padrões da pintura.



fig.18

Don Georges Sirot
Album de Família, 1898.

Os amadores anunciam, ingênua e precocemente, a função de recorte da fotografia, que seria explorada amplamente pelos fotógrafos profissionais, a partir da virada do século. Robert Frank (1924) é um dos muitos exemplos de uma utilização muito flexível de recursos que bem poderiam ser confundidos com os acidentes dos amadores: horizonte inclinado, desfoque, corte abrupto, contra-luz etc. São, na verdade, elementos significantes da visão crítica que esse fotógrafo suíço teve dos norte-americanos, nos anos de 1955/56*.

fig.19

Robert Frank
Novo México, EUA, 1955/56



* *Os Americanos*, trabalho publicado originalmente em Paris, em 1958, mostra um cotidiano que pouco agradou os financiadores do projeto, a fundação norte-americana Guggenheim.

Tendo recebido sua primeira câmara fotográfica de seu pai, aos sete anos de idade, Lartigue certamente compartilha daquela ingenuidade dos amadores do final do século. De família muito rica, ele prossegue registrando seu cotidiano sem a pretensão de ser reconhecido como um artista; e mesmo adquirindo um pleno domínio da técnica, continua sempre explorando possibilidades ousadas de enquadramento e movimento.



fig.20

Jaqes-Henri Lartigue
(1894-1986)

Bourboutte, Rouzat,
1908.

Uma vez que um acaso é aceito na obra ou, mais compativelmente com a fotografia, uma vez que uma imagem casual é aceita pelo autor em seu *portfólio*, dificilmente se poderia detectar o que foi ou não produto de uma intencionalidade. Muitas vezes, quando notamos que um detalhe sutil dos elementos que compunham a cena se torna significativo na imagem, questionamos: "Mas será que o fotógrafo viu isso?" Se não viu, é provável que se coloque em dúvida os méritos do fotógrafo quanto a essa foto. Algo como: *já que não havia competência, foi preciso sorte para conseguir uma boa imagem*. Não é de se duvidar que, por isso mesmo, alguns fotógrafos evitem alardear seus acasos²⁴, como se admiti-los fosse confessar que se está assinando uma obra alheia.

Negar o acaso é recusar uma infinidade de possibilidades que o mundo coloca diante do fotógrafo. É colocar a percepção em competição com a câmara: *tudo que esta possa captar, eu mesmo, antes, captaria*. Na fotografia, sorte e competência não se opõem: poderia-se dizer que a sorte é uma das competências do fotógrafo. Sua matéria-prima não se submete a ele, e coloca diante de sua percepção mais elementos do que ela poderia levar a qualquer análise. Cabe ao fotógrafo arriscar, jogar.

24-Fica a auto-crítica pelos acasos que eu mesmo já neguei em meu trabalho.



fig.21

William Klein (1928)

Tokio, 1961.

William Klein tem uma certa predileção pelas situações caóticas do mundo: fotografa em meio a multidões, aceitando todos os seus movimentos e, conseqüentemente, as surpresas que resultam na imagem. É o que chama de "testemunho do acaso". "O gesto de fotografar é para mim um momento de transe, onde se pode apreender diversas coisas que se passam ao mesmo tempo, e que se sente, que se vê, conscientemente ou não"*. Sabe-se que Klein algumas vezes fotografou sem olhar pelo visor da câmara, o que não necessariamente significa radicalizar o descontrole sobre a fotografia, mas ampliar o acesso a esse universo caótico através de um contato sinestésico.

* William KLEIN. "Trance witness revels" (relato) in William Klein, Coleção Photo Poche n. 20, Paris, Centre National de la Photographie, 1985. p.1.



fig.22

William Klein

Praia de Saint-Torin, 1956.



fig.23

Henri Cartier-Bresson
Rue Mouffetard, Paris,
1954.

Cartier-Bresson não deixou de retratar a expressão do menino, que certamente não duraria até que pudesse haver qualquer investimento rigoroso de composição. Assim, observa-se detalhes pouco comuns em sua obra, como os pés cortados do menino, a coluna sobre sua cabeça, o horizonte inclinado, uma outra pessoa que *ameaça* entrar no quadro, à esquerda. Talvez seja por isso que Bresson a tenha renegado: "essa foto não me agrada; Robert Doisneau a teria feito melhor"*. Mas há pouco sentido em se imaginar essa imagem de outra maneira; já que todos os seus *defeitos* completam o aspecto de descontração da cena.

* CARTIER-BRESSON. Entrevista a Alberto ANAUT, para o Jornal "El País". Tradução publicada na "Folha de São Paulo", 4/2/1991. p.E-1.

Mas será que tudo isso equivaleria a dizer que alguém de olhos vendados que disparasse sua câmara como uma metralhadora poderia chegar a obter boas fotografias? Admitir essa idéia assustaria muitos fotógrafos, que reconheceriam nela um histórico argumento tão combatido, que novamente ameaçaria o valor artístico da fotografia.

"O fotógrafo de fato ambicioso habitualmente faz questão de deixar claro que essa visualização permissiva deve ser bastante rigorosa. 'A fotografia não é acidente - mas sim conceito', insiste Ansel Adams. (...) A necessidade de justificar a atividade fotográfica tem quase sempre impedido que se admita que a prática de tirar vários negativos de um mesmo assunto, principalmente se realizada por fotógrafo de muita experiência, pode propiciar resultados perfeitamente satisfatórios. Contudo, apesar de sua relutância em admiti-lo, a maioria dos fotógrafos sempre depositou - e com razão - confiança quase supersticiosa no acaso bem-sucedido"²⁵.

Em primeiro lugar, deve-se ponderar uma questão de medida: nenhum fotógrafo, na impossibilidade de avaliar integralmente cada instante da cena, *desespera* seu *motor drive*, do começo ao fim de cada filme de que dispõe. O controle estocástico é um recurso que se soma às opções que o fotógrafo tem diante da cena. De olhos vendados ou não, ele decide e controla tudo o que pode e, depois disso (ou enquanto isso), se dá o direito de tentar várias tomadas, assim como qualquer pintor tem o direito de fazer vários esboços de seu quadro, antes da versão definitiva. O trabalho do fotógrafo esloveno, Evgène Bavcar (1946)²⁶, cego desde a infância, não é somente o exemplo de uma incorporação inevitável dos acasos, mas um fato que nos faz repensar a definição de descontrole da foto como um simples *não visto*. Quando se recusa o acaso no ato de fotografar, corre-se o risco de se descartar a *reboque* as possibilidades de uma apreensão sinestésica do *bom* instante para a fotografia.

25-Susan SONTAG. Ensaio sobre a fotografia. p.113.

26-Desde a primeira versão deste projeto de pesquisa, tomei a idéia um fotógrafo de olhos vendados como uma ilustração hipotética (e improvável) para o acaso na fotografia. Para minha surpresa, venho a conhecer o trabalho de Bavcar em 1993, quando uma de suas exposições chega a São Paulo.

Um acidente, aos dez anos de idade, tira a visão do olho esquerdo de Bavcar. Outro, aos onze, fere seu olho direito, levando-o lentamente à cegueira total. Em suas palavras, "um longo adeus à luz"* que lhe fornecerá o repertório de lembranças do mundo visível com o qual trabalhará.

Começando a fotografar aos dezenove anos, Bavcar possui hoje uma obra de grande originalidade, que dispensa qualquer amenização de julgamento. Em 1976, doutora-se em Estética e Filosofia da Arte.

Seu trabalho decorre de um contato indireto entre as imagens e seu *imaginário*, operado através de seus outros sentidos e das palavras de algumas pessoas nas quais confia. Orienta-se pelo toque, pela temperatura, pelos sons, pela descrição da cena feita por alguns amigos e por suas lembranças de infância (tema constante em seu trabalho): paradoxalmente, uma superação dos acasos, mas também uma aceitação, como síntese de sua inteligência e dos estímulos sinestésicos em imagem; a experiência visual de que não dispõe e que, de certo modo, descobre, a partir de então.



fig.24

Evgen Bavcar

"A infância", Lokavec**.

* Evgen BAVCAR. Le Voyeur Absolu, Paris, Seuil, 1992. p.8.

** Editada em Le Voyeur Absolu sem referência de data. p. 22.

Em segundo lugar e, como já foi discutido, não se determina o valor de uma obra pelo maior ou menor grau de correspondência que ela mantenha com um projeto ou intenção prévia. Os acidentes fotográficos são comparáveis, em termos de valor artístico, ao trabalho de um Pollock quando joga a tinta sobre a tela. Essa mesma analogia é evocada por Otto Stelzer, quando afirma que não foi aleatória a escolha de duas grandes exposições pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, na década de 50. A primeira delas foi "The Family of Man", do fotógrafo Edward Steichen (1879-1973), e a segunda, "The New American Painting", onde se mostrava a "action painting" de artistas como Pollock. Para Stelzer, por trás da aparente contradição entre as imagens de cada uma existe, em comum, "a confiança no mecanismo", uma atitude "automática" e "irreflexiva", uma "cooperação entre inteligência e acaso"²⁷.

Certos acasos constituem mesmo um dos fascínios da imagem fotográfica: ela não apenas propõe algo que minha percepção visual captaria, se eu estivesse presente diante da cena, mas ela tem um jeito próprio de *falar* sobre o mundo. Em sua versão dos fatos, vejo coisas que não veria de outra forma. Como diz Benjamin:

"O observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem. (...) A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (...) Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional"²⁸.

Em meio a diversos exemplos, Benjamin parece referir-se às cronofotografias (sequências de fotos que *congelam* frações de um movimento) de Eadweard Muybridge, realizadas a partir da década de 1880. Tomada tecnicamente como precursora do cinema, a obra de Muybridge tem, contudo, menos a intenção de resgatar o fluxo do tempo na fotografia do que de decompô-lo. O objetivo era permitir que se observasse certos detalhes do movimento de um corpo que a percepção visual não pudesse, sem a fotografia, captar em sua continuidade. É nesse sentido que a *visualidade* se torna insuficiente como referência para o que a fotografia pode captar. Ela não se limita ao visível, mas *torna visível*.

27-Otto STELZER. Arte y Fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 1981. p.146-147.

28-Walter BENJAMIN. "Pequena história da fotografia", in Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas v.I, São Paulo, Brasiliense, 1986. p.94.

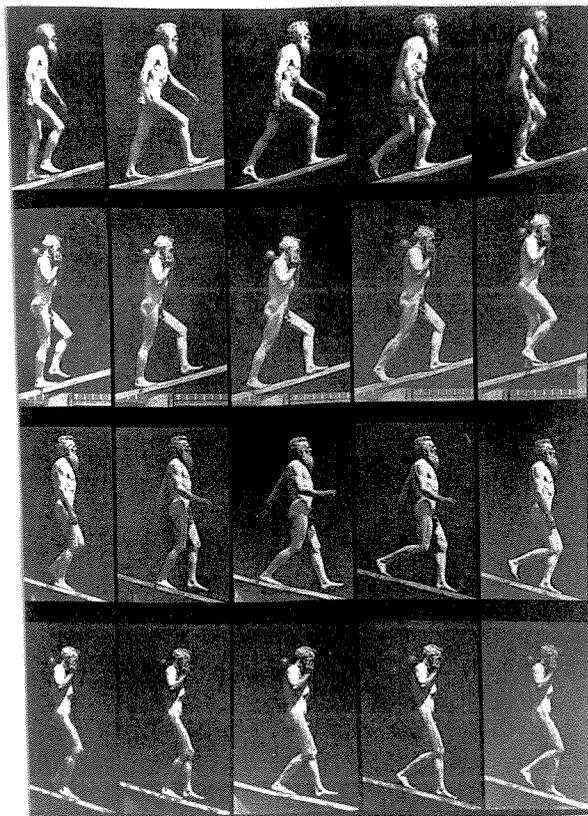
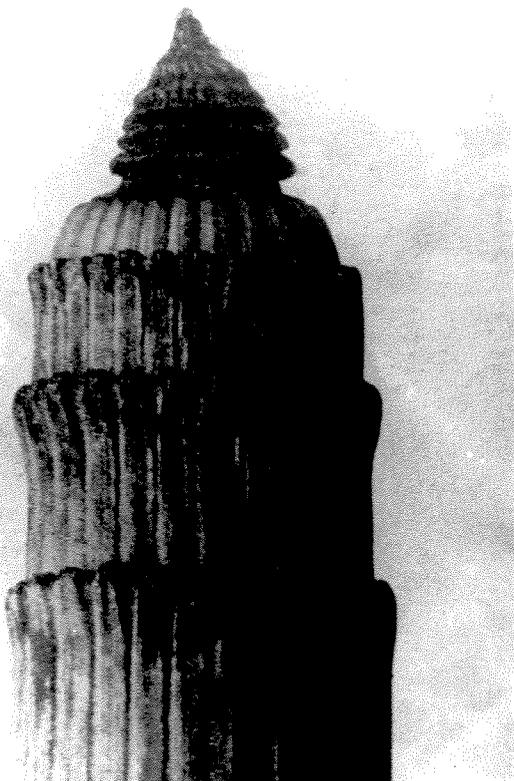


fig.25

Eadweard Muybridge

Modelo nº 95 (auto-retrato),
prancha originalmente composta
por 44 imagens, 1885.



