

A fotografia e a “pessoa do fotógrafo”: 4 captações [e nenhuma revelação]

Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

Como citar: MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. A fotografia e a “pessoa do fotógrafo”: 4 captações [e nenhuma revelação]. *n*: CECON, Kleber; PEREIRA, Reinaldo S; MARQUES, Ubirajara R. de A. (org.).

Amizade e sabedoria: Festschrift em homenagem a Antonio Trajano. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2025. p.209-223. DOI:

<https://doi.org/10.36311/2025.978-65-5954-567-4.p209-223>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

A fotografia e a “pessoa do fotógrafo”: 4 captações [e nenhuma revelação]

Ubirajara Rancan de Azevedo MARQUES¹

1. Se a personalidade for definida por um sentido que se escolha, adote, cumpra, consolide, segundo o qual se forje um reconhecimento subjetivo e se estabeleça um padrão de coerência para o norteamento das próprias ações ao longo da própria existência, a pessoa, ingenuamente livre, será caracterizada pela finalidade e identidade autonomamente construídas, não menos do que, em função das várias esferas de convívio interpessoal, pelo disciplinamento, jurídico-político ou não.

“A pessoa do fotógrafo”, além de no português, é expressão encontrada, por exemplo, também no alemão, espanhol, francês, inglês e italia-

¹ Professor Titular do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP. Marília, SP; Brasil. ubirajara.rancan@unesp.br

no,² e, ao menos nestas duas últimas línguas, já desde o século XIX. Ao contrário do que se poderia supor, “pessoa” não representa aí um caso de uso informal da palavra, sendo bastante lembrar, a propósito, que o fotógrafo, desde as primeiras décadas da nova atividade, fora considerado, com base em seu trabalho, à luz de direitos e obrigações legais. Com isso, amador ou profissional, já não lhe era permitido “expor em público, reproduzir ou fazer reproduzir, vender ou distribuir, mesmo gratuitamente, sem o consentimento da pessoa fotografada ou de seus herdeiros”, “os clichês ou provas de retratos obtidos pela fotografia”, os quais “permanecem como propriedade daqueles dos quais eles reproduzem os traços, e, após sua morte, [como propriedade] de seus herdeiros” (Bigeon, 1894, p. 132-133).³

Afora compreensões ético-jurídicas das atividades exercidas pela “pessoa do fotógrafo” (cf. Renouard, 1838)—melhor: por ela em perspectiva comercial—, o impacto representado pela então nascente fotografia é muito particularmente sentido pela possibilidade de essa mesma “pessoa do fotógrafo” abrigar uma componente artística.

2. Como sabido, discutiu-se acerca da suposta artisticidade da fotografia perante a estabelecida longa artística da pintura. As **vantagens** daquela sobre esta—da ordem da fidedignidade ao original representado, relativas à abundância de detalhes e à nitidez do resultado—, vantagens proporcionais ao índice de **dessubjetivação** nela de saída encontrado, situaram-na, a princípio, no âmbito da técnica, não no da arte, ou no da arte aplicada, não no das belas-artes (cf. De La Blanchère, 1865, p. 72-73).⁴

² Respectivamente: “*die Person des Fotografen*”; “*la persona del fotógrafo*”; “*la personne du photographe*”; “*the person of the photographer*”; “*la persona del fotógrafo*”. Para as expressões em inglês e italiano, ocorrem registros já no século XIX.

³ Assim também se passara no então Reino da Prússia, com o adendo de que, ali—e igualmente noutros reinos, países, continentes—, a contenda fora legalmente tratada por meio de legislação anterior à data oficial de invenção da fotografia; cf. *Archiv*, 1857, p. 625-626.

⁴ “*Quand on jette un coup-d’œil sur le développement de la photographie, depuis ses premier essais jusqu’à nos jours, on remarque que, dans le principe, son objet principal était surtout de perfectionner de plus en plus les opérations mécaniques nécessaires pour obtenir l’image, et d’assurer plus de stabilité à leurs résultats : on cultivait le côté purement technique de la photographie. On se donnait la main pour comprendre et pour analyser les procédés physique et chimiques qui, dans l’atelier du photographe, faisaient mystérieusement éclore des images. Plus tard, on étudia les effets obtenus avec chaque couleur, l’influence de certains agents employés sur la sensibilité, sur la rapidité de l’impression, on entra enfin dans le champ de la science photographique. Et c’est à ces efforts tentés, à la fois, par la pratique et par la science, que la photographie doit incontestablement d’être arrivée à un si haut degré de perfection. Un seul côté de son domaine est resté presque inexploré jusqu’ici; je veux parler du côté artistique*”.

