

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Rafael Bernardo Eisinger

**COMUNICAÇÃO E ROSTIDADE: UM ESTUDO COM
FOTORRETRATOS CRIADOS POR RICHARD AVEDON**

Sorocaba/SP
2017

Rafael Bernardo Eisinger

**COMUNICAÇÃO E ROSTIDADE: UM ESTUDO COM
FOTORRETRATOS CRIADOS POR RICHARD AVEDON**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo

**Sorocaba/SP
2017**

Ficha Catalográfica

E37c Eisinger, Rafael Bernardo
Comunicação e rostidade : um estudo com fotorretratos criados
por Richard Avedon / Rafael Bernardo Eisinger. -- 2017.
101 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade
de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2017.

1. Fotografia. 2. Fotografia – Retratos. 3. Avedon, Richard. I.
Drigo, Maria Ogécia, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Rafael Bernardo Eisinger

**COMUNICAÇÃO E ROSTIDADE: UM ESTUDO COM
FOTORRETRATOS CRIADOS POR RICHARD AVEDON**

Dissertação aprovada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-
Graduação em Comunicação e Cultura da
Universidade de Sorocaba.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Pres.: Prof^a. Dr^a. Maria Ogécia Drigo
Universidade de Sorocaba

1º Exam.: Prof. Dr. Paulo César Boni
Universidade Estadual de Londrina

2º Exam.: Prof. Dr. José Rodrigo Paulino Fontanari
Universidade de Sorocaba

DEDICATÓRIA

À Mariana, minha esposa, que faz parte da minha história, nos bons e nos difíceis momentos da vida, sempre ao meu lado, e que há anos acompanha e incentiva minha vida profissional e acadêmica.

Aos nossos animais de estimação que tanto encantam nossas vidas: Chico, Bestola e Tum-tum.

A minha orientadora, Maria Ogécia Drigo, que me guiou com excelência nessa jornada de pesquisa, mostrando novos caminhos e trazendo bons conhecimentos.

EPÍGRAFE

Tudo o que ela (*a câmera*) pode representar em termos de beleza e encantamento está, a princípio, em sua mente e em seu espírito.

(Ansel Adams)

RESUMO

O fotográfico é o tema dessa pesquisa, que prioriza fotorretratos criados por Richard Avedon, sendo norteadas pela questão: os fotorretratos criados por esse fotógrafo suscitam críticas à realidade? Assim, delineia-se o objetivo geral de compreender o potencial comunicativo de fotorretratos, na relação com o conceito de rostidade, bem como os seguintes objetivos específicos: tratar a fotografia, como uma imagem técnica, de acordo com o pensamento flusseriano; delinear um percurso para decodificação da fotografia, na perspectiva de Flusser; tratar do conceito de rostidade, do ponto de vista de Deleuze e Guattari, bem como explicitar aspectos comunicativos engendrados nesses fotorretratos, à luz desse conceito, que levem o intérprete a elaborar críticas à realidade. Para tanto, as estratégias metodológicas envolvem documentação indireta, com pesquisa bibliográfica; decodificação de fotorretratos, aplicando estratégias advindas do pensamento flusseriano e aprofundadas a partir do conceito de rostidade. Compõem o *corpus* da pesquisa cinco fotorretratos criados por Richard Avedon, que constam no livro *Richard Avedon Photographs 1946-2004*, de 2007. Entre os resultados, ressaltamos que os fotorretratos analisados reavivam questões políticas e imagens construídas e cristalizadas pelas mídias, no entanto, não propiciam crítica à realidade. Elas não vão além do dispositivo muro branco/buraco negro, o que, portanto, não contribui para a transformação da realidade. Essa pesquisa é relevante, de um lado, por resgatar a memória do fotográfico, ao abordar o processo de produção de Richard Avedon; de outro, por refletir sobre a relação entre fotorretrato e rostidade, enquanto dispositivo. Assim, por envolver a produção e a análise de fotografia, a pesquisa é aderente à linha de pesquisa Análise de Processos e Produtos Midiáticos.