Além de uma referência implícita a Muybridge, Walter Benjamin, quando fala do inconsciente ótico, cita também a obra de Blossfeldt (1865-1932), que utiliza a fotografia para revelar as formas ocultas da natureza semelhantes às da arte.

fig.26

Karl Blossfeldt

"Formas primitivas da arte",
1928.

Considera-se, neste ponto, o acaso não apenas como aquilo que o fotógrafo não pudesse prever mas, realmente ver até que sua imagem fosse revelada. Porém, existe ainda a questão de não se poder saber com precisão quais dos elementos que compõem uma foto não chegaram, de fato, a ser percebidos e quais o foram, porém, longe do alcance de uma análise consciente. A partir do momento em que se considera uma certa familiaridade com a técnica, já não se pode mais pensar a relação do fotógrafo com os acasos, à parte de sua dinâmica de trabalho. No exercício constante de qualquer atividade humana, certamente há o desenvolvimento de uma capacidade operativa específica que já incorpora as particularidades do processo em questão. No caso da fotografia, não seria diferente.

Certamente um fotógrafo pode perceber muitos dos elementos que estão sendo enquadrados e considerá-los na composição da imagem sem, no entanto, precisar elaborar um raciocínio que possa ser resgatado, posteriormente, para justificar seus resultados. A experiência coloca o olhar quase como uma função operativa, como um *olhar fotográfico*, especificamente. Quase como um *ato-reflexo*, que já é um padrão de respostas incorporado ao programa genético. Digo *quase* pois há, de fato, entre o olho que recebe o estímulo e o dedo que executa a resposta motora, não apenas uma relação neurológica, mas psíquica: não o instinto mas a intuição. E a percepção é mediadora desse processo.

Além do estímulo dos órgãos sensoriais, e além dos padrões da organização formal (*gestalt*), a percepção envolve também um complexo sistema de subordinação do estímulo sensorial aos modelos significantes estabelecidos pela experiência passada, e uma função orientadora para uma reação futura com respeito ao objeto percebido.

A técnica fotográfica permite que a impressão se dê a partir de uma ação sutil (um pequeno movimento do dedo indicador), que pode facilmente ser assimilada como uma resposta muito espontânea ao estímulo perceptivo. Ou seja, uma vez reconhecido um tema e uma organização formal que façam merecer o registro, a resposta pode se dar sem a necessidade de qualquer reflexão ou raciocínio prévios.

Mas não tomarei aqui um caminho psicanalítico para a análise de qualquer obra, essencialmente, por duas razões. Em primeiro lugar, identificar os conteúdos psíquicos determinantes do ato fotográfico é uma tarefa que estaria à altura das interpretações de sonhos, atos-falhos, desenhos etc. que se faz na atividade psicoterapêutica. Exigiria o recurso a um instrumental específico e também que se tomasse

um profundo contato com a história pessoal de um autor a ser analisado. Enfim, seria um longo desvio do percurso desta reflexão.

Em segundo lugar, haveria o risco (que a própria Psicanálise correria) de querer tomar certos conteúdos inconscientes como "causas" *a priori* da imagem, negando a possibilidade legítima de se tratar de uma relação indeterminada, de um cruzamento de elementos independentes: por exemplo, um *timer* pode acionar o obturador da câmara indiscriminadamente, sem considerar qualquer desejo do fotógrafo. Apenas posteriormente se poderia estabelecer qualquer ligação, a partir da qual a fotografia daí resultante poderia ser aceita ou rejeitada, no conjunto de sua obra.

Estabelecemos *a priori* uma distinção entre o desconhecido e o inconsciente; entre aquilo que não foi percebido pelo fotógrafo e o que foi, mas sem chegar à elaboração que precisaria para compor um projeto. Temos, no entanto, o conceito de *inconsciente ótico* de Benjamin unindo esses dois sentidos.

O exemplo do Surrealismo

Uma maneira de ilustrar o modo como o inconsciente se relaciona com a fotografia, numa perspectiva histórica que me é mais conveniente que a psicanalítica, é a significativa presença da fotografia dentro do Surrealismo, movimento que propunha o inconsciente como fonte de conteúdos e critérios para a arte. Mas, além da questão do inconsciente, o *pensamento* surrealista traz certos valores que vão ao encontro dos diversos aspectos que ressaltar até aqui da relação entre a fotografia e os acasos. Por isso, julgo ser enriquecedor um aprofundamento deste exemplo, mas não antes de alguns parênteses necessários.

29-Vale constar que François SOULAGES reúne em Photographie et inconscient, (Paris, Osires, 1986) artigos de vários autores que abordam essa questão, incluindo experiências de uso clínico da imagem fotográfica. Também Philippe DUBOIS, insere na edição francesa de 1990 de L'acte Photographique et autres essais (Paris, Nathan. p. 261 a 283) um apêndice intitulado "La photographie comme appareil psychique". Neste texto Dubois analisa as referências que Freud faz à fotografia em sua obra, tomando ainda outras construções teóricas da psicanálise como metáforas da fotografia.

Antes do Surrealismo, até os primeiros anos da década de 1920, o movimento *dada* já manifestava uma grande afinidade com os acasos, através dos *ready mades* de Marcel Duchamp e dos *poemas sorteados* que sugere a receita de *Tristan Tzara*. Daqui emergem alguns daqueles³⁰ que, em 1924 (ano do primeiro manifesto), fundam o movimento surrealista, inclusive seu líder, o poeta André Breton (1896-1966) que trouxe do dadaísmo as experiências com a *escrita automática*. E, para completar esse contexto da relação do acaso com as vanguardas, vale ainda situar que será duas décadas mais tarde, pouco depois de Breton se refugiar nos Estados Unidos por ocasião da Segunda Grande Guerra, que irá aflorar a *Action Painting* nesse país (Pollock, Gorky, Kooning etc.).

Influenciada pelos conceitos da Psicanálise, a arte Surrealista tenta uma aproximação com os mecanismos do inconsciente através de caminhos que, por vezes, são contraditórios. A fotografia surrealista, como se pode ver em um de seus principais representantes, Man Ray (1890-1976), é essencialmente composta por cenas produzidas e imagens fotográficas com interferências das mais diversas técnicas. Ainda que o próprio Man Ray reconheça ter chegado a alguns de seus processos como o *rayograma* e a *solarizações*³¹ por acidentes em seu laboratório, não é exatamente este o tipo de fotografia que interessa a esta reflexão. Mais do que analisar esses resultados, pretendo aqui estabelecer algumas relações entre alguns procedimentos propostos pelo movimento e aqueles de uma fotografia *mais convencional* (ainda que estas sejam menos frequentes no Surrealismo).

Essa era, na verdade, a contradição da arte surrealista, que oscilava entre um irracionalismo - o automatismo psíquico da poesia de Breton e de seus seguidores - e a técnica minuciosa das imagens fantásticas de Salvador Dali e René Magritte, entre outros. Tem-se, no primeiro caso, um procedimento que tenta estabelecer um critério inconsciente para a criação, e que é de fato onde cabem os acasos e, no segundo caso, a tentativa de transpor os conteúdos desse inconsciente, na forma realista que com eles parecem se manifestar nos sonhos.

30-Os amigos de Duchamp "cultuadores do acaso", como definem H.W. e Anthony F. JANSON. Iniciação à História da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 1988. p.381.

31-O rayograma é hoje mais conhecido por *fotograma* nome que lhe deu Lázló Moholy-Nagy (1895-1946), um artista húngaro contemporâneo a Man Ray. Trata-se de um papel fotográfico exposto à luz com objetos colocados diretamente sobre ele. Quanto à solarização, o nome correto seria Efeito Sabattier ou *pseudo-solarização*: expõe-se à luz uma foto já revelada, mas ainda não fixada, submetendo-a posteriormente a uma segunda revelação. Com isso se observa um efeito de inversão de tons, uma ilusão de *negativo* em alguns pontos da imagem.

Não serão muitos os exemplos concretos de uma fotografia surrealista sem interferências, que sejam consideradas como tal, mais pelas próprias características da técnica e pelo procedimento do fotógrafo, do que pelos resultados fantásticos. Mas serão muitos os pontos de aproximação. Se, com isso, corro o risco de querer impor como surrealistas situações que não foram exatamente determinadas pelo contexto desse movimento, não faço, porém, nada de estranho às vozes e às práticas oficiais do movimento. Como diz Breton:

"Swift é surrealista na maldade.
Sade é surrealista no sadismo.
Chateaubriand é surrealista no exotismo.
Constant é surrealista em política.
Hugo é surrealista quando não é tolo
(...)"³².

Parece ser legítimo encontrar o Surrealismo, porque o inconsciente não é um privilégio da obra de seus integrantes voluntários. E, ainda, porque ele mesmo tanto se manifesta naquilo que um artista produz quanto se projeta naquilo que ele encontra. Há também aqui uma afinidade com a questão da *obra de arte encontrada*. Muitas foram as fotografias publicadas nas revistas do movimento, independentemente de qualquer filiação de seus autores. Otto Stelzer traz exemplos, desde o século XIX, de "fotógrafos que obtiveram, uma ou outra vez, imagens que mostram aspectos 'surreais', e isso muito antes de que aparecesse uma pintura que se servisse de tal denominação"³³. Concretamente, podemos citar o trabalho de Eugène Atget (1857-1927) cuja relação involuntária com o Surrealismo é lembrada por Benjamin e, posteriormente, pelo próprio Stelzer.

Marinheiro, ator, pintor, Atget se torna, a partir do final do século XIX e até quase a sua morte, um típico *fotógrafo de rua*, também no sentido marginal desse termo. Ele percorreu os locais pouco visitados de Paris, carregando uma câmara obsoleta de grande formato, e deixando num modesto silêncio uma obra cujo reconhecimento não chegou a assistir. Ainda que com recursos limitados, Atget transgride o universo pictórico-fotográfico, criando imagens pouco habituais aos olhos da época. Com isso, mostra ao mundo uma cidade desconhecida (ocultada, talvez), e à fotografia, um procedimento baseado em valores próprios.

Apesar de sua postura documental, Atget não desprezava certos recursos ou acidentes, como um borrão de movimento ou uma sobreposição de imagens, que *ferem* tanto as pretensões da fotografia realista quanto os cânones da arte fotográfica

32-André BRETON. "Manifesto do Surrealismo", in Gilberto Mendonça TELES. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. p.192.

33-Otto STELZER. Arte y Fotografía. p.92.

acadêmica. Além disso, amplia as temáticas fotográficas a um campo que passaria a ser-lhe muito familiar: o cotidiano, ainda que banal. É certamente com Atget que a fotografia se revela como uma arte de encontrar e o fotógrafo, como um *passeante*. Nas palavras de Benjamin: "ele foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência (da fotografia)"³⁴.

Os surrealistas tomaram contato com a obra de Atget através de algumas fotos compradas por um vizinho seu, o pintor e fotógrafo Man Ray, recém-chegado dos Estados Unidos e entusiasmado com a vanguarda européia. Algumas destas fotos foram publicadas anonimamente, por opção do próprio Atget, na revista *La Revolution Surréaliste*, em 1926. Outras exposições do movimento incluíram trabalhos de Atget, após a sua morte.

Muito distintas das imagens de Man Ray, suas fotografias não apresentam nenhuma interferência, nenhum retoque, e sequer eram ampliadas (graças ao grande formato de seus negativos). Sua aceitação no movimento surrealista já revela o valor que seus integrantes atribuem à tradução em signo de uma realidade simplesmente encontrada.