A propósito, embora contestada em sua autoria, (cf. Bann, 2001) é emblematicamente célebre a frase atribuída ao pintor Delaroche, que teria sido formulada após ele haver conhecido o daguerreótipo: “A partir de hoje, a pintura está morta”.⁵ Nenhuma relevância mais havendo no caráter profético dessa sentença datada, importa considerar o cabimento dela naqueles tempos, para o qual a aceitação geral espontânea do elemento de cotejo nela posto era o que poderia conferir plausibilidade ao vaticínio que a notabilizaria. Ou seja: como a pintura, a fotografia é imagem; imagem então figurativa em ambos os casos, tanto mais perfeita ela será, quanto mais nítido e preciso o resultado obtido em cada qual.

Tratado o assunto em termos de nitidez e precisão, contudo, ele estava desde logo resolvido a prol da fotografia, pois placa daguerreotípica e papel, materiais fotossensíveis nos quais se dava a fixação da imagem, é como se uma e outro nada mais fossem do que o espelhamento do objeto captado. Assim, reduzida a intervenção humana ao nível do simples manuseio de um aparato já por si bastante autônomo, a imagem fixada exibe como que a **própria** coisa. Nas palavras de André Bazin, havia pouco mais de um século do surgimento da nova invenção: “A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução”. Do mesmo autor: “A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor”. (Bazin, 1991, p. 22).⁶

Fotógrafos paradigmáticos pela pintura, pintores convertidos em fotógrafos, uns e outros já mais ou menos afinados com a estética realista então nascente [ou com o cientificismo positivista em curso], teria parecido de todo inadequado o arauto da boa-nova representada pela invenção do daguerreótipo—François Arago, físico e político, “Secretário Perpétuo”

⁵ A propósito da famosa sentença de Delaroche, da qual, porém, só se teve conhecimento 36 anos após o fato que a teria ocasionado, e, sobretudo, a respeito das relações que ele estabeleceu—em 1839—entre a nascente fotografia e a pintura; cf. Lamoureux (2000, p. 116-123).

⁶ Cf. *ibid.*, p. 21: “Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material [...], mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese”.

da “Academia de Ciências” da França, amigo pessoal do inventor ali exaltado—buscar outros termos para lavrar a certidão de nascimento da fotografia, que não aqueles com os quais o fez:

O Sr. Daguerre descobriu telas especiais sobre as quais a imagem ótica deixa uma impressão perfeita, telas nas quais tudo o que a imagem continha encontra-se reproduzido até nos mais minuciosos detalhes, com uma exatidão, com uma fineza⁷ incrível (*Compte rendu des séances de l'Académie des Sciences*, 1839, p. 4).⁸

Nessa descrição das maravilhas do novo invento, merecerá algum destaque a expressão “ *finesse*”, que aqui traduzo literalmente por “fineza”, parte do vocabulário então associado à pintura e à gravura. Com efeito, dizia-se “fino”, por exemplo, o “pincel”, por referência a “uma maneira de pintar com toques delicados, leves, aplicados de modo apropriado e cuidadosamente reunidos” (*Compte rendu des séances de l'Académie des Sciences*, 1839, p. 4). A questão, decerto, não seria a de não se compreender as palavras de Arago, mas a de a compreensão alcançada por meio delas basear-se em associação espontânea com objetos—artísticos—de cuja descrição, havia muito, “ *finesse*” era parte; ou seja: o quadro e a gravura. Nesse sentido, ou o fotógrafo seria como que um *neopintor*, um *neogravador* [embora, num caso e noutro, com mais desenvolvidos utensílios de trabalho], ou a fotografia teria de aguardar por uma visão de si que, enfim, lhe fosse adequada.

Essa alheia conceituação inicial oferecida à nascente fotografia permaneceria como que indefinidamente unida à sua especificidade imagéti-

⁷ A propósito do significado do original “ *finesse*”, cf. Boutard (1826, p. 293): “ *FIN [...] Se dit du pinceau, du burin. Il exprime une manière de peindre par touches délicates, légères, appliquées proprement, et soigneusement fondues, ou la manière de graver par traits serrés, peu larges et peu profonds. [...] FINESSE [...] Finesse de pinceau, finesse de burin, exprime les mêmes qualités que pinceau fin, burin fin. (V. fin.)*”. Cf. “ *FINESSE*”. In: *Dictionnaires d'autrefois*: “ *Finesse de pinceau, de burin, de touche, etc., Manière de peindre, de graver, de dessiner légère, délicate et gracieuse; ou L' effet qui en résulte*”. Esse conteúdo do verbete em questão aparece na sexta edição [publicada em 1835] de *Le Dictionnaire de l'Académie française*.