Palavras-chave: Fotografia. Fotorretrato. Dispositivo. Rostidade. Richard Avedon.

ABSTRACT

The photographic image is this study's subject. It prioritizes photographic portraits created by Richard Avedon and is guided by the question: does this photographer's work originate criticism of reality? Thus are outlined: the general goal of understanding the communicative potential of photographic portraits in their relation with the concept of faciality; as well as the following specific goals: to treat the photo as a technical image, according to flusserian thought; to outline a path for photography decoding according to Flusser's perspective; to deal with the concept of faciality from Deleuze and Guattari's viewpoint; and also to make explicit the communicative aspects which through this concept are engendered by these photographic portraits, and by which the interpreter is lead to criticize reality. The employed methodology includes indirect documentation, with bibliographic research; decoding of photographic portraits, using strategies originated through flusserian thought and deepened by the concept of faciality. The research's *corpus* are five photographic portraits created by Richard Avedon and included in the book "Richard Avedon Photographs 1946-2004", from 2007. Among the results, it is emphasized that the analyzed photographic portraits do revive political questions and images built and crystallized by the media, without, however, offering a criticism to reality. They do not go beyond the white wall / black hole device, therefore not making a contribution towards the transformation of reality. This research is relevant, on one side, by rescuing the memory of photography through the approach of Richard Avedon's productive process; on the other side, by reflecting on the relationship between photographic portrait and faciality as a device. Thus, for its relation to production and analysis of photographs, the research adheres to the Analysis of Mediatic Processes and Products research line.

Keywords: Photography. Photo portrait. Device. Faciality. Richard Avedon

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jean Shrimpton, fotografada em estúdio por Richard Avedon, 1970	12
Figura 2 – William Casby, por Richard Avedon, 1963	13
Figura 3 – Katherine Hepburn por Richard Avedon em Nova York, 1955.....	40
Figura 4 – Dovima, fotografada com vestido de Claire McCardell, Egito, 1951.....	41
Figura 5 – Dovima, fotografada junto à Grande Pirâmide de Gizé, Egito, 1951	41
Figura 6 – Dovima com elefantes, em um vestido de noite de Christian Dior, 1955.....	42
Figura 7 – Nastassja Kinski envolta em cobra, 1981	43
Figura 8 – Fotografias feitas por Richard Avedon no portão de Brandenburg, 1989. ...	46
Figura 9 – Paineis com fotos de moda: Munkacs, 1930, e Avedon, 1957.....	48
Figura 10 – Dorian Leigh por Avedon, 1949	49
Figura 11 – Marian Anderson, 1955.....	50
Figura 12 – Filhas da Revolução Americana feita por Avedon, em 1963.....	50
Figura 13 – Paineis com os fotorretratos selecionados para análise	51
Figura 14 - Charles Chaplin, por Richard Avedon, 1952	61
Figura 15 - Estátua de Moisés, feita por Michelangelo no século XVI.....	65
Figura 16 - Avedon e equipe fotografados por Lee Friedlander, em 2002	71
Figura 17 - Simetria Dinâmica aplicada ao fotorretrato de Charles Chaplin	74
Figura 18 – Foto/Câmera.....	75
Figura 19 – Simulação da iluminação aplicada ao fotorretrato de Chaplin.....	77
Figura 20 – Marilyn Monroe, por Richard Avedon, 1957.....	78
Figura 21 – Infinitas... mas a mesma Marilyn Monroe	80
Figura 22 – Duque e Duquesa de Windsor, por Richard Avedon, 1957	83
Figura 23 – Duque e Duquesa de Windsor em cenas rotineiras nas mídias.....	86
Figura 24 – Lee Friedlander, por Richard Avedon, 2002.....	88
Figura 25 – Avedon fotografando Lee Friedlander	90
Figura 26 – A geometria na composição da imagem	91
Figura 27 – Louise Nevelson, por Richard Avedon, 1975	93
Figura 28 – Louise Nevelson, <i>The Golden Pearl</i> , 1962 - <i>Collezione Privata</i> . – <i>Courtesy Fondazione Marconi, Milano</i>	94
Figura 29 – Louise Nevelson, <i>Moon Spikes IV</i> , 1955 - <i>Collezione Privata</i> , <i>Courtesy Fondazione Marconi</i>	95