Para dar um outro exemplo disso, essa é também a razão de se ver numa outra revista do movimento, *Minotauro*, fotografias como as *Esculturas Involuntárias* de Brassai (1899-1984). Tratava-se de objetos banais, recortados de seu contexto original pela fotografia.

34-Walter BENJAMIN. "Pequena história da Fotografia". p.100-101. *Parênteses meus*.



fig.27

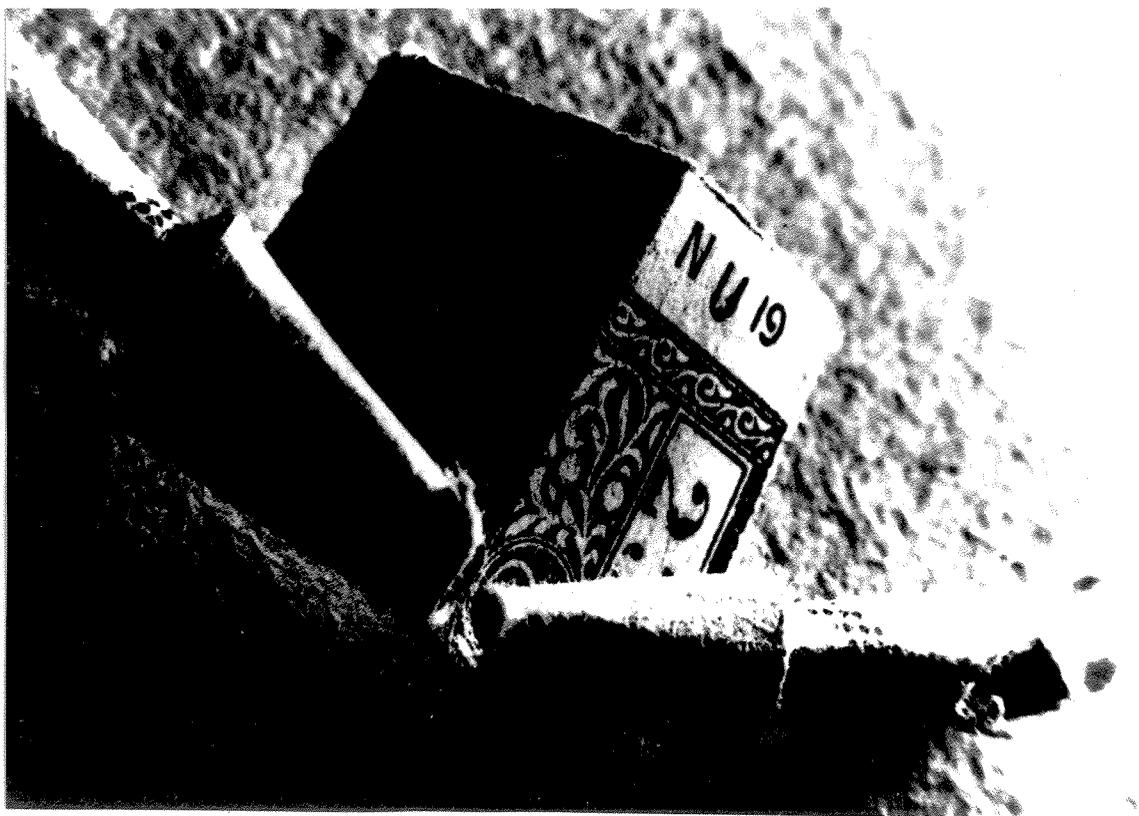
Eugène Atget

Magazine, Paris,
1925.

fig.28

Brassaï

Foto da série "Esculturas involuntárias",
1933.



Mas, além desses exemplos, é possível verificar também uma relação da fotografia com a concepção teórica do Surrealismo.

Uma primeira analogia possível se dá entre a *gênese automática* da fotografia e a *escrita automática* dos poetas surrealistas (já experimentada no dadaísmo), uma "técnica" de se colocar em estado de vigília, permitindo que palavras ou frases venham espontaneamente, independentemente de qualquer coerência semântica ou padrão estético.

"Mandem trazer algo com que escrever (...). Ponham-se no estado mais passivo e receptivo que puderem.(...) Escrevam depressa, sem um assunto pré-concebido, bastante depressa para não conterem e não serem tentados a reler"³⁵.

O automatismo, a receptividade, a ausência de intencionalidade, a rapidez do desfecho do processo de criação são aspectos compartilhados pela fotografia e essa poesia. A analogia se estende ainda à confiança ingênua que os fotógrafos depositam em seu equipamento e sua técnica: tais poetas acreditavam que o método da escrita automática permitia uma expressão pura do inconsciente, sem interferências:

"Mas nós que não nos dedicamos a qualquer trabalho de filtragem, que nos transformamos em nossas obras em receptáculos surdos de tantos ecos, modestos *aparelhos registradores* (...)"³⁶.

Obviamente, este ponto da analogia é absolutamente precário, na medida em que cada *aparelho registrador* estaria pretensamente se voltando para um campo diferente, senão oposto: a fotografia, para o *real*; o Surrealismo para o inconsciente.

Considerando isto, surge um novo problema, como Rosalind Krauss propõe: "Não estamos na presença de um paradoxo? Pareceria não ser possível haver surrealismo e fotografia, senão surrealismo *ou* fotografia" diante da "aversão de Breton pela 'forma real dos objetos reais'"³⁷.

A saída está exatamente na revisão do papel da fotografia diante desse real, isto é, no reconhecimento de seu caráter transformador. A proximidade entre a fotografia

35-André BRETON. "Manifesto do Surrealismo", in Gilberto Mendonça TELES. Vanuarda Européia e Modernismo Brasileiro. p.194.

36-*Ibid.* p.193.

37-Rosalind KRAUSS. "La Photographie au Service du Surréalisme" in Explosante-Fixe. Photographie et Surrealisme, Paris, Centre Georges Pompidou. p.15

e o "coração do movimento"³⁸ revela, talvez, uma negação dessa postura ingênua e, a partir daí, um encontro de objetivos. Rosalind Krauss prossegue dizendo que Breton, tentando definir a proposta estética do surrealismo, traz o conceito de *beleza convulsiva*, que diz respeito exatamente à transformação da realidade em signo, da transfiguração do mundo em uma "floresta de índices".

"Definindo o que entende por índice, Breton esboça uma teoria não da pintura, mas da fotografia"³⁹.

E é exatamente através dessas possibilidades de transformação, que Breton apresenta como as três formas de "beleza convulsiva", que se pode aprofundar a comparação com a fotografia:

"A primeira, 'érotique-voilée', se refere à existência na natureza de fenômenos de representação: um animal que imita um outro, ou a rocha que simula uma estátua. A segunda, 'explosante-fixe', está ligada à 'interrupção do movimento', ao fato de que alguma coisa, por uma razão qualquer, encontra-se detida, descarrilhada, distinguida, dentro de seu curso. (...) O estado convulsivo (exaltação diante do objeto) não surge quando ele é percebido na continuidade de sua existência natural, mas a partir do momento em que se destaca dessa corrente, pelo fim de seu movimento. O terceiro modo de beleza convulsiva, 'magique-circonstancielle', reside no objeto ou no fragmento verbal encontrado, onde (especificamente no caso do objeto encontrado) um emissário do mundo exterior é portador de uma mensagem que informa o sujeito de seu próprio desejo. O objeto encontrado é um signo desse desejo"⁴⁰.

Esse espaço que o Surrealismo encontra no mundo para sua arte-inconsciente, coincide com a essência das possibilidades criativas da fotografia. Nessas três situações, pode-se observar aspectos distintos da relação entre os acasos e a fotografia, propostos anteriormente: na primeira, a questão dos acasos no mundo que a fotografia intenta registrar. Na segunda, o recorte no tempo que permite ver coisas que, mesmo ao fotógrafo, eram imperceptíveis no fluxo do movimento de um objeto. E, na terceira, toda a receptividade do fotógrafo cuja expressão se dá pela aceitação das formas que o mundo oferece, e que ele não prevê e nem controla, em seus *passeios fotográficos*.

38-Rosalind KRAUSS, "Photographie et Surréalisme" in Le Photographique. Pour une théorie des écarts, Paris, Macula, 1990. p.119.

39-Rosalind KRAUSS. "La Photographie au Service du Surréalisme". p.31

40-Ibid. p.31

Não tem sido outra a tarefa dessa fotografia senão a de buscar os *inusitados* do cotidiano, a parte da realidade mais afim com os sonhos e que, por isso mesmo, não se revela em nossa percepção ou na forma lógica e utilitária com que nossa atenção consciente se volta para o mundo. Esse é o campo dos acasos porque o próprio mundo estabelece uma ordem de comportamento, sempre justificável dentro dessa consciência-útil.

Se o surrealismo propõe uma transgressão de certos valores, a fotografia amplia essa atitude até o campo perceptivo: o "inconsciente ótico", os "sonhos diurnos" de que nos fala Benjamin⁴¹. O inconsciente é também esse instante de ação involuntária que existe num caminhar, por mais que o percurso esteja planejado. A careta contida no curso de uma bela expressão facial. As formas humanas que acabamos por reconhecer nos objetos, quando exibidos em certas condições. A estranheza de muitas atividades e atitudes, quando retiradas de seu contexto funcional e dinâmico. Em última instância, uma estrutura formal que não poderia ser percebida de outra forma, em outro momento, de outro ângulo etc.

"Com o advento da fotografia, toda uma dimensão 'invisível' ou inconsciente da experiência óptica pode aflorar, modificando certos arquétipos a que nos acostumara a tradição pictórica. (...) Com justa razão, vê Benjamin nessa fixação do inesperado alguma coisa de surrealista, o retorno de um inconsciente reprimido"⁴².

Defini no primeiro capítulo as diferenças entre um acaso concebido como manifestações do inconsciente, e outro como um cruzamento de causas distintas e independentes, no tempo e no espaço. Atualizando-os ao campo da fotografia, temos o primeiro como uma determinação inconsciente da ação do fotógrafo. E o segundo como o cruzamento dessa ação com um fenômeno enquadrado involuntariamente, por ser imperceptível. Mas a fotografia parece unir esses dois aspectos do acaso: o inconsciente ótico coloca o *invisível* e o *inconsciente* num mesmo plano, algo parecido como uma informação subliminar que, mesmo em sua condição de desconhecida, já é capaz de nos afetar profundamente.

41-Walter BENJAMIN. "Pequena história da fotografia". p.94.

42-Arlindo MACHADO. A Ilusão Especular. Introdução à fotografia. p.48.

O ACASO NA VISUALIZAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Além da criação fotográfica

Em princípio, a idéia de acaso está ligada à produção de um fenômeno, isto é, às suas causas. Por esse motivo, quando tomo a fotografia como o fenômeno a ser estudado sob essa perspectiva, é natural que eu me volte mais ao seu processo criativo, do que à sua recepção e leitura. Algo na imagem, senão ela mesma, pode ser produto de um acaso: a princípio, essa idéia tem mais a ver com sua gênese, com algo que, mesmo enquanto a imagem ainda é latente, já aconteceu.

Mas se se considerar que a relação do homem com a fotografia está longe de se esgotar na sua tomada, de fato, é fundamental ir além desse limite.

Dubois inicia *O Ato Fotográfico* com uma primeira definição tanto da Fotografia quanto do título de seu livro:

"A foto não é só uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer ...) é também, de entrada, um verdadeiro ato icônico (...) uma imagem-ato, porém sabendo que este 'ato' não se limita trivialmente ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da 'tomada') senão que inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação."⁴³

Por sua vez, Schaeffer é um tanto mais incisivo, e vale relembrar suas colocações:

"Parto da idéia de que a imagem fotográfica é essencialmente (porém não exclusivamente) um signo de recepção. Portanto, é impossível compreendê-la plenamente no marco de uma semiologia que define o signo desde o ponto de vista de sua emissão."⁴⁴

43-Philippe DUBOIS. El acto fotográfico. De la representacion a la recepcion, Barcelona, Paidós, 1986. p.11. Apesar desta introdução, e como já foi colocado no capítulo anterior, a teoria de Dubois se concentra mais especificamente sobre o instante (a fração de segundo) em que a foto se realiza.