⁸ “ *M. Daguerre a découvert des écrans particuliers sur lesquels l'image optique laisse une empreinte parfaite; des écrans où tout ce que l'image renfermait se trouve reproduit jusque dans les plus minutieux détails, avec une exactitude, avec une finesse incroyable*”. Esse fragmento de relato é baseado nas palavras de François Arago, nessa mesma Sessão de 7 de janeiro de 1839, cujo propósito era o de “ *donner verbalement à l'Académie une idée générale de la belle découverte que M. Daguerre a faite, et sur laquelle la majeure partie du public n'a eu jusqu'ici que des notions erronées*”.

ca, tornando-a uma forma de representação ambígua: nem distintamente técnico-científica, nem eminentemente artística.

Se a imagem pictórica **perdia** para a fotográfica em detalhe, nitidez, precisão, **ganhava** dela em autonomia, e tanto que, na verdade, já se poderia dizer aquela ser autônoma, esta, em contrapartida, heterônoma.

Assim, se, inversamente à do pintor, a “pessoa do fotógrafo” definir-se pela heteronomia, as características **pessoais** da autofinalidade e da autoidentidade terão sua autoria originalmente prejudicada. Ou seja: se à maior objetivação e menor subjetivação da fotografia corresponder a maior subjetivação e menor objetivação da pintura, a identidade subjetiva da pessoa do fotógrafo e o padrão de coerência para o norteamo de suas ações ao longo da própria existência como tal estarão a serviço do [mero] espelhamento da realidade, de uma sua representação—chapada.

.

No fim dos anos 70 do século passado, Roland Barthes dizia:

[A] foto[grafia] não pode ser transcrição pura e simples do objeto que se dá como natural, mesmo que só por ela ser plana e não em três dimensões; por outro lado, ela não pode ser uma arte, pois copia mecanicamente. Eis o duplo infortúnio da foto[grafia]. Se se quisesse construir uma teoria da foto[grafia], seria preciso partir dessa contradição, dessa situação difícil (Barthes, 1980, p. 933).⁹

Tanto num caso [o da transcrição literal], quanto noutro [o da representação artística], trata-se de um déficit—indelével—proveniente da estrutura de fixação da imagem fotográfica: no primeiro, ligado ao fato de a fotografia “ser plana e não em três dimensões”; no segundo, ao de ela “copia[r] mecanicamente”. Naquele, é como se ela não fosse suficientemente

⁹ “[L]a photo ne peut pas être transcription pure et simple de l’objet qui se donne comme naturel, ne serait-ce que parce qu’elle est plate et non en trois dimensions; et d’autre part, elle ne peut pas être un art, puisqu’elle copie mécaniquement. C’est là le double malheur de la photo; si on voulait bâtir une théorie de la photo, il faudrait partir de cette contradiction, de cette situation difficile”.

hábil na esfera **receptiva**; neste, como se não na esfera **ativa**. Pois, com relação à tridimensionalidade do objeto, a fotografia só poderia captá-la passivamente; mas, com respeito à artisticidade de sua representação do mesmo objeto, ela, não estivesse como que originalmente relegada a ser uma imagem-cópia [e Barthes é quem o diz: ela “copia mecanicamente”], a captação fotográfica objetiva poderia não ser o único, nem o principal ponto de chegada, mas ponto de partida para uma diluição do mecânico, do passivo de que parte.

Como quer que seja com essas palavras de Barthes, o fato é que, segundo elas, a fotografia **não** pode ser um registro exato, tampouco belo, e, pois, nem ciência [a despeito de sua dívida para com a química e a ótica], nem arte [não obstante suas pretensões a tanto, materializadas, já desde o fim do Oitocentos, no então recém-surgido pictorialismo].

De modo igualmente restritivo face a uma intenção artística da fotografia, assim afirmava Benjamin em passagem de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: “[O] trabalho do fotógrafo com a objetiva gera tanto menos uma obra de arte quanto o de um maestro com uma orquestra sinfônica; no melhor dos casos, ele realiza uma performance artística” (Benjamin, 2015, p. 68). Ou seja: o “fotógrafo” está para a “objetiva” como o “maestro” para a “orquestra sinfônica”. Seja um, seja outro, nenhum dos dois gera uma “obra de arte” em qualquer de seus respectivos trabalhos, mas, “no melhor dos casos”, ambos alcançam, neles, uma “performance artística”.