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 Sobre os primeiros passos	11
1.2 O contexto em que o problema delineou-se... ..	11
1.3 Análise de Pressupostos	15
1.4 Justificativa.....	18
1.5 Dos objetivos e corpo teórico/metodológico	19
2. SOBRE O FOTOGRÁFICO	22
2.1 A fotografia enquanto imagem técnica.....	22
2.2 Decodificar fotografia: sugestões advindas do pensamento flusseriano	35
3 SOBRE RICHARD AVEDON	38
3.1 Aspectos do fotográfico por Richard Avedon	38
3.2 O <i>corpus</i> da pesquisa.....	45
4. ROSTIDADE EM FOCO	53
4.1 Sobre dispositivo... ..	53
4.2 Sobre rostidade... ..	55
5. DECODIFICANDO OS FOTORRETRATOS.....	61
5.1. Fotorretrato de Charles Chaplin	61
5.2 Fotorretrato de Marilyn Monroe.....	78
5.3 Fotorretrato do Duque e da Duquesa de Windsor	82
5.4. Fotorretrato de Lee Friedlander	87
5.5 Louise Nevelson em fotorretrato	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS	100

1. INTRODUÇÃO

Apresentamos os nossos primeiros passos vinculados ao fotográfico e ao interesse pela presente pesquisa e, em seguida, posto o problema que nos instigou, mostramos, em linhas gerais, como essa se desenvolveu e como os resultados estão distribuídos em três capítulos.

1.1 Sobre os primeiros passos

Nossa vivência com o fotográfico iniciou-se há dezessete anos, com trabalhos editoriais e publicitários, desenvolvidos com o fotógrafo Rogério Voltan. Em 2006, nossa graduação em Jornalismo realizada na Universidade de Sorocaba contribuiu para o desenvolvimento profissional que se deu sempre envolvendo a fotografia. Por dois anos, trabalhamos no estúdio do fotógrafo Henrique Lorca, como primeiro assistente de estúdio e integrante da equipe de tratamento de imagem.

A partir desse período, iniciamos especializações em softwares de tratamento de imagem, design gráfico e editoração, vinculados a *Adobe Authorized Training Center*, São Paulo. Posterior a esse período, realizamos a especialização *lato sensu*, em Educação, pela Universidade Federal Fluminense. Desde 2010, ministramos disciplinas de fotografia, tratamento de imagem e design gráfico, em colégios técnicos. A partir de 2015, atuamos como técnico responsável pelo estúdio de fotografia e professor assistente na Universidade de Sorocaba. Tais atividades propiciaram estudos sobre o processo de produção de inúmeros fotógrafos e com isso vieram também questionamentos sobre técnicas e teorias do fotográfico.

Entre os fotógrafos estudados, Richard Avedon despertou nossa curiosidade e admiração. No mestrado, movido pelo interesse no fotográfico, desenvolvemos um olhar mais aguçado para as imagens, em geral, principalmente depois de estudar Roland Barthes, Susan Sontag, Philippe Dubois e Vilém Flusser. Com esse novo olhar delineou-se um problema envolvendo as fotografias criadas por Richard Avedon, que gerou esta pesquisa.

1.2 O contexto em que o problema delineou-se...

Em nossa trajetória, permanecemos, inicialmente, contemplando e refletindo sobre o tempo e o movimento nas fotografias de moda de Avedon. A maneira como o

movimento emerge dessas imagens permite associá-las às esculturas de Rodin. Na fotografia (Fig. 1), percebemos o movimento no tecido que flui sobre as formas que o sustentam. Não há uma cadeia de espaço e tempo linear descortinando-se para o intérprete, ou espectador da imagem. Não há o “Isso foi” anunciado por Barthes, mas um tempo presente, um aqui agora, que faz o intérprete permanecer sob a sensação de movimento. A imagem é apreendida num só bloco de formas em movimento. Ausência de modelo. Ausência de corpo, de pose.