44-Jean-Marie SCHAEFFER. La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico, Madrid, Catedra, 1990. p.7-8.

Como já foi discutido, estas posturas se referem a aspectos mais específicos das teorias desses autores. Porém, apresentadas nas introduções, elas demonstram a tendência genérica de não desconsiderar a recepção da imagem (ou considerar prioritariamente, no caso de Schaeffer). Se insisti em recuperar o papel do fotógrafo nas determinações do signo fotográfico, isso não significa negar a importância do processo de leitura como um aspecto da pragmática fotográfica, sem o qual ela não teria nenhum valor.

Para pensar o acaso na recepção do signo fotográfico é necessário tomá-la como um processo onde se desenvolve uma ação causal. Dentro disso, as determinantes desconhecidas para o leitor, inconscientes ou desconectadas de sua intencionalidade, mas que orientam de algum modo sua leitura, podem ser concebidas como acasos, de modo análogo à criação da imagem: não mais a produção da foto, mas a produção da leitura.

Algumas maneiras de ver a fotografia

Foram propostos anteriormente diversos exemplos em que a fotografia foi utilizada com um fim de registro, com ênfase no realismo que lhe é atribuído. Até hoje, muitos de seus usos se justificam por esse aspecto: o fotojornalismo, a documentação social, a "3x4", e todas as suas utilizações científicas se apóiam no fato de que o referente da imagem pode ser univocamente identificado. Como obra, suporia-se que a fotografia é aquilo que há de mais fechado.

Por esse condicionamento, é natural que a leitura de uma fotografia se esgote no exato instante em que o referente ou algum detalhe especificamente procurado seja identificado. Isso talvez ocorra na maioria das vezes, mas existem ainda outras possibilidades.

A fotografia, repito, pode incorporar outros códigos que, conforme sejam conhecidos, levam a leitura por tantos outros caminhos. Numa foto, posso reconhecer uma época, um país, uma estação do ano etc., conforme meu repertório de informações permita decodificar alguns detalhes. Mesmo em certos usos científicos, a técnica fotográfica é somada à outras convenções que permitem o acesso a informações específicas. É o caso do *sensoriamento remoto*, onde são adicionadas cores às fotografias aéreas ou de satélites, que possibilitam identificar com o recurso a um gabarito próprio o tipo de vegetação, relevo, ocupação urbana etc. do local fotografado.

E há ainda um outro caso, sobre o qual é um tanto difícil dizer qualquer coisa. Trata-se de situações nada raras em que se toma uma foto, e mesmo tendo-se identificado seu referente (que geralmente, já é conhecido), o olho ainda permanece preso à imagem. A leitura prossegue, porém, sem nenhuma decodificação, sem nenhuma informação nova. Não mais uma leitura, propriamente dita, mas uma simples visualização. Apenas um grande afeto mobilizado que desencadeia lembranças, sentimentos, devaneios, etc. enquanto dure esse olhar.

Seria bastante difícil fazer aqui um inventário de todos os processos psíquicos que podem estar envolvidos neste fenômeno. Certamente, a cada vez que isso ocorre, existem motivos absolutamente pessoais que levam um leitor a prender-se de tal forma à fotografia.

As imagens mentais formadas a partir dessa visualização, bem como os sentimentos e sensações que as acompanham, dizem respeito a conteúdos dos quais o indivíduo já dispunha. Isto é, não se trata *a priori* de informações novas fornecidas pela imagem durante a leitura. Assim, é natural que o mesmo processo possa ser desencadeado sem a presença de uma foto, por um certo esforço ou a partir de outros estímulos. O papel da fotografia é, neste caso, apenas o de motivar a articulação desses conteúdos que fluem mais espontaneamente ainda que se tenha consciência do fenômeno. O que vale ser explorado é a razão de ser a fotografia um instrumento eficiente para estimular as lembranças, os devaneios, enfim, a imaginação.

Uma foto não é apenas uma imagem que traz consigo qualidades de objetos do passado, mas tem sua origem a partir da luz emitida por eles. Como índice, ela mesma se torna um objeto do passado, relativamente mais próximo de algumas coisas que mobilizam o afeto de quem a vê. Enfim, é como guardar um velho caderno da escola, o vestido de noiva, ou objetos que pertenceram a pessoas queridas. Disto pode decorrer um envolvimento muito peculiar do leitor com a imagem fotográfica.

Mas nem sempre se trata de uma *fotografia de recordação*. O mesmo fenômeno pode ocorrer diante de uma imagem que está sendo vista pela primeira vez, ou que nada tem a ver com o passado do leitor. Isso pode ser explicado pela capacidade que o homem tem de projetar seus conteúdos em objetos que lhe são alheios. Freud descreve a projeção como um mecanismo inconsciente, quase sempre ligando-o a um processo psicopatológico. Obviamente isso se justifica pelos objetivos particulares da psicanálise. Mas ele reconhece também outras possibilidades:

"(...) a projeção não foi criada com o propósito de defesa; ela também ocorre onde não há conflito. A projeção de percepções internas para fora é um mecanismo primitivo, ao qual, por exemplo, estão sujeitas nossas percepções sensoriais, e que, assim, normalmente desempenham um papel muito grande na determinação da forma que toma nosso mundo exterior"⁴⁵.

Por um lado, a própria visão perde sua objetividade. Por outro, a projeção não tem suas determinantes apenas no campo subjetivo já que tais conteúdos não se dispõem a projetar-se em qualquer objeto. Existe sempre uma interação daquilo que o objeto dá a ver com aquilo que o inconsciente mostra ao próprio indivíduo. Nesse encontro, o acaso está presente.

A aventura de Barthes

Roland Barthes, depois de seu artigo *A Mensagem Fotográfica*⁴⁶, de 1961, tornou-se um dos mais polêmicos pensadores da fotografia, por sua postura semiológica. Com a publicação de *A Câmara Clara*⁴⁷, mesmo revelando outras novas preocupações, Barthes não escapa de uma crítica que remete sempre ao seu texto anterior.

Sem a pretensão de construir uma metodologia para leitura da imagem, ele apresenta nesta última obra alguns conceitos que afirmam muito mais sua própria emotividade diante de algumas fotografias do que qualquer modelo semiológico. Apesar de procedentes muitas das críticas, Barthes têm o mérito de referendar o valor da subjetividade na leitura de uma imagem.

Reconhecendo não possuir a experiência de um fotógrafo (*operator*), seu ponto de vista é sempre o do leitor (*spectator*). E o afeto pelas imagens, mesmo que às vezes inexplicável, é o principal critério que conduz sua

45-Sigmund FREUD. "Totem e Tabu e outros trabalhos", p. 86 in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, V. XIII, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.

46-Roland BARTHES. "Le message photographique", in Communications, n.1, Paris, Seuil, 1961.

47-Roland BARTHES. A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. Como na tentativa de reorganizar seu pensamento será inevitável o abuso das citações, o número da página será indicado no próprio texto, sempre que houver uma referência a esta obra.

reflexão. Aqui fica explícito que a intenção de desenvolver uma teoria sobre a *Fotografia*, vem sempre depois de sua experiência subjetiva:

"O afeto era o que eu não queria reduzir, sendo irreduzível, exatamente por isso, aquilo que eu queria, devia reduzir a Foto" (p.38).

Dentro de uma justificativa fenomenológica, ele compõe uma história da fotografia segundo sua autobiografia, ou vice-versa, seguindo um caminho já sutilmente apontado em *Roland Barthes por Roland Barthes*:

"Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba porque (essa ignorância é própria da fascinação, e o que direi de cada imagem será sempre imaginário)"⁴⁸.

Retomando, em *A Câmara Clara*:

"Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. (...) Aceitei então tomar-me como mediador de toda a Fotografia. (...) Eis-me aqui, eu próprio, como medida do 'saber' fotográfico. O que meu corpo sabe da fotografia?" (p.19).

Mas o que mais interessa aqui não é exatamente o que Barthes pensa de cada foto, senão os conceitos de *Studium* e de *Punctum* que constrói ao longo da primeira parte do livro, e que caracterizam maneiras distintas de abordar uma imagem fotográfica. *Studium* se refere a uma leitura com critérios definidos, algo que tem mais a ver com uma metodologia, seja ela qual for. Já o *Punctum* é algo que parece estar na própria imagem, e que mobiliza seu afeto. Nisto reside a originalidade do pensamento de Barthes.

Com o *Punctum* ele desenvolve uma teoria da visualização espontânea e, portanto, do leitor comum. Sem nenhuma metodologia predeterminada, Barthes apenas se deixa levar pelas fotos em constantes acasos, reações que, em geral, não consegue explicar.

Punctum e *Studium* têm suas definições diluídas em todo o livro. Assumindo o risco de descontextualizar algumas passagens, vale resgatá-las comparativamente e organizá-las em torno das questões que parecem mais fundamentais à diferenciação dos dois conceitos⁴⁹.

48-Roland BARTHES. Roland Barthes por Roland Barthes, São Paulo, Cultrix, 1975. p.7.

49-Serão compilados aqui alguns trechos que claramente se ligam a cada um dos conceitos, ainda que com algum prejuízo da sintaxe.

O primeiro critério de diferenciação é a quantidade de afeto envolvida na leitura da fotografia:

STUDIUM

tem a ver com um afeto médio (p.45).

mobiliza um meio desejo (p.47).

ordem do to like (p.47).

PUNCTUM

amor extremo (p.25).

ordem do to love (p.47).

Um segundo critério refere-se à questão espacial da imagem, isto é, à área sobre a qual recai seu interesse, determinando o grau de concentração de seu afeto:

STUDIUM

é uma vastidão (p.45).

é o campo muito vasto (p.47).

interesse geral (p.47).

PUNCTUM

é um detalhe (p.69).

são precisamente pontos (p.46).

pequena mancha, pequeno corte (p.46).

Outra relação demonstra o grau de condicionamento ou, ao contrário, de impulsividade desse afeto:

STUDIUM

é uma espécie de educação (p.48).

meu saber, minha cultura (p.44).

um amestramento (p.45).

PUNCTUM

pode ser mal educado (p.71).

mando embora todo saber, toda cultura (p.78).

um selvagem (p.78).

Barthes define também a proximidade do objeto de seu afeto, o tipo de acesso que ele lhe dá:

STUDIUM

Está, em definitivo, sempre codificado (p.80).

PUNCTUM

força metonímica (p.73).

não ser mais um signo, mas a coisa mesma (p.73).

Por fim, uma comparação que diz respeito à *intencionalidade* da sua relação com a imagem:

STUDIUM

uma espécie de investimento
(p.45).

invisto com minha consciência
soberana (p.46).

encontrar as intenções do
fotógrafo (p.48).

PUNCTUM

não sou eu que vou buscá-
lo (p.46).

me advém (p.36).

é esse acaso que me punge
(p.46).

o detalhe é dado por
acaso (p.68).

Resumindo, o *Punctum* seria um detalhe na imagem que, como que por força própria, atinge o leitor e mobiliza-lhe involuntariamente um afeto. Isso nada teria a ver com um "querer interpretar", com recorrer a um repertório de conhecimentos técnicos e estéticos, ou a uma bagagem cultural. Com o *Punctum*, a imagem fotográfica perderia seu caráter de mediação, reconhecendo-se nela uma parte da própria "realidade" que a gerou.

No *Punctum* há sempre algo de inexplicável e, por isso liga-se ao acaso. Mas daí mesmo decorrem alguns problemas, principalmente se se tentar compreender esta definição fora do envolvimento particular que Barthes tem com as imagens.

Em primeiro lugar, "não ser mais um signo mas a coisa mesma" é uma idéia que remete aos seus antigos tempos de *A Mensagem Fotográfica*, onde Barthes classifica a fotografia como uma "mensagem sem código". Sem querer a difícil tarefa de advogar a favor dessa idéia, penso que *A Câmara Clara* merece um esforço para ser lida em função de seus objetivos particulares, que não passam exclusivamente pela perspectiva semiológica do texto anterior.

Barthes admite o código da fotografia quando fala do *Studium*, que é efetivamente a decodificação da imagem. Já o *Punctum* é menos uma leitura do que uma reação. Uma vivência independente desses códigos pois não traz o compromisso de entender a imagem. A fotografia se torna o próprio objeto - e talvez não um objeto semiológico (o referente), mas apenas o objeto de seu afeto. O inconsciente revela em suas manifestações muitos processos de significação que não respondem a códigos exteriores ao indivíduo. E o *Punctum* parece indicar este caminho. Mas aqui surge um segundo problema.