A despeito de algo incerta pelas especificidades próprias de “objetiva” e “orquestra” [sinfônica ou não], o que parece tornar pelo menos aceitável tal comparação é o pressuposto automatismo dos desempenhos de “fotógrafo” [ou cinegrafista¹⁰] e “regente” face aos conteúdos com que operam. Um e outro têm na objetiva e na orquestra seus respectivos instrumentos de trabalho. Ao passo que o primeiro recebe o que for pela objetiva, o se-

¹⁰ O texto original, diz: “[D]ie Leistung des Kameramanns am Objektiv schafft ebensowenig ein Kunstwerk, wie die eines Dirigenten an einem Symphonieorchester; sie schafft bestenfalls eine Kunstleistung” (cf. Benjamin, 1991, p. 364). Ou seja: o que, acima, na tradução citada aparece como “fotógrafo”, corresponderá ao que, diretamente do inglês, diz-se, no próprio português: “cameraman”, ou, então: “cinegrafista”. Assim, mais literalmente, poder-se-á dizer: “O desempenho do cinegrafista com a objetiva produz tão pouco uma obra de arte, quanto o de um regente com uma orquestra sinfônica; no melhor dos casos, ele produz um desempenho artístico”.

gundo o dá pela orquestra. Embora, do ponto de vista operacional, aquele se mostre relativamente passivo, este, relativamente ativo, o fato é que nenhum dos dois—fotógrafo e regente—responde pela criação de nada, mas tão só pelo recebimento ou doação de conteúdo no mais das vezes não-autoral [a imagem], ou de autoria, na grande maioria das vezes, alheia [a composição musical]. Nesse sentido, a atuação do fotógrafo no mecanismo pelo qual registra a imagem será tão pouco interferente—vale dizer: tão pouco autônoma, criadora, artística—quanto a do regente no mecanismo pelo qual faz soar a partitura.

Se se pensar em Hobbes e no “Capítulo XVI” de seu *Leviatã* (cf. Hobbes, 1979, p. 96-99), dir-se-á: nem a pessoa do fotógrafo, nem a do regente serão pessoas naturais, por autoria, mas, se tanto, pessoas artificiais, por autoridade, com o descrédito suplementar específico de a pessoa do fotógrafo só o poder ser, no mais das vezes, em sentido metafórico.

3. Outrora cantada e decantada como reprodução veraz do real, a fotografia, graças ao avanço tecnológico que redundou na manipulação digital da imagem, tornou-se um relativo poderoso recurso de falseamento desse mesmo real, e, não por acaso, elemento de destaque na produção das chamadas *fake news*. Contudo, muito mais do que lamentar a descambação da fotografia para tal posto, muito mais do que se ocupar com devolver-lhe seu suposto lugar natural de bastião da objetividade imagética será—com perdão pelo neologismo—tomar **transcriativamente**¹¹ essa mudança de perspectiva, tendo-a como uma oportunidade de reatualização paradigmática da chamada oitava arte.

Sem que ele estivesse a ocupar-se com o que hoje são as *fake news*, mas, sim, com o que então se poderia chamar de o **falso verdadeiro**, aproveitemos a reflexão seguinte de Rodin, que, avessa à fotografia, pode tornar-se simpática a uma sua reinvenção:

– Você não me disse várias vezes que o artista devia sempre copiar a natureza com a máxima sinceridade? – Sem dúvida! E mantenho

¹¹ Ao menos entre nós, brasileiros, “transcrição” é termo cunhado por Haroldo de Campos para referir-se a sua concepção de tradução poética e a seu próprio trabalho como tradutor de poesia. Sem me haver ocupado com tal conceito do modo como proposto por Haroldo, penso mesmo assim que o sentido no qual o emprego não fará injustiça àquele proposto e explorado por ele. (cf. Tápia *et al.*, 201).

o que disse. – Pois bem. Quando, na interpretação do movimento, o artista encontra-se em completo desacordo com a fotografia, que é um testemunho mecânico irrecusável, ele, evidentemente, altera a verdade. – Não, responde Rodin. É o artista que é verdadeiro; é a fotografia que é mentirosa. Pois, na realidade, o tempo não para: e se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, sua obra é decerto muito menos convencional do que a imagem científica na qual o tempo é bruscamente suspenso (Auguste Rodin [...], 1911).¹²

Ou seja: para abandonar a mentira [o **falso verdadeiro**] e lançar-se à verdade [o **vero verdadeiro**], a fotografia deve ir além do “convencional” [vale dizer: antinatural] e mirar o belo.