Figura 1 – A modelo Jean Shrimpton, fotografada em estúdio por Richard Avedon, com vestido desenhado por Cardin, 1970



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p. 92).

De estudos sobre esse tema produzimos um artigo que partiu do princípio que, enquanto representação, a fotografia pode ser estudada na relação com a realidade e como categoria do pensamento por estabelecer relações com o tempo, o movimento, o sujeito, o ser e o fazer. Neste sentido, considerando-a como categoria de pensamento, o foco foi o conceito de anamorfose, fundamentando em Machado (1997) e Entler (2007), permeado por análises, tanto na perspectiva técnica como operacional, da célebre fotografia de Jacques Henri Lartigue (1912) e outras de autoria de Frédéric Fontenoy, David Hockney e Andrew Davidhazy.

No nosso percurso envolvendo a produção fotográfica de Richard Avedon, deparamo-nos também com um fotorretrato criado por ele e analisado por Roland Barthes, em *A câmara clara*. Nessa obra, Barthes trata da natureza sógnica da fotografia, enfatiza a força do referente, menciona também o fato de que o fotográfico é objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar; apresenta as noções de *studium* e *punctum*, que permitem interpretar as imagens fotográficas, tanto objetiva, como subjetivamente, bem como apresenta reflexões sobre fotorretrato.

No fotorretrato encontram-se, conforme Barthes (1984), quatro imaginários e tal encontro instaura um verdadeiro campo de forças. “Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte.” (BARTHES, 1984, p. 27). Neste sentido, torna-se quase impossível não construir um jogo de olhares num fotorretrato, a não ser que o rosto assuma uma “máscara”. Entre os fotorretratos há aqueles que são “máscaras”, como o de William Casby, nascido escravo, ao qual Richard Avedon fotografou em 1963 (Fig. 2).

Figura 2 – William Casby, por Richard Avedon, 1963



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p. 75).

O rosto, com suas marcas imóveis, rompe com a dureza da pura máscara, quando o intérprete percebe a silhueta de Avedon refletida nas pupilas de Casby. No entanto, este momento fugaz não faz com que o olhar, ou o pensamento do intérprete, ou do espectador, deslize para além da face. Ela mesma mostra uma sociedade e sua história. Ainda sobre a questão da máscara, nas palavras de Barthes (1984, p. 23):

Já que toda foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara. É exatamente essa palavra que Calvino emprega para designar aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história. É o que ocorre com o retrato de William Casby, fotografado por Avedon: a essência da escravidão é aqui colocada a nu: a máscara é o sentido, na medida em que é absolutamente puro (como era no teatro antigo).

Como explicam Chevalier e Gheerbrant (2008):

O ator que se cobre com uma máscara se identifica, na aparência, ou por uma apropriação mágica com o personagem representado. É um símbolo de identificação. O símbolo da máscara se presta a cenas dramáticas em contos, peças, filmes, em que a pessoa se identifica a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer dela, que não é mais capaz de retirá-la; ela se transforma em imagem representada.

Assim, Casby não faz pose, não estabelece jogos de olhares com o intérprete, ou com o fotógrafo. Ele se entrega à sua máscara, a face de ex-escravo. A máscara, segundo Barthes (1984), é a região difícil da fotografia e também é suficientemente crítica para causar inquietação. A sociedade suspeita do sentido puro: “ela quer sentido, mas ao mesmo tempo quer que esse sentido seja cercado de ruído (como se diz na cibernética) que o faça menos agudo. Assim, a foto cujo sentido (não digo efeito) causa muita impressão é logo desviada; é consumida esteticamente, não politicamente.” (BARTHES, 1984, p. 58).

A fotografia, conforme Barthes (1984, p. 62), “é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*”¹. A partir de então a nossa atenção voltou-se para fotorretratos criados por Avedon.