Barthes em nenhum momento assume claramente a relação do *Punctum* com o inconsciente. Ao contrário, coloca-o como uma manifestação da própria imagem. Paradoxalmente, ao falar de uma foto de James van der Zee (p.60) admite ter descoberto depois de algum tempo que seu *Punctum* o afetava pela lembrança de uma tia (p.83). E não seria este descobrir uma tomada de consciência? Se ele se aceita como "mediador de toda a Fotografia", por que não deixa mais claro o papel de sua experiência pessoal nesse processo?

A resposta pode ser o fato de Barthes tomar um outro caminho. Quando se pergunta: "o que meu corpo sabe da fotografia?", talvez esteja indicando uma relação mais visceral com a imagem, em que os *compartimentos* do espírito humano já não fazem tanto sentido. Como observa Jonathan Culler:

"O termo 'corpo' oferece uma forma de evitar a discussão do inconsciente e o engajamento com a psicanálise, sem sacrifício de uma Natureza mais fundamental que o consciente"⁵⁰.

A Fenomenologia de Merleau-Ponty traz também a noção de "corpo", ao qual evidentemente se liga este pensamento de Barthes. Para aquele, o corpo é *vidente e visível* ao mesmo tempo. Antes de qualquer análise, é a ele que os fenômenos se apresentam, e ambos fazem parte do *mundo*. Esta é a maneira que a Fenomenologia encontra para superar a cisão que a ciência faz entre sujeito e objeto, sempre tendendo a anular um deles. Essa questão é ressaltada no prefácio a uma coletânea de textos de Merleau-Ponty:

"A intersubjetividade é impossível para a filosofia da consciência porque nesta a própria subjetividade é descartada, de modo que a relação inter-humana pode ser explicada apenas em termos de convenção, de condicionamento e de arbitrariedade. Ao tomar a experiência corporal como originária, Merleau-Ponty redescobre a unidade fundamental do mundo como mundo sensível"⁵¹

Barthes fala do *Punctum* como um fenômeno que se apresenta a esse corpo, e isso não significa um processo unilateral. Quando diz: "não sou eu que vou buscá-lo", refere-se à força dessa interação que se sobrepõe a qualquer intencionalidade. De qualquer modo, já não é sua "consciência soberana" que vale. Há algo em sua experiência subjetiva que encontra um espaço na imagem, e vice-versa.

50-Jonathan CULLER. As idéias de Barthes, São Paulo, Cultrix, 1988. p.87.

51-Maurice MERLEAU-PONTY - Vida e Obra. in Merleau-Ponty. Textos escolhidos, "Col. Os Pensadores", São Paulo, Abril Cultural, 1980. p.X.

O fotógrafo como leitor

Considerando que na tomada de uma foto nem tudo pode ser controlado e, ainda, que muitas coisas são determinadas por alguma lógica inconsciente, o fotógrafo apenas conhecerá efetivamente a sua imagem depois que ela for revelada. Isso quer dizer que existem dois momentos distintos de leitura para o fotógrafo: primeiro, a leitura *in loco* da cena fotografada e, posteriormente, a leitura da foto, onde só então os acasos serão descobertos.

Como já foi colocado, a fotografia traz sempre alguma revelação: apesar do olho, nem tudo que está enquadrado pode ser visto no instante em que a luz impressiona a película. E apesar do dedo, nem sempre o fotógrafo tem pleno controle e consciência de seu ato. Assim, ele tem tanto a descobrir na imagem quanto um leitor alheio à sua produção.

Blow-up e o imaginário por trás das aparências

Em *Blow-up*⁵², Michelangelo Antonioni apresenta um retrato bastante significativo da época em que o filme foi realizado. Isso já bastou para garantir seu sucesso de bilheteria. Mas além disso, traz uma reflexão ainda atual sobre o papel do imaginário na observação de uma *realidade*. E, não por acaso, Antonioni toma a fotografia como ponto de partida.

A estória do filme gira em torno de Thomas (David Hamings), um fotógrafo de moda que, ingenuamente, realiza uma seqüência de fotos de uma cena romântica, num parque de Londres. Estranhando algumas atitudes da mulher fotografada, Jane (Vanessa Redgrave), ele passa a ampliar insistentemente alguns detalhes - o *Punctum*, talvez - que lhe despertam a atenção nas fotografias. A partir disso, descobre que o homem que acompanhava Jane fora assassinado naquele mesmo instante. Seria um exemplo extraordinário de acaso na produção de uma foto.

Até aqui, *Blow-up* chama a atenção para o fato de que "as aparências enganam" e a fotografia é capaz de revelar o que há por trás delas. Por isso mesmo, Thomas - que em seu estúdio tinha pleno controle do que fotografava - se vê

52-"Blow-up", de Michelangelo ANTONIONI. Itália, 1967. Palma de Ouro no Festival de Cannes, no mesmo ano.

casualmente envolvido nessa aventura. Mas a trama concreta dá lugar a uma trama psicológica, e tanto o público quanto Thomas ficam sem maiores explicações sobre o assassinato.

Stella Seura, que faz uma leitura bastante rica deste filme dentro do contexto da modernidade, observa a esse respeito:

"Certamente o fotógrafo não encontra a sua redenção no filme de Antonioni. Sozinho, constata o desaparecimento das fotos e do cadáver, o desinteresse dos amigos, a indiferença do editor. Antonioni parece sugerir que assim é feita a aventura do homem moderno; de pequenos passos, vislumbres, revelações que o iluminam para se encontrar em seguida novamente sozinho no mundo, *sem contato*"⁵³.

De fato, talvez isso justifique a frustração de Thomas, mas não a do público. *Blow-up* vai muito além de um crime não resolvido, graças à sina do homem moderno. Também não se limita a alegorizar um clichê (as aparências enganam). É somente na última cena do filme que Antonioni talvez dê a maior pista para uma outra abordagem da trama: no mesmo parque em que as fotos foram realizadas, um grupo de saltimbancos disputa uma partida de tênis, porém, sem raquetes e sem bolinhas. Thomas, que passa por ali no auge de sua frustração, entra no jogo e começa a ver os lances de uma partida que só existe na imaginação. O filme termina com o som das raquetadas. À luz desta passagem, pode-se avançar a compreensão da trama psicológica, sem dúvida mais fundamental que a aventura concreta.

No início da história temos uma definição bastante clara tanto do contexto histórico quanto do psicológico do personagem principal. Já no início, a rotina de Thomas é colocada em contraste com as algazarras daquele mesmo grupo de saltimbancos, com os quais ele se encontra em mais duas ocasiões, mostrando-se sempre simpático a eles.

Claramente neurótico e impaciente, Thomas abandona suas modelos no meio de um trabalho e, em seguida, encontra Bill, um pintor abstrato que lhe fala sobre algumas de suas obras:

"Nada significam quando as faço, apenas uma confusão. Depois eu acho algo para me ligar, como aquela perna (a câmara mostra o quadro). E aí ele mesmo decide. Acrescenta. É como achar uma pista numa história de detetive. Não me pergunte sobre este. Ainda não sei (olhando outro quadro)"⁵⁴.

53-Stella M. F. SEURA. "Blow-up e Sob fogo cerrado: uma aproximação", in Leitura, Teoria e Debate, n.18, São Paulo, PUC, 1992. p.50.

54-"Blow-up". *Parênteses meus*.

Thomas, que apenas ouvia atentamente, mostra-se seduzido pela pintura e propõe comprá-la. Pouco depois está ele no parque, numa relação com a fotografia bem diferente daquela que se observava em seu estúdio. Fica evidente que está buscando coisas novas, e encontra a cena romântica de Jane e seu amante. Ela exige o filme, lhe segue até seu estúdio e propõe comprá-lo. Depois de fumarem maconha juntos, Thomas a engana dando-lhe uma outra bobina qualquer.

Intrigado pela atitude de Jane, ele inicia suas investigações ampliando cada vez mais os detalhes, mas é interrompido por duas jovens modelos que querem ser fotografadas por ele. Thomas abandona então sua curiosidade para uma *festinha* particular com as duas garotas. O contexto é bastante claro: o auge do psicodelismo, a época de "sexo, drogas e rock'n roll", que estão presentes em toda a trama.

Thomas acorda depois das *loucuras*, expulsa as modelos e retoma as ampliações. O resultado é um homem armado, escondido entre as árvores, Jane olhando para ele com cumplicidade e, na seqüência, seu amante morto. Em seguida, ele constata pessoalmente que o cadáver está onde sua foto indicava. Outra festa, desta vez na casa de um amigo, e a maior parte de suas ampliações desaparece.

Quando Thomas mostra uma das fotos que sobraram à namorada de Bill, o pintor, indicando o cadáver, ela se mostra indiferente e a compara àquelas pinturas abstratas, onde Bill via coisas que não havia pintado. Ele segue de volta ao parque e o corpo também já não existe mais, encontrando apenas os saltimbancos em sua partida de tênis imaginária. Enfim, fica a impressão de que os criminosos haveriam feito uma boa *limpeza* das provas, e Thomas terminaria sua aventura com a frustração típica do "homem moderno".

Mas se Thomas está apto a participar do jogo de tênis imaginário, não seria também todo o crime uma projeção sua nas próprias fotografias, favorecida ainda por todo o psicodelismo de suas *festinhas*? O evidente cansaço de sua rotina, sua simpatia aos saltimbancos e sua sedução pelas pinturas abstratas revelam sua predisposição a esse tipo de aventura imaginária.

A trama é propositalmente ambígua pois, de um lado, o público acompanha muito concretamente as descobertas do fotógrafo mas, de outro, ele estava tão próximo do crime quando ele ocorreu, e sequer chega a ouvir o disparo do revólver. Ou seja, se esta leitura tem sentido, Antonioni passa da vida concreta para a imaginação de Thomas sem maiores explicações ao público e, também no próprio filme, as aparências enganam. Como observa Marcel Martin, *Blow-up*

"procura demonstrar um pouco laboriosamente, que a fronteira entre o real e o imaginário é mais ilusória do que se pode pensar"⁵⁵.

Uma pintura abstrata certamente não chega a oferecer condições para uma interpretação objetiva. Mas Antonioni vai mais além: nada garante que a fotografia oferecerá. A complexidade das formas, sempre deixa espaço para que o inconsciente retoque suas linhas, dando-lhes uma resolução particular. Porém, essa atitude não é óbvia. Como diz Bill diante de seu quadro: "ele mesmo decide. Acrescenta". E há uma razão clara para pensar isso: não se pode ter *consciência do inconsciente*, e a imaginação é sempre objetiva em sua realidade intrínseca.

O grande acaso que *Blow-up* mostra não é a possibilidade de registrar aquilo que não se está vendo. Mais do que isso, é o fato de poder-se integrar as formas da fotografia com os conteúdos de um leitor.

55-Marcel MARTIN. " 'Blow-up' ou a aparência das coisas", *in Antonioni. Cadernos de Cinema*, n.1, Lisboa, Dom Quixote, 1968. p.72.

VI
RELATO DE
EXPERIÊNCIA PESSOAL

PERCURSO DE UM APRENDIZADO

Logo que iniciei meus primeiros estudos em fotografia, meu maior interesse recaiu sobre a técnica fotográfica, em seus menores detalhes. Interessei-me pela estrutura ótica da câmara e das lentes, pelo comportamento (curva característica) dos diversos tipos de filmes e papéis fotográficos, e pela função de cada agente químico que compõe os produtos usados no laboratório; sempre visando um controle pleno de todas as etapas da produção de uma imagem fotográfica. O autor que mais admirava era Ansel Adams, criador do Sistema de Controle de Tons (Zone System)¹, e que fotografava essencialmente paisagens estáticas para poder, assim, analisar cuidadosamente cada elemento enquadrado, principalmente, no que se referia a suas condições de iluminação.

Conhecia também algumas fotos de Henri Cartier-Bresson. Admirava o modo como explorava situações evidentemente dinâmicas, na verdade, mais próximas da rotina paulistana que fornecia materiais para meu trabalho. Mas, em geral, era apenas depois de um certo esforço (senão da explicação de alguém) que chegava a visualizar as sutilezas da *composição* de suas imagens. Numa das primeiras que vi, um amigo me chamava a atenção para as semelhanças entre o instante congelado do salto de um homem sobre uma poça de água, e um bailarino que se via mais ou menos precariamente, num cartaz ao fundo (*fig.29*). Mesmo não me julgando capacitado para qualquer crítica, não podia deixar de me perguntar se se tratava de sorte ou habilidade.