A relação entre verdade e mentira na arte—tema amplo, recorrente, abordado de modo vário (cf. Roque)—já aparecera também, por exemplo, em 1867, num “estudo biográfico e crítico” de Zola sobre Manet (cf. Zola, 1867, p.5) [ora não por acaso recordado, pois Manet foi um dos muitos pintores de então a ter presente o **olhar fotográfico**, ou a servir-se da própria fotografia (cf. Baudouin, 2018; Daval, 2024)], no qual estudo, a propósito de *Olympia*, lê-se:

Quando nossos artistas nos dão as Vênus, eles corrigem a natureza, eles mentem. Édouard Manet perguntou-se por que mentir, por que não dizer a verdade; ele nos fez conhecer Olympia, essa moça de nossos dias, das calçadas, que abraça os magros ombros com um fino xale de lã desbotada (Zola, 1867, p. 36; cf. “*Meurent, Victorine (1844-1927)*”).¹³

¹² “ - Ne m'avez-vous pas déclaré à mainte reprise que l'artiste devait toujours copier la Nature avec la plus grande sincérité ? - Sans doute, et je le maintiens. - Eh bien ! quand, dans l'interprétation du mouvement, il se trouve en complet désaccord avec la photographie, qui est un témoignage mécanique irrécusable, il altère évidemment la vérité. - Non, répondit Rodin ; c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse ; car dans la réalité le temps ne s'arrête pas : et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu”.

¹³ “Lorsque nos artistes nous donnent des Vénus, ils corrigent la nature, ils mentent. Édouard Manet s'est demandé pourquoi mentir, pourquoi ne pas dire la vérité; il nous a fait connaître Olympia, cette fille de nos jours, que vous rencontrez sur les trottoirs & qui serre ses maigres épaules dans un mince châle de laine déteinte”. Embora apareça como uma “moça de nossos dias, das calçadas, que abraça os magros ombros com um fino xale de lã desbotada”, Victorine Louise Meurent, a modelo de *Olympia*, e não somente desse quadro de Manet, não só não era uma prostituta, como, sim, uma pintora.

Diferentemente do que faria Rodin [pondo-a numa comparação de pintura e fotografia, arte e ciência], a relação entre verdade e mentira em tal comentário é situada por Zola no âmbito da própria arte pictórica, por meio do confronto entre estética academicista e estética realista. Ou seja: não só o fotógrafo—como que realista por excelência¹⁴—mente [por uma falha intrínseca à própria fotografia, diria Rodin]; mente também o pintor—mas, nesse caso, por uma **opção falha**, diria Zola.

A distinção entre mentiroso e veraz dá-se pelo sentido que cada qual confere à sua arte, pela finalidade a nortear as ações de um e outro ao longo de suas respectivas existências artísticas. Nesse sentido, o problema nunca é—pelo menos já desde o começo do século passado—a “pessoa do fotógrafo” autonomamente optar, por exemplo, pela imagem-cópia [e, pois, realizar composições cuja estrutura seja eminentemente figurativa], mas julgar que assim **deva** fazer; pois, em tal caso, é como se houvesse um mandamento estético ao qual ela **deveria** heteronomamente sujeitar-se. Dito de outro modo: quer faça fotografia “figurativa”, quer “abstrata”, o fato é que, se à arte ela pretender, será indispensável à “pessoa do fotógrafo” situar-se **como tal** em relação a ela; ou seja: com autonomia.

Artisticamente embotador, o purismo na fotografia ressuscita a estrutura da polêmica entre ela e a pintura, característica dos primeiros tempos da nova invenção. Sob a forma da querela “imagem analógica” *versus* “imagem digital”—não raro cristalizada na oposição: “fotografia” e “pós-fotografia”—, diz-se sobre uma ser arte, a outra, não, pois, ao passo que num caso não há praticamente qualquer manipulação—nenhuma subjetivação—, no outro há uma potencial indefinida interferência tecnológica, operada ou não pelo autor da imagem que for, e, assim, eventual demasiada subjetivação.

Antes, face à fotografia nascente, louvava-se a autonomia artística do pintor; na atualidade, face à máxima interferência da tecnologia digital—que de forma nenhuma se confunde com a presumida máxima objetividade da fotografia—, louva-se—o quê? Porventura a suposta máxima autonomia do fotógrafo? Num caso como noutro—quer em seus primór-

¹⁴ Tenha-se presente que dos anos 1890 até sua morte, em 1902, Zola se dedicaria com invulgar afincio à própria fotografia, realizando alguns milhares de imagens; cf. “Émile Zola, *sa passion méconnue par la photographie*”.

dios, face à objetividade que representava, quer agora, com a manipulação digital de imagens—, tem-se que a fotografia, por supostamente **não** ser arte, deve permanecer no horizonte da reprodução fiel do real. Primeiro vista como originalmente desprovida da autonomia do artista, passa a ser tida por automutiladora da própria identidade. Nesse sentido, é como se, pela manipulação digital, ela contrariasse sua **essência**, a de ser mera cópia fidedigna do que fixa em imagem. Tendo antes negada sua artisticidade, hoje se lhe nega a fidedignidade com que vem sendo hegemonicamente caracterizada há aproximadamente 186 anos.