Mas, entendemos também a imagem como “um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum.” (RANCIÈRE, 2012, p. 99). Nesse sentido, as imagens e, em particular, os fotorretratos também podem ser pensados considerando-se os dispositivos que as criam – a máquina fotográfica, no caso – e a ideia de senso comum. Sobre o senso comum, vale ainda buscar o pensamento ranceriano. O senso

¹ O itálico está presente na obra mencionada.

comum pode ser classificado, sobretudo como “uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos.” (RANCIÈRE, 2012, p. 99). O sistema de informação pode ser visto como um senso comum em que “um dispositivo espaço-tempo dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido.” (RANCIÈRE, 2012, p. 99).

Neste sentido, na perspectiva de Rancière (2012), a imagem pode ser pertinente para criticar a realidade se romper com o senso comum construído por um dispositivo. Nesses caso, o dispositivo é a rostidade, que será tratada sob o ponto de vista de Deleuze (2012). Assim, delineia-se a pergunta norteadora da nossa pesquisa: Os fotorretratos criados por Avedon propiciam críticas à realidade?

Encontramos 142 fotos, sendo que 92 delas são classificadas na categoria reportagem; 42, retrato e 8, na categoria moda, no livro *Richard Avedon Photographs 1946-2004*, publicado pelo *Lousiana Museum of Modern Art*, em parceria com *The Richard Avedon Foundation*, em 2007. Entre os fotorretratos elegemos 5 delas para compor o *corpus* da pesquisa. A escolha foi guiada pelo nosso repertório, ou seja, a amostra é formada por imagens que parecem engendrar códigos que conhecemos, pelo menos num primeiro olhar. Sendo assim trata-se de uma amostra de interesse.

Anunciada a questão que guiará a nossa pesquisa e exibido o *corpus*, apresentamos as justificativas dessa empreitada. Resta ainda anunciar como os fotorretratos serão interpretados.

1.3 Análise de Pressupostos

Para compor o estado da arte buscamos artigos, dissertações e teses utilizando as palavras-chave que norteiam a nossa pesquisa. Uma delas trata da questão da intencionalidade. Na tese de Paulo Boni, do ano 2000, *O discurso fotográfico: A intencionalidade de comunicação no fotojornalismo*, encontramos uma ampla reflexão sobre intencionalidade na produção de fotos jornalísticas, algumas realizadas na época da Ditadura Militar, e análises de fotos da Revista Veja, dos anos de 1975, 1985 e 1995, em que a questão de limite aplicado à imprensa brasileira é levada em consideração quando da avaliação de intencionalidade dos fotojornalistas na produção de imagens.

Partindo do significado do termo fotografia – escrever com a luz – Boni (2000, p. 8) considera que há “uma forma de escrever em fotografia, mesmo que dela resultem códigos abertos e contínuos”. No entanto, é passível de concordância a ideia de que a leitura da mensagem fotográfica está diretamente relacionada ao repertório do leitor. Conforme Boni (2000, p. 23):

Em mensagens imagéticas, possivelmente mais que quaisquer outras mensagens, o significado estará diretamente atrelado ao repertório do leitor. As mensagens imagéticas chegam a ser paradoxais em certo sentido, pois permitem que até mesmo os analfabetos as leiam; no entanto, a superficialidade ou a profundidade de sua leitura, ou seja, a busca de um significado a partir de um significante, está diretamente condicionada à reserva sónica do leitor.

Para o mesmo autor, não há muitos estudos sobre a escrita fotográfica e sobre o escritor de fotografias. Nas palavras de Boni (2000, p. 14).

Bibliograficamente, além das técnicas fotográficas propriamente ditas, que dispõem de um grande número de títulos, quase tudo o que se produziu em termos de fotografia diz respeito à leitura ou análise do significado a partir da interpretação do significante. Pouco se produziu que se reportasse à escrita ou, menos ainda, ao escritor dessas mensagens abertas e contínuas contidas na realidade bidimensional – ou no virtual tridimensionalismo – de um produto físico de comunicação denomina fotografia.