Ansel Adams estava um tanto mais perto daquilo que eu imaginava ser um artista. Ele escolhia um tema, previa seus resultados, e executava sua obra com minucioso controle de todos os detalhes.

Sob essa influência e após dois anos de trabalho, sentia-me orgulhoso de possuir um *portfólio* bem apresentável, tomando como critério de avaliação a precisão do foco e da fotometria, a qualidade das ampliações e, acima de tudo, as evidências de que as diferentes situações não me fugiam ao controle técnico.

1-0 *Zone System* é um complexo sistema de medição de luz e controle de revelação, a partir do que se pode prever com rigor o tom de cinza que resultará de cada detalhe, em função de sua iluminação. Ansel Adams trabalhava basicamente com películas de grande formato pela sua resolução e para que pudesse programar a revelação em função de uma única imagem. Ver Ansel ADAMS, *The Negative*, New York, New York Graphic Society, 1950; e *The Print*, New York, NYGS, 1950.



fig.29

Henri Cartier-Bresson
Estação Saint-Lazare,
Paris, 1932.

Mas na medida em que prosseguia na atividade de fotógrafo, ampliava meu contato com a história da fotografia e me via obrigado a repensar esses critérios. Por um lado, constatei que a *sorte* de Cartier-Bresson aparecia em quase todo seu trabalho. Senti que a paisagem dinâmica que tinha a meu redor, oferecia-me muito mais coisas do que aquelas que podiam esperar pelo rigoroso investimento técnico. Dispondo ou não da mesma sorte, a verdade é que eu não poderia aproveitá-la do modo como agia.

Por outro lado, conheci trabalhos como os de Robert Frank e Willian Klein que me pareciam se utilizar muito flexivelmente da técnica fotográfica, em função de suas necessidades expressivas. Eram desfoques, horizontes inclinados, borrões de movimento, contra-luzes, entre outras coisas, que até então eu via como defeitos e aberrações. Aquilo que entendia ser o *bom uso da fotografia* era uma pequena fração de suas possibilidades e minha postura diante da técnica era mais um obstáculo que um acesso aos recursos disponíveis.

Paralelamente a isso, mas ainda com aquele mesmo *portfólio*, obtive uma bolsa para o desenvolvimento de um projeto fotográfico intitulado "O um e o outro", sobre as contradições da cidade de São Paulo². Passei a procurar atentamente situações que coubessem nesse tema, mas nunca deixando de fazer acompanhar toda uma reflexão sobre alguns aspectos sociológicos que eu pretendia traduzir em imagens. Iniciando pelo mais óbvio, os contrastes sócio-econômicos, chegava, no máximo, a um registro *frio* de elementos que me pareciam significantes dessa contradição; em geral, inseridos em situações estáticas ou debilmente produzidas. Pior do que isso, eu mesmo não me convencia das denúncias que tentava fazer.

Depois de desperdiçar cerca de vinte bobinas de filme sem nenhum resultado satisfatório, uma série de fotos de um mendigo que andava freneticamente pelas ruas do centro da cidade parece ter apontado um novo rumo ao trabalho. Lembrava-me bem da situação: eu o seguia e tentava enquadrá-lo juntamente com algum dos *executivos* que cruzavam seu caminho a todo momento. Diante de uma hilária descoordenação entre o ato de andar e o de fotografar, dei-me por vencido, sem poder imaginar o que resultaria dos disparos desajeitados que havia feito.

2-Trata-se do Núcleo Permanente de Formação em Linguagem Fotográfica, realizado pela Secretaria de Estado da Cultura e composto por uma programação de cursos, palestras e atividades orientadas. Cada um dos participantes obteve subsídios para o desenvolvimento de um projeto de expressão pessoal, que foi exibido na mostra "Primeiras Imagens em Preto e Branco", no MIS-SP, em 1990.

Revelado o filme, percebi que, em meio a toda espécie de acidente, alguns recortes valorizavam a imagem sem que o tema se desconfigurasse. Na foto que mais gostei (*fig.30*), todas as informações importantes estavam presentes: o pobre, o rico, o mapa de São Paulo estampado no chão. Além disso, as linhas paralelas e divergentes de um e outro par de pernas, davam um certo equilíbrio à imagem ao mesmo tempo em que acentuavam o contraste entre os dois sujeitos. A direção dos passos parece sugerir que o homem bem vestido se desvia ou ultrapassa o mendigo. E, caso se queira analisar os conteúdos ideológicos do *autor*, pode-se levar em conta que um leve movimento da câmara acompanha o primeiro, em vez do segundo.

Pela primeira vez não me incomodei com um desfoque, com o movimento e com uma imagem fragmentada como esta. Mas ainda não me sentia à vontade para admitir a involuntariedade de todos esses detalhes. Essencialmente, poderia dizer que o maior valor dessa fotografia, para meu trabalho, foi o de ter conduzido minha atenção para o processo criativo, mais do que para cada situação particular a ser fotografada.

Reverendo o trabalho daqueles fotógrafos - já incluindo Lee Friedlander (1934), Josef Koudelka, Elliott Erwitt, entre meus preferidos, senti que a grande expressividade de muitas de suas imagens vinha a partir de uma atitude que não desperdiçava um instante significativo, mesmo acarretando um evidente descontrole sobre certos detalhes. Essa atitude passou a ser o meu objetivo, porém, eu sabia que buscá-la seria igualmente pouco espontâneo.

Esperei algumas semanas antes de prosseguir com o trabalho e, em dois *passeios* pelo centro de São Paulo, gastando dois ou três filmes, cheguei a um resultado que foi para mim mesmo surpreendente. Minhas escolhas haviam se tornado mais impulsivas: eu andava sempre com a câmara pronta para o disparo, e boa parte do tempo com ela *colada* a meu olho. Eu me detinha diante de cenas muito mais dinâmicas, às vezes tumultuadas e aparentemente insignificantes, e aguardava, não sabia exatamente o quê, mas aguardava. Realizava uma série de disparos pouco refletidos, e somente no contato eu vinha a saber exatamente o que havia feito.



fig.30

Ronaldo Entler

Viaduto 9 de julho, São Paulo, 1989.

O tema ainda permanecia, porém, um pouco distorcido: não mais as contradições, *idéias*; mas contrastes visuais, *imagens*. Essas foram as fotografias apresentadas como resultado do projeto, e que acredito terem marcado o início da aquisição de um estilo ou, mais ainda, de uma *postura* criativa. Descobri nesse momento aquilo que considero o maior prazer da fotografia: o jogo de sair à rua fazendo uma releitura do cotidiano, colocando-se em contato direto com as coisas, e descobrindo suas entrelinhas visuais (seus instantes que nem todo observador pode captar). Sem negar a importância dos conhecimentos técnicos de que dispunha e que certamente *atuavam*, mais do que dominar a cena, procurava integrar-me a ela.

Durante muito tempo, ainda explicava meus resultados com uma pretensa habilidade e rapidez para a escolha do momento, garantindo o mérito sobre minhas imagens. Admitir a sorte seria como atestar a própria incompetência. Mas, podendo reconhecer um salto qualitativo em meu trabalho, gradativamente, adquiri a convicção de que aceitar os acasos também constitui um saber. Concluí que, se os acasos se oferecessem a mim, não deveria recusá-los e adotei a estratégia de nunca conter um impulso, por mais injustificável que parecesse. Para mim, a fotografia havia deixado de ser o mero exercício de um conhecimento técnico. Em meio a centenas de fotos desperdiçadas, ficava também o prazer de uma constante descoberta do mundo.

SOBRE OUTRAS FOTOGRAFIAS

Sem perder de vista o tema "O um e o outro", as fotografias desse projeto ganharam em elaboração formal. Na foto de um engraxate (*fig.31*), o contraste entre o claro na metade esquerda e o escuro na metade direita, quase roubam a referência a uma pessoa negra, ajoelhada diante de uma branca. De qualquer modo, o recorte valoriza o conteúdo semântico, e vice-versa. O contraste é acentuado pela superexposição da roupa branca e pelo desfoque do homem negro: duas *escolhas* que só posteriormente poderia associar a tais significados.



fig.31

Ronaldo Entler

R. Maria Paula,
São Paulo, 1989.

Outras duas imagens, uma contrapondo uma paisagem bucólica à paisagem urbana (*fig.32*), e outra a cidade durante o dia à cidade durante a noite (*fig.33*), têm suas composições reforçadas pela presença de pessoas que passaram diante da câmara. Não chegaria a afirmar que não as percebi pelo visor, talvez as tenha mesmo esperado. Mas a opção pelo momento do registro foi intuitiva e os resultados eram, para mim, muito pouco previsíveis. Essas duas pessoas aparecem de modo bastante indefinido, a primeira pelo movimento e, a segunda, por estar de costas e desfocada. Ou seja, importa muito menos a referência que a imagem faz a elas do que a organização conseguida com a colaboração delas, a auto-referência, o equilíbrio, o movimento, enfim, a composição da foto.

Uma outra imagem (*fig.34*) vai ainda mais além, no que se refere a essa banalização referencial: um pé e uma cabeça - sendo o modo como esta última aparece na foto, também um *elemento surpresa*.

Como já disse, houve uma distorção da proposta inicial que era a de apresentar algumas contradições da cidade de São Paulo, do *tipo* pobre-rico, antigo-novo, tradição-desenvolvimento tecnológico, praticidade-ritualização. De fato, o resultado foi muito mais despretensioso; lúdico, eu diria. São recortes de visualidade que não necessariamente falam sobre a cidade. A comparação da figura 33, por exemplo, somente se evidencia através desse recorte já que, na realidade, o painel da cidade noturna está bastante longe do prédio ao fundo e a relação entre ambos fica muito diluída entre uma infinidade de outros elementos visuais. Esse é um exemplo de como a fotografia se torna um instrumento de transformação da visualidade.

fig.32

Ronaldo Entler
R. Sete de Abril,
São Paulo, 1989.



fig.33

Ronaldo Entler

R. Sete de Abril, São Paulo, 1989.





fig.34

Ronaldo Entler

R. Maria Paula, São Paulo, 1989.

FOTOGRAFIA DE RUA E O ARQUEIRO ZEN

Uma influência importante nesse período foi o contato com o fotógrafo paulista Carlos Moreira. Em seu curso, "Fotografia de Rua"³, discute amplamente o valor de uma atitude mais intuitiva e irracional diante dos dinâmicos cenários que servem à fotografia. As fotos de Henri Cartier-Bresson são as que mais utiliza para ilustrar (ou inspirar) suas idéias.

Por sua indicação, li "A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen", de Eugen Herrigel⁴, tomado por Moreira como uma metáfora dessa *postura* de trabalho com a fotografia.

O autor desse pequeno livro, um professor de filosofia europeu, narra sua passagem pelo Japão, onde estudou a arte do tiro com arco como discípulo de um mestre Zen. Conta que, para o arqueiro Zen, o mais importante é que o tiro se *espiritualize*, sendo que qualquer controle técnico do arco, assim como a própria *mira*, devia ser evitado. Por isso, refere-se a um "caminho da arte sem arte"⁵.

"Certo dia, depois de um tiro executado por mim, o mestre fez uma profunda reverência e deu a aula por encerrada. Diante do meu olhar perplexo, exclamou: 'Algo acaba de atirar'. E, ao compreender o que ele queria dizer, fui tomado por uma incontida explosão de alegria.

'Minhas palavras', advertiu-me o mestre, 'não são de elogio, mas uma simples constatação que não deve alterá-lo. A minha reverência não foi dirigida ao senhor. O mérito desse tiro não lhe pertence, pois o senhor permanecia esquecido de si mesmo e de toda intenção, no estado de tensão máxima: o disparo *caiu*, tal qual uma fruta madura. Agora continue praticando como se nada tivesse acontecido'⁶.

3-Um dos cursos que integravam o projeto "Núcleo de Fotografia". Suas fotos estão publicadas em Carlos A. Moreira - Fotografias, Gráficos Brunner, 1977.