.

4. Um olhar simplista¹⁵—do fotógrafo, do espectador, de ambos—de pronto buscará, na imagem que for, a representação objetiva de algo cuja identidade lhe seja próxima, mesmo, ou sobretudo, quando nela não haja rigorosamente nada assim. Tendo por critério o sensível, por limite o mundo circundante, esse olhar, quando em face do que não reconheça, formula pergunta que, em tal registro, mostra-se tão falsamente especulativa, quanto artisticamente incongruente: que é isto?

Impondo ao que se lhe apresente a objetividade costumeira, na qual se reconhece e se reafirma, tal olhar lança um véu pasteurizador sobre as imagens que encontra, e, assim fazendo, vela a originalidade—distinta e distante—que elas possam ter.

No âmbito da fotografia, um olhar de mero reconhecimento termina por reeditar o parecer—tão presente nas primeiras décadas da nova invenção—de que a arte, em tal caso a pintura, de fato cria; já a técnica, em tal caso a fotografia, somente recria. Com isso, ir à imagem fotográfica com a prévia intenção de nela reencontrar o conhecido é certificá-la como imagem-cópia, certificar a fotografia como técnica de fixação de uma imagem-cópia.

¹⁵ Parte dos parágrafos seguintes reproduz algo de argumentação própria já publicada (cf. Marques, 2022, p. 99-106)

Obviamente, há campos de atuação da fotografia nos quais ela não deve ter nenhuma autonomia criadora; por exemplo: a fotografia médica; a antropologia visual; a astrofotografia; a fotografia forense. Nesses setores, qualquer autonomia do sujeito estará de antemão subordinada ao princípio da máxima objetividade. Em tais domínios, a imagem-cópia não marca uma posição estética, mas repercute uma imposição profissional.

Com a manipulação digital de imagem, as possibilidades de composição da imagem fotográfica cresceram em nível exponencial, de forma que a imagem fotográfica não está mais limitada, seja à captação original, seja a uma relativamente pequena, modesta manipulação analógica, encontrada, de resto, desde as primeiras décadas da fotografia. Agora, com ampla propriedade, pode-se bem falar de uma captação original e de uma imagem final, ponto de partida e ponto de chegada de um devir composicional significativamente autônomo e potencialmente autoral. Nesse sentido, o que tenha sido mecanicamente captado na origem, ao fim e ao cabo desse tratamento digital de imagem pode vir a ser como que artisticamente *transcriado*.

.

Tal procedimento é [ainda] fotografia? De um ponto de vista estritamente técnico, tendo em conta a fotossensibilidade do instrumento a captar as coisas que, depois, poderão ser *transcriativamente* exibidas—vale dizer: tendo em conta que tal instrumento tem de ser sensível à luz—, essas imagens são imagens fotográficas. Já a partir do que caracteriza seu resultado **objetivo** final, a *transcrição* de que elas possam ser alvo parece conferir-lhes um alcance imagético que não será propriamente típico do universo fotográfico inda hoje bastante comum, em nível profissional ou amadorístico, de acordo com o qual, mesmo manipuladas digitalmente, as imagens fotográficas conservam uma sua objetividade primeira, que, nelas, permanece largamente reconhecível.

Ainda fotografia, essa fotografia *transcritiva* não tem de ser necessariamente “abstrata”, havendo vários níveis de *transcrição* dos di-

ferentes elementos a compor a imagem original, de modo que o resultado obtido poderá ser, por exemplo, figurativo-abstrato ou figurativo-realista, abstrato-figurativo ou abstrato-realista, modalidades não só conceitualmente possíveis, mas imageticamente efetivas.

Ainda fotografia, essa fotografia **transcriativa** permanecerá como obra da **mesma** “pessoa do fotógrafo” que um dia operou o daguerreótipo, depois a câmera analógica? Nos dias que correm, se é verdade que um reduzidíssimo número de fotógrafos terá ou terá tido contato operacional com o daguerreótipo [aparelho inda hoje construído (cf. Colorado, 2013)], bem como um já reduzido número deles, até mesmo com câmeras analógicas, não é menos verdade que, por exemplo, o surgimento do processo fotográfico do negativo e do positivo, das câmeras fotográficas e seus filmes de rolo, da fotografia a cores *etc.*, tais coisas terão sido espontaneamente assimiladas como **melhoramentos** de algo cuja identidade não fora por eles alterada; vale dizer: melhoramentos que **não** tocavam no processo químico de fixação da imagem cujo resultado, por sinal, tem qualidade superior à verificada no processo digital correspondente.