Nesse sentido, estudos sobre a intencionalidade do escritor de fotografias são bem-vindos, pois é necessário “reconhecer a participação do autor no processo comunicacional e respeitar sua intencionalidade de, à sua maneira e com os instrumentos e elementos que lhes são disponíveis, comunicar.” (BONI, 2000, p. 41). O escritor de fotos jornalísticas tem como propósito relatar o fato, descrever o ocorrido e documentar a história e sempre tenta transferir para os que não presenciaram o fato, a visão de quem esteve presente. Os planos de tomada, a composição e a regra áurea, a perspectiva, o foco seletivo, o ângulo, a textura e o contraste, as cores e tonalidades, a iluminação e a forma são elementos técnicos da linguagem fotográfica que propiciam que o fotógrafo tente deixar explícita sua intencionalidade. Nas suas palavras:

Optar pelo melhor plano, escolher o melhor ângulo, selecionar o plano de foco, atender às regras de composição, decidir pela forma, conferir as condições de luminosidade, inserir ou preterir elementos de significação, contrastar mais ou menos acentuadamente os tons, acentuar ou não a textura, abrir perspectivas, explorar a profundidade de campo, gerar efeitos de tridimensionalidade, criar aberrações, e tantas outras possibilidades, são atitudes que podem conferir um

bom arranjo visual na composição e destacar o(s) elemento(s) priorizado(s) pelo fotógrafo, em particular. (BONI, 2000, p. 102).

No tocante à relação com a realidade, o autor compartilha a ideia de fotografia como uma tradução do real, o que também “implica em aceitar e respeitar a intencionalidade comunicacional do fotógrafo no momento em que congela um fragmento da realidade para transformá-lo em forma de manifestação de comunicação.” (BONI, 2000, p. 40).

É uma tradução o que os leitores leigos fazem com as fotografias quando as ‘leem’. É uma tradução o que o fotógrafo faz quando fotografa. Não é um registro, nem uma documentação. Talvez uma espécie dentro do gênero ‘representação’, mas, especifica e mais adequadamente, defendemos o termo ‘tradução’. Não importa se a fotografia cumpre pauta jornalística, flagra um constrangimento familiar, eterniza a pose do ídolo ou marca para sempre aquela visita ao Kremlin. A fotografia, pronta, é uma tradução do olhar, tanto do fotógrafo quanto do leitor. Este ‘lê’ uma tradução da imagem retratada. Da mesma forma o fotógrafo, ao fazer a fotografia, está traduzindo o que vê. (CUSTÓDIO, 1997, p.2 apud BONI, 2000, p. 44).

Boni (2000) esclarece que há um distanciamento entre a intencionalidade contida na fotografia voltada ao jornalismo, em que o fotógrafo tenta induzir elementos reais da cena fotografada (elementos de significação) para que o leitor empreenda uma leitura próxima à do fotógrafo no momento do ato fotográfico e a fotografia de arte. Esta última não teria a mesma preocupação, por que quem a criou, não tem preocupação com a informação. O mesmo autor esclarece que o fotógrafo manifesta sua visão do que testemunhou depois de construir significados do que presenciou, de lançar mão de recursos técnicos e de elementos da linguagem fotográfica, construindo assim um discurso fotográfico. É dele que emana a intencionalidade de comunicação do repórter fotográfico.

A partir do pensamento de Boni (2000), parece razoável concluir que existe intencionalidade, que podemos buscar aspectos que contribuem para que o leitor faça conjecturas sobre a intencionalidade, no entanto, não há garantias de que a real intencionalidade do escritor de fotografias venha à tona com isso. Quando o fotógrafo registra uma cena de uma paisagem, de um objeto, de pessoas ou animais, ele tem como objetivo transferir aos outros, estando os presentes ou não à cena registrada, um fragmento da realidade que ele presenciou. No entanto, trata-se de um recorte da realidade, no qual os próprios elementos indutores de intencionalidade do fotógrafo, inscritos na fotografia, podem facilitar e aproximar o entendimento de sua real intenção, assim como pode confundir e afastar o leitor.