4-São Paulo, Pensamento, 1989. Carlos Moreira dizia que este era o *livro de cabeceira* de Cartier-Bresson. Apesar de nunca ter podido encontrar nenhuma referência precisa sobre isso, tornou-se, de fato, o *livro de cabeceira* de muitos outros fotógrafos.

5-Eugen HERRIGEL. A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen. p.29.

6-*Ibid.* p.64.

Em seu aprendizado os erros eram fundamentais, pois toda a atenção se voltava à atitude mais que aos resultados. Apesar de incomodar-lhe a casualidade de seus acertos, a precisão de seu tiro aumentava gradativamente, na medida em que se exercitava. O tiro perfeito decorre de uma indistinção entre o alvo e aquele que atira. Atinge-se um estado de tensão (tensão do arco, mas também uma tensão *espiritual*) a partir da qual o tiro ocorre, como um simples movimento da natureza (a queda de uma "fruta madura").

Numa outra passagem que Herrigel relata, seu mestre, tendo sido desafiado por ele, acerta sua flecha num alvo situado num ambiente escuro e, em seguida, dispara uma outra que parte a primeira ao meio.

Voltando à metáfora, o fotógrafo se coloca diante da cena, observando-a sem poder ainda precisar um alvo. Diante de suas diferentes configurações, cria-se uma tensão tal que, no exato instante em que a cena se compõe para a fotografia, ocorre o disparo. Esse é o *momento decisivo* de que fala Cartier-Bresson; aquela *sorte* que ele sabia muito bem reconhecer em meio a inúmeros *azares*. Assim como o arqueiro Zen acerta seu alvo porque se integra a ele, Cartier-Bresson se propõe a "apanhar a vida no laço" - a preservá-la no ato mesmo de vivê-la"⁷.

É importante salientar que recupero aqui tais reflexões, apenas pela influência que exerceram em meu aprendizado, e não como um apoio direto à discussão sobre o acaso na fotografia. Particularmente, acharia arriscado, ainda que possível, qualquer apropriação dos conceitos do Zen-Budismo nessa perspectiva⁸.

7-Citado em Susan SONTAG. Ensaio sobre a Fotografia. p. 177.

8-Paulo LAURENTIZ, em A Holografia do Pensamento Artístico, sistematiza essa aproximação, comparando a manifestação de um *insight* na atividade artística ao *satori*, o grau máximo de *relaxamento* do pensamento racional, objetivado pelo Zen-Budismo. Campinas, Editora da Unicamp, 1991. p.30-31.

O JOGO DE CÂMARA-CEGA

Ouvi falar que William Klein havia feito uma série de fotos sem olhar pelo o visor da câmara⁹. Fiquei curioso por saber quais os resultados que se poderia obter dessa maneira.

Algum tempo depois, num passeio a Paranapiacaba¹⁰, surpreendi-me com a quantidade de fotógrafos-turistas que circulavam pelos pontos turísticos da cidade. Imaginei que cada centímetro quadrado do lugarejo já havia sido fotografado e não me sentia inspirado a buscar coisas novas. Por isso, resolvi brincar também de *câmara-cega*. Fotografava com o equipamento dependurado no pescoço e colado ao peito (*fig.35*) ou, com menos frequência, apontava-o para minhas costas, mas sem olhar para trás (*fig.36*).

Todos os sentidos, além da visão, forneciam informações para a escolha de um instante. Imaginei que a percepção sinestésica que essa brincadeira evidenciava, e talvez aguçava, era um recurso fundamental a qualquer abordagem (mesmo com a câmara ao olho) de situações mais dinâmicas. Noutros tempos, eu certamente negaria tais informações, pela dificuldade em submetê-las a uma lógica mais objetivamente fotográfica.

O maior prazer dessa brincadeira está no fato de que a relação das imagens com o olhar apenas se completa depois da revelação do filme. E os resultados foram, no mínimo, curiosos, imprimindo efeitos aos quais dificilmente eu recorreria intencionalmente. A câmara cega leva ao limite a sensação de um *alheio* no próprio trabalho e, de certa maneira, afronta os conhecimentos que cultivamos a duras penas, propondo soluções que, não duvido, podem superá-los.

Ainda que estivesse mais aberto aos acasos, continuei meu trabalho preferindo uma *câmara mais vidente*.

9-Nunca cheguei a conhecer esse trabalho, sabendo apenas que foi realizado em Nova York.

10-Sub-distrito de Santo André, um dos municípios da chamada Grande São Paulo, construída essencialmente por funcionários da companhia inglesa que implantou a estrada de ferro que liga Santos a Jundiaí.

fig.35
Ronaldo Entler
Paranapiacaba, 1990.



fig.36
Ronaldo Entler
Paranapiacaba, 1990.



OUTRO DISTANCIAMENTO DO CONTROLE TÉCNICO

Um ano após ter concluído "O um e o outro", um novo projeto teve início: na ocasião do centenário do nascimento de Oswald de Andrade¹¹, refiz por diversas vezes o percurso do café, do início do século, pela ferrovia que liga Araraquara a Santos, numa referência a alguns de seus poemas que tratam da passagem da economia agrícola para a economia industrial em São Paulo. Mas devo reconhecer que, a principal motivação para a escolha desse tema, veio daquele passeio a Paranapiacaba.

Um pequeno incidente marcou a primeira viagem que fiz num final de semana: esgotadas as baterias da câmara, não pude dispor do fotômetro. Pensei em retornar mas, como já havia percorrido cerca de duas horas de ferrovia, optei por prosseguir. Assim, deixei a câmara regulada intuitivamente, alterando a exposição apenas com as mudanças de luz mais perceptíveis. Na prática, o resultado foi uma despreocupação maior com as questões técnicas, que fizeram das tomadas respostas ainda mais espontâneas às coisas que via e que me afetavam.

A viagem de trem foi motivo de um grande prazer, contemplativo e inexplicável. Com o *olhar* super ativado, ficava horas observando a paisagem pela janela (*fig.37*) e pela porta do último vagão (*fig.38*). Dentro do trem, as pessoas nada se incomodavam com minha presença e muito pouco se alteravam quando as fotografava. Duas coisas que muito me marcaram foram o balanço constante do vagão e o ritmo do som dos trilhos que me lembrava uma música minimalista. Tudo isso me colocava bastante descontraído e eu quase não podia distinguir o passeio do trabalho fotográfico.

Em outras cinco viagens que realizei, retirei as baterias da câmara para, voluntariamente, não contar com o fotômetro, e favorecer essa mesma dinâmica.

Com a câmara sempre à mão, e talvez ao olho, sem precisar regulá-la a cada foto, não conseguia lembrar ao final de um período o que eu havia fotografado e o que eu havia apenas visto. Mesmo em algumas tomadas mais elaboradas, onde investia de modo muito mais consciente, outras surpresas se revelaram.

¹¹-Também realizado pela Secretaria de Estado da Cultura, os *Núcleos Oswaldianos* consistiam de grupos de trabalho de diversas áreas (foto, artes plásticas, teatro, dança, história em quadrinhos etc.) O resultado foi uma série de eventos em comemoração a esse centenário, dentre os quais a exposição "Vontade Vadia", na Galeria Fotoptica, da qual participei, em 1990.



fig.37

Ronaldo Entler

Ferrovias, Limeira, 1990.



fig.38

Ronaldo Entler

Ferrovia,
Araraquara, 1990.

Ao ver a expressão no rosto de uma mulher dentro do vagão, levantei-me para fotografá-la (*fig.39*). Para tentar ser razoavelmente discreto, passei por ela e sem parar de caminhar fiz três tomadas muito rápidas, com o foco pré-selecionado. Sua expressão muito pouco se modificou, mesmo estando com uma objetiva de 50 mm e tendo que me aproximar muito dela. Porém, não me lembrava de ter visto o vidro e os reflexos que são, para mim, elementos fundamentais da composição.

Numa série de fotos que realizei de uma janela de acetato cujo reflexo distorcia toda a paisagem (*fig.40*), fiz questão de estudar cuidadosamente o enquadramento já que se tratava de uma cena estática. A surpresa foi a semelhança que essa paisagem deformada revelou com alguns quadros de Tarsila do Amaral¹², com os quais tive muito contato durante esse projeto. Já conhecia essas pinturas, mas foram alguns amigos que, primeiro, fizeram tal associação.

A análise puramente formal seria um recurso pobre para a leitura deste trabalho (bem como de outros). Sinto que a experiência da viagem, indissociável da experiência fotográfica, está muito bem contida nessas imagens. Cada foto era, antes de tudo, uma reação muito espontânea aos estímulos que recebia. Por isso, talvez possuam um grau maior de analogia com relação às imagens que chegavam aos meus olhos: se a câmara altera o trajeto da luz, em boa parte do percurso as imagens já me chegavam distorcidas, pois a câmara intermediava quase tudo o que via.

12-Tarsila do Amaral foi uma das esposas de Oswald de Andrade e, ao lado dele, a principal integrantes dos movimentos *Pau Brasil* e *Antropofágico*.

fig.39

Ronaldo Entler
Ferrovia, Itirapina, 1990.





fig.40.

Ronaldo Entler

Ferrovia, Estação Limeira, 1990.

UMA EXPERIÊNCIA COM O PUNCTUM

Há ainda uma imagem desse período (*fig.41*) que não chegou a compor o trabalho exposto, porque não me parecia uma boa fotografia: não mostrava quase nada e era cheia de defeitos. Porém, do rosto escuro da criança parecia-me saltar um olhar vivo que se dirigia a mim e que me emocionava. Posteriormente, quando me deparei com o conceito de *Punctum*, de Barthes¹³, imediatamente lembrei-me desta foto: nada justificava meu interesse por ela.

Depois de alguns meses, quando organizava minhas fotos em diferentes caixas, coloquei-a *sem querer* junto de todos os meus retratos de infância e alguns auto-retratos. Quando me dei conta deste *ato-falho*, passaram a se alternar em minha lembrança a imagem da criança passeando com o pai na estação ferroviária e algumas passagens de minha infância. O garoto da foto me parecia ter cerca de dois anos, a mesma que eu tinha na ocasião da morte de meu pai. Curioso ainda é que toda lembrança que tenho dele são, na verdade, animações imaginárias das fotografias que guardo.

Passei a ter a clara sensação de ver nessa foto um retrato meu, principalmente depois de compará-lo com um outro que gosto muito. A exemplo do que Barthes faz com uma foto de sua mãe, prefiro não mostrar esse retrato, já que o sentido que vejo nessa relação pode se esgotar em minha subjetividade.

13-Roland BARTHES. A Câmara Clara, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.



fig.41

Ronaldo Entler
Ferrovia, Estação Limeira, 1990.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Já tive a oportunidade de perceber em meu trabalho que sua qualidade está diretamente ligada à espontaneidade da abordagem que faço do mundo com a câmara. E o que chamo de qualidade segue naturalmente critérios muito pessoais. Observo com frequência que quando me disponho a registrar uma cena predeterminada raramente consigo manter o mesmo envolvimento e, por consequência, as imagens resultam mais estudadas, dirigidas, mas sem a mesma expressividade.

Aceito para definir minha dinâmica de trabalho, as palavras de Minor White: "Enquanto cria, a mente do fotógrafo está em branco, (...) principalmente quando se busca imagens"¹⁴. E por *buscar imagens* entendo a ausência de uma intenção referencial prévia: não se trata de sair para fotografar tal coisa, mas apenas sair para fotografar.

Em princípio, disponho apenas da câmara, de conhecimentos técnicos que atuam quase por condicionamento e, acima de tudo, de uma necessidade expressiva sobre a qual pouco poderia falar. Ela ainda não tem forma. As razões de uma tomada e de minhas escolhas são às vezes muito pouco claras. É somente depois de ver a foto que poderei tentar encontrar alguma lógica.

Usufruir dos acasos depende de uma extrema confiança no meio, nos obscuros mecanismos psíquicos que fornecem critérios mais ágeis que qualquer raciocínio e, ainda, nas configurações do mundo que se dão à fotografia, mesmo que nada devam a ela. Nesse jogo será impossível delimitar uma fronteira rígida entre a impressão e a expressão: uma depende da outra.

Assim, a foto cumpre uma dupla função: nela coincidem o retrato do mundo e um auto-retrato do fotógrafo. A criatividade fotográfica depende desse encontro, assim como a gênese da imagem depende da conexão luminosa entre o referente e a película. O primeiro, quase sempre imprevisível, a segunda, automática: esse é o campo mais que favorável aos acasos.