“Arte de fixar as imagens”,¹⁶ a fotografia tem no processo respectivo sua própria razão **técnica** de ser. Como tal, ela culmina um percurso cujos primórdios são identificados com Mozi e Aristóteles (cf. “*CAMERA obscura*”). Seja como for com esse percurso retrospectivo, a invenção da fotografia no século XIX levou a “pessoa do fotógrafo” a confundir-se primeiro com os próprios inventores dela, só depois com quem—inventor e cientista, ou não—já considerava a coisa a ser reproduzida, o modo como fazê-lo, pelo que, assim, a fotografia foi aos poucos como que invertendo o sentido do qual partira: não mais somente trazer o mundo para a câmera escura, fixando-o na placa ou no papel, mas, abrindo-se para ele, tê-lo à sua disposição, não mais a câmera a seu dispor.

Nessa inversão de perspectiva, parecerá mau investimento para as possibilidades da fotografia a “pessoa do fotógrafo” sujeitar-se espontaneamente à imagem-cópia, reagir passivamente às possibilidades que se lhe abram, oferecendo-lhes não mais do que sua **servidão voluntária**.

¹⁶ “*Art de fixer les images de la chambre obscure sur une plaque de métal préparée*”. Trata-se aí, em verdade, de uma definição de “daguerreótipo”, mas perfeitamente extensível à inteira fotografia; cf. Littré, 1873-1874, p. 946.

Fotógrafos indefinidamente de prontidão—sabemos **tudo** poder registrar, a qualquer instante—, já não nos ocupa, hoje, conseguir trazer o mundo e fixá-lo [um aprendizado há muito estabelecido], mas tampouco o colocar ao nosso dispor. Não temos mais o propósito de ir a ele, pois, mesmo sem disso precisar, trazêmo-lo passivamente a nós, até a **caixa** à qual voluntariamente nos sujeitamos. Operamos **de dentro** dela, autofixados na memória que não controlamos, mas indefinidamente abastecemos.

Face a essa banalização consolidada, pareceria tolo executar iniciativas de retorno sistemático à fotografia analógica, como se à fotografia *tout court*. Melhor será subverter fotografia digital e tratamento digital de imagem a partir de si mesmas, contestando-lhes a suposta derradeira vocação que, afinal, nós próprios cedemos a elas. Para isso, contudo, a “pessoa do fotógrafo” haverá de extroverter-se, desencapsular-se—ou, numa palavra: **desencaixar-se**.

Referências

ARCHIV für preussisches Strafrecht. Herausgegeben durch Goltdammer, königl. Ober-Tribunalsrath. Fünfter Band. Berlin, 1857. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=xLRCAAAAcAAJ&pg=PA1&clpg=PA1&dq=Archiv+f%C3%BCr+preussisches+Strafrecht.++f%C3%BCnfter+Band.+1857&source=bl&ots=lmeGYg84YM&sig=ACfU3U1QsAhxzQR0HYRk1Bv8B_VavDU2Ow&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKE-wijyeTZran9AhX2GbkGHWWwCREQ6AF6BAgYEAM#v=onepage&q=Archiv%20f%C3%BCr%20preussisches%20Strafrecht.%20%20F%C3%BCnfter%20Band.%201857&f=false Acesso em: 22 fev. 2024.

AUGUSTE Rodin. Entretiens réunis par Paul Gsell. Le mouvement dans l’art. 1911. In: DOC. n. 41. Disponível em: <https://www.bergerault-univ-tours.fr/bergerault2001/documents/DOC41.htm>. Acesso em: 23 fev. 2024.

BANN, S. *Photographie et reproduction gravée: L’économie visuelle au XIXe siècle*. Traduction de Pierre Camus. 2001. Disponível em: <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fetudesphotographiques.revues.org%2F241#federation=archive.wikiwix.com>. Acesso em: 28 fev. 2024.

BARTHES, R. Sur la photographie. In: *Le photographe* / février 1980. Propos recueillis par Angelo Schwarz (fin 1977) et Guy Mandery (décembre 1979). Disponível em: file:///Users/rancan/Library/CloudStorage/Dropbox/Mac/Downloads/Roland%20Barthes_Sur%20la%20photographie.pdf Acesso em: 28 fev. 2024.