14-Minor WHITE, "O olho e a Mente da Câmara", in Joan FONTCUBERTA. Estética Fotográfica, Barcelona, Ed. Blume, 1984. p.204.

VII
CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

No início deste trabalho foi lançada a proposta de um mapeamento das possíveis relações entre fotografia e acaso. Mas, ao procurá-las pelos mais diferentes vieses, não correria-se aqui o risco de se tomar distorcidamente tais relações como uma necessidade? Isto é, não estaria eu afirmando que não existe fotografia sem acasos?

Em primeiro lugar, é importante considerar as armadilhas inerentes a qualquer percurso de exploração dos acasos. O que se coloca em jogo não é apenas a aceitação ou recusa de uma ou outra teoria, mas sim de diferentes *visões de mundo* que avançam até o campo dos mais caros afetos e crenças. Não é por nenhuma filiação ao determinismo científico que, com frequência, as pessoas dizem que *nada é por acaso*. Não deverá ser por sadismo que a *filosofia trágica de Clément Rosset*¹, construindo um conceito de acaso absoluto e primordial, derruba toda a noção de existência da natureza e do próprio homem. Também não será por teimosia que Eugen Herrigel² não compreende a satisfação de seu mestre, quando reverencia um tiro que casualmente acerta o alvo, depois de tantos outros erros.

Como se poderia, dentro dos limites desta proposta, enfrentar as razões que se tem, cotidianamente, para *ver* ou *não ver* a determinação ou indeterminação de fenômenos que se ligam intimamente a um âmbito subjetivo? É por esse motivo que admito o acaso como um conceito que abarca dinâmicas fenomenológicas distintas, mas que se unem em seu caráter imprevisível, que aqui mais interessa. E se não me esquivo desse *jogo* subjetivo, é exatamente porque a fotografia não deixa de ser um de seus *tabuleiros*.

Será apenas dentro dessa flexibilidade conceitual que o acaso poderá oscilar do *possível* para o *necessário*, sem que precisemos admitir qualquer ambiguidade.

1-Lógica do Pior. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989.

2-A Câmara Clara. Nota sobre a Fotografia, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

Em segundo lugar, vem o problema de definir a própria fotografia. Sua abrangência pragmática, reflexo de uma *condição* semiótica sobre a qual não deixei de me posicionar, tem-me constituído um corpo tentacular³. *A priori*, nenhuma redução me interessava, pois é na amplitude do campo fotográfico que se cruzam dois elementos essenciais a esta reflexão: a expressão e a impressão fotográfica, coincidindo na imagem fotográfica.

Mas, ainda assim, não me referia a qualquer foto. A delimitação aqui tomada se refere menos a um aspecto do signo fotográfico do que a uma atitude do fotógrafo. Também não diz respeito ao uso que se faz de suas imagens: se não falo da foto de reportagem, da foto publicitária, da foto científica, e nem de qualquer outra que se possa denominar com precisão, isso não significa que os fotógrafos que a elas se dedicam não possam dispor dessa tal atitude.

Essencialmente, dirijo-me a uma dinâmica para a qual conceitos como *fotografia de rua* ou *fotografia encontrada* ensaiam uma definição. Trata-se de *buscar imagens* no mundo sem, no entanto, ter nenhuma *imagem pré-concebida*. O caminho que preferi para tornar esse corpo mais palpável, é o do relato de experiências de alguns fotógrafos, além da minha própria. E foi apenas quanto esta última, isto é, em minhas fotografias, que eu poderia afirmar com mais convicção a ocorrência dos acasos - como já foi dito, assunto um tanto caro ao orgulho de um pretense artista.

Para fechar o mapeamento a que me propus, tomo os acasos em três momentos mais ou menos distintos da fotografia: no objeto fotografado, na imagem fotográfica e na visualização da imagem. Digo mais ou menos distintos porque correspondem a ações que se integram ao ato fotográfico e, separá-las não é nada além do que um recurso didático.

Os acasos no objeto tomam a fotografia como um assessorio, em sua função mais ingênua: a do registro. Os acasos na visualização, correspondem a uma possibilidade válida para toda a arte. Dentre esses três momentos, os acasos na imagem me parecem constituir o mais fundamental, porque decorre de uma adequação do ato criativo às especificidades do meio. Assim eles se colocam na posição de fenômenos verdadeiramente fotográficos.

3-Etienne SAMAIN. "A Fotografia Tentacular. Subsídios críticos para uma arte de ver e de pensar", a ser publicado em A Fotografia Brasileira (org. Joaquim PAIVA), Brasília, 1994. Fonte de uma parte significativa da bibliografia aqui tomada, trata-se de uma abordagem que se rende com brilhantismo à impossibilidade de situar os *caminhos* da fotografia numa única direção.

Se para que a imagem se forme é necessário uma conexão entre o referente e o suporte fotográfico, não por outro motivo, o fotógrafo precisa se colocar em contato com os contextos dinâmicos onde se insere tal referente. Do ponto de vista técnico, não haveria nada de estranho se um pintor criasse toda sua obra entre quatro paredes. Já o fotógrafo, na maioria das vezes, precisa sair à rua.

Numa etapa de prosseguimento deste trabalho, acredito que duas coisas deveriam ser consideradas: primeiro, no que se refere à parte teórica, poderia-se explorar os acasos, aprofundando os pontos de contato entre o estatuto semiótico do signo fotográfico e a dinâmica de trabalho com esse meio. Segundo, quanto à parte empírica, deveria-se tomar o depoimento de outros fotógrafos sobre suas obras, no sentido de poder precisar um pouco melhor os acidentes e as circunstâncias espontâneas que tendem aos acasos.

Fica, por enquanto, um primeiro esboço de sobreposição entre alguns aspectos do acaso e alguns tentáculos da fotografia, a demarcação do início de algumas trilhas a serem seguidas futuramente.

VIII
BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Ansel. The Negative, New York, New York Graphics Society, 1950.
- . The Print, New York, New York Graphics Society, 1950.
- ADES, Dawn; KRAUSS, Rosalind; e LIVINGSTONE, Jane. Explosante-Fixe. Photographie et Surrealisme, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1985.
- BARTHES, Roland. "Le Message Photographique", in Communications nº 1, Paris, Seuil, 1961.
- . Roland Barthes por Roland Barthes, São Paulo, Cultrix, 1975.
- . A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BAVCAR, Evgen. Le voyeur absolu, Paris, Seuil, 1992.
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura, Obras Escolhidas, v. I, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.
- BOREL, Émile. Le Hasard, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega, Petrópolis, Vozes, 1991. v.I.
- CAUJOLLE, Christian (e outros). "Le Témoin et le Hasard" in William Klein, col Photo Poche n. 20, Paris, Centre National de la Photographie, 1985.
- CHATELET, François (org). A Filosofia Pagã. Do século VI a.C. ao século III d.C., História da Filosofia. Idéias, Doutrinas, v. I, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- CHEVRIER, Jean-François. Entrevista por Gilles DELAVALD. "Aproches de la Photographie" in Education 2000. Audiovisuel - Communication - Pédagogie, n. 17, Paris, 1980.
- CULLER, Jonathan. As Idéias de Barthes, São Paulo, Cultrix, 1988.
- DELPIRE, Robert e FRIZOT, Michel. Histoire de voir, Col. Photo Poche, n. 40, 41, 42. Paris, Centre National de la Photographie, 1989.
- DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.
- ECO, Umberto. "Le Hasard", in Photographie. Cahier de L'Arc, Paris, Duponchelle, 1990.

- EHRENZWEIG, Anton. A ordem oculta da arte, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.
- ELLENBERGER, Michel. "Evgen Bavcar. Visionnaire du noir absolu" in Art Press, n. 154, Paris, 1991.
- ERWITT, Elliott. "La Vie de chien d'un Photographe" in Ellito Erwitt, Col. Photo Poche n. 35, Paris, Centre National de la Photographie, 1988.
- FABRIS, Annateresa. Fotografia: Usos e funções no século XIX, São Paulo, Editora da USP, 1991.
- FONTCUBERTA, Joan. Estética Fotográfica, Barcelona, Ed. Blume, 1984.
- FREUD, Sigmund. "Totem e Tabu e outros trabalhos", in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.XIII, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1974.
- "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância" in E.S.B. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.XI, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1976.
- "Moral Sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna", in E.S.B. Obras Psicológicas Completas de S. Freud, v.IX, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1976.
- "Psicopatologia da vida cotidiana", in E.S.B. Obras Psicológicas Completas de S. Freud, v.VI, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1976.
- FREUND, Gisèle. La Fotografia como Documento Social, Barcelona, Gustavo Gilli, 1983.
- FROMM, Erich. A Linguagem Esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976.
- GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. Acaso e repetição em Psicanálise, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.
- GLEIK, James. Caos: a criação de uma nova ciência, Rio de Janeiro, Campus, 1991.
- GLOAGUEN, Hervé. "Relato" in Education 2000. Audiovisuel - Communication - Pédagogie, n. 17, Paris, 1980.
- GOMBRICH, E. H. Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica, São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- HADJINICOLAOU, Nicos. História da Arte e Movimentos Sociais, São Paulo, Martins Fontes, 1978.
- HERRIGEL, Eugen. A arte cavalheiresca do arqueiro Zen, São Paulo, Pensamento, 1989.

- JACQUARD, Albert. Elogio da Diferença, São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- KRAUSS, Rosalind. Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartis, Paris, Macula, 1990.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B.. Vocabulário de Psicanálise, Ed. Martins Fontes, 1991.
- LAURENTIZ, Paulo. A Holarquia do Pensamento Artístico, Campinas, Editora da Unicamp, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem, São Paulo, Ed. USP e Ed. Nacional, 1970.
- MACHADO, Arlindo. A Ilusão Especular: introdução à fotografia, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MARTIN, Marcel. " 'Blow-Up' ou a aparência das coisas", in Antonioni. Cadernos de Cinema, n.1, Lisboa, Dom Quixote, 1968.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Merleau-Ponty. Textos escolhidos, "Coleção Os Pensadores", São Paulo, Abril, 1980.
- MONOD, Jacques. O Acaso e a Necessidade, Petrópolis, Vozes, 1972.
- MOREIRA, Carlos A. Fotografias, São Paulo, Gráficos Brunner, 1977.
- MOREIRA, Ilideu de Castro. "Os Primórdios do Caos Determinístico", in Ciência Hoje, n.80, SBPC, 1992.
- NEWHALL, Beaumont. História de la Fotografia. Desde sus orígenes hasta nuestros días, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- NOVAES, Maria Helena. Psicologia da Criatividade, Petrópolis, Ed. Vozes, 1972.
- OSTROWER, Fayga. Acasos e Criação Artística, Rio de Janeiro, Campus, 1990.
- PAREISON, Luigi. Os problemas da estética, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.
- PLAZA, Júlio. Tradução Intersemiótica, São Paulo, Perspectiva, 1987.
- POINCARÉ, Jules-Henri. A Ciência e a Hipótese, Brasília, Universidade de Brasília, 1984.
- ROSSET, Clément. Lógica do pior, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989.
- ROUILLÉ, André. Le Corps et son image. Photographies du Dix-Neuvième siècle, Paris, Bibliothèque Nationale, 1986.

- SAMAIN, Etienne. "A 'Caverna Obscura': Topografias da Fotografia", a ser publicado em Imagem, n. 1 (março), Campinas, Editora da Unicamp, 1994.
- "A Fotografia Tentacular. Subsídios críticos para uma arte de ver e de pensar", a ser publicado em A Fotografia Brasileira (org. Joaquim PAIVA), Brasília.
- SANTAELLA, Lúcia. "Por uma classificação da linguagem visual", in Face, n.2 v.1, São Paulo, Educ, 1989.
- Arte e Cultura, São Paulo, Ed. Cortez, 1990.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. "La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico", Madrid, Catedra, 1990.
- SEURA, Stella Maris de Freitas. "Blow-up e Sob fogo cerrado, uma aproximação", in Leitura, Teoria e Debate, n.18, São Paulo, PUC, 1992.
- SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia, São Paulo, Ed. Arbor, 1985.
- SOULAGES, François (org). Photographie et inconscient, Paris, Osiris, 1986.
- STELZER, Otto. Arte y Fotografia, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro, Petrópolis, Vozes, 1976.