BAUDOUIN, N. Manet, peintre d'un espace-temps photographique. *9 Lives Magazine*, 2018. Disponível em: <https://www.9lives-magazine.com/35829/2018/03/15/peinture-photographie-perspectives-historiques-dune-relation-ambigue/> Acesso em: 16 fev. 2024.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, A. *O Cinema: ensaios*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. Introdução: Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução do alemão e seleção das variantes de Gabriel Valladão Silva. Organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser unter Mitarbeit von Christoph Gódde, Henri Lonitz und Gary Smith. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. v.2. I.

BIGEON, A. *La photographie et le droit*. Paris: Charles Mendel, 1894. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6251383p.texteImage>. Acesso em: 21 fev. 2024.

BOUTARD, J.-B.-B. *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*. Paris: Le Normant père; Ch. Gosselin, 1826. Disponível em: https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QaeLfcDMqDCtkUsDFozhuTtZX0kzbcqeyMf80RgnD-TISGqOFh4sXP1f6WJWmnGOYQ-A7CEzzAa83hr3OisbjkJo8CsV8z-vxMtunmCpalAEaMI3lM7bddWjf9VnMDpfEo1_pgtlhdWaBp64xuzWGz5dcLodj6lMWUO_xEPUKuPWyyCYEGlJ4AJVqOeTIUUPH2wqV2vc0qh1Ddp5_G8V8kiZn49-FhMW054-Z8OeDrv2a-5ARam6jWiLM2tBxycdBW3tnRCjVY_gYa-TaCcRTcvmjV9YA-cdNfAwLq7ISwwsr8Dv2N8. Acesso em: 15 fev. 2024.

CAMERA obscura. In: *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. [2024]. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura. Acesso em: 15 fev. 2024.

COLORADO, O. In this age of digital photography everything happens rather quickly: However it took me many hours to create my first daguerreotype. *Oscar en Fotos*, 2013. Disponível em: <https://oscarenfotos.com/2013/05/18/the-revival-of-daguerreotype/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

COMPTE rendu des séances de l'Académie des Sciences. Séance du Lundi 7 Janvier 1839. Physique appliquée: Fixation des images qui se forment au foyer d'une chambre obscure. In: *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences [...]*. Tome Huitième. Janvier-Juin 1839. Paris: Bachelier, 1839.

DAGUERRÉOTYPE. In: LITTRÉ, É. *Dictionnaire de la langue française*. Tome 2. Paris: Gallimard, 1873-1874.

DAVAL, J.-L. La vision du peintre précède celle du photographe. In: *Universalis*. fr. 2024. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-art-photographie-et-peinture/3-la-vision-du-peintre-precède-celle-du-photographe/> Acesso em: 16 fev. 2024.

DE LA BLANCHÈRE, H. *Répertoire encyclopédique de photographie*. Partie périodique. Paris: Amyot, 1865. Troisième volume. tome v.

DICTIONNAIRES d'autrefois. Disponível em: <https://artflsrv04.uchicago.edu/philologic4.7/publicdicos/navigate/12/18853>. Acesso em: 15 fev. 2024.

ÉMILE Zola, sa passion méconnue par la photographie. In: *phototrend*. 30 avril 2021. Disponível em: <https://phototrend.fr/2021/04/emile-zola-passion-photographie/>. Acesso em: 16 fev. 2024.

HOBBS, T. *Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LAMOUREUX, J. Delaroche et la mort de la peinture. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, v. 16, n. 1, p. 116-123, 2000. DOI: 10.1080/02666286.2000.10434309.

LITTRÉ, É. *Dictionnaire de la langue française*. Tome 2. Paris: Gallimard, 1873-1874.

MARQUES, U. R. A. Transcrições. In: SOUZA, R.; Rancan, U. *Transcrições*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 99-106. Disponível em: https://ebooks.marilia.unesp.br/index.php/lab_editorial/catalog/book/364. Acesso em: 15 fev. 2024.

MEURENT, Victorine (1844-1927). *Wayback Machine*, 2006. Disponível em: https://web.archive.org/web/20070814083524/http://www.glbtq.com/arts/meurent_v.html. Acesso em: 16 fev. 2024.

RENOUARD, A.-Ch. *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*. Paris: Jules Renouard et Cie, 1838.

ROQUE, M. I. Os desenhos de Van Gogh: verdade, mentira e “pós-verdade” no mundo da arte. *A.MUSE.ARTE: um espaço de reflexão em torno da arte e dos museus*. Disponível em: <https://amusearte.hypotheses.org/1626> Acesso em: 16 fev. 2024.

TÁPIA, M.; Nóbrega, T. M. (org.). *Haroldo de Campos: transcrição. Apresentação e posfácio Marcelo Tápia*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ZOLA, É. *Éd. Manet: Étude biographique et critique*. Paris: E. Dentu, 1867. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6350838h.texteImage>. Acesso em: 16 fev. 2024.