Rodella (2009) fundamenta as suas reflexões apresentadas em artigo intitulado *A intencionalidade da imagem fotográfica poética e da imagem fotográfica no jornalismo*, nos estudos de Boni (2000), que mencionamos, e também no pensamento flusseriano sobre a fotografia. A autora busca a intencionalidade em códigos estéticos inscritos no fotográfico por meio de várias técnicas de manuseio do equipamento fotográfico. Ela analisa fotos poéticas e também jornalísticas e conclui que as intenções do fotógrafo são postas à vista do leitor por meio de técnicas, enquanto as questões poéticas dependem do que o leitor afere subjetivamente e do que não está explícito na fotografia. Assim, esse trabalho também foi selecionado por conta do termo intencionalidade.

Castro e Rodrigues (2008), com artigo intitulado *Reflexões sobre a fotografia: a intencionalidade no ato fotográfico*, aborda o processo de evolução da fotografia, desde o período pré-histórico até a invenção da técnica da câmera escura. Os autores buscam, por meio da análise do processo do discurso fotográfico, tido como construção sociocultural, revelar a intencionalidade do fotógrafo em sua ação de registro.

Tavares (2016), em seu artigo sob o título *Fotografia de Moda: de Richard Avedon aos editores de imagem digitais*, empreende uma comparação da produção fotográfica de Richard Avedon e David La Chapelle. Segundo a autora, a produção em moda de Avedon influenciou a construção da identidade da mulher na contemporaneidade, ao colocar a modelo em primeiro plano, dando ênfase ao movimento e à expressão. O fotógrafo David LaChapelle, que promoveu o retorno ao movimento pictorialista, vai na contramão do fotógrafo anterior.

Com nossas buscas, constatamos que a produção fotográfica de Richard Avedon não é contemplada em pesquisas da área de comunicação. Nesse sentido, consideramos relevante investigar a produção de sentidos dos fotorretratos produzidos por esse fotógrafo.

1.4 Justificativa

Esta pesquisa tem sua gênese também em nossa experiência profissional no universo da fotografia. Quando iniciamos os trabalhos nesse segmento, no ano 2000, as câmeras utilizadas ainda eram as de rolo de filme. Assim, nas nossas atividades vinculadas à fotografia, acompanhamos o avanço tecnológico que reverberou com os novos processos digitais.

O envolvimento com os dois processos de produção em fotografia, o analógico e o digital, nos instigou a explorar os novos recursos tecnológicos para a produção de

fotografias, sem deixar de refletir sobre os possíveis efeitos dessas transformações para o intérprete, ou o espectador dessas imagens.

Entender como os fotógrafos controlavam as suas máquinas, ou eram por elas controlados é algo interessante. Richard Avedon, com produções desde 1940, certamente, terá muito a nos contar sobre a relação máquina/fotógrafo, num tempo em que o digital ainda não existia.

Nesse aspecto, podemos dizer que essa pesquisa é relevante, de um lado, por resgatar a memória do fotográfico, ao abordar o processo de produção com máquinas não digitais e colocar em evidência a produção de Richard Avedon. Por outro, há a questão de contribuir para a elaboração de estratégias para interpretação de imagens, pois como sinaliza Durand (2004), embora os avanços das técnicas de reprodução por imagens, como a fotografia, o vídeo, as imagens sintéticas, bem como os meios de transmissão destas, tenha gerado recenseamentos e classificações que tornaram possíveis estudos de processos de produção, transmissão e recepção de imagem, de certo modo, a interpretação delas ainda é tida como uma tarefa difícil e que gera muita controvérsia.

De certo modo, ao tratar de interpretação de imagens contribuimos para que os espectadores de imagens, das mídias em geral, possam refletir sobre o que os ditos especialistas que atuam nas mídias nos contam sobre as imagens, nos dizem o que devemos pensar com elas.

A partir do estado da questão, podemos enfatizar que a escolha pode ser justificada, de um lado, pelo fato de que a produção de Richard Avedon é pouco explorada na Comunicação e Informação; de outro, por ela se apresentar com potencial para suscitar discussões sobre a questão da rostidade, ou seja, por ela mostrar-se, à primeira vista, com potencial para propiciar reflexões acerca de um dispositivo que permite compreender a produção de imagens e, de modo especial, de fotorretratos, capazes de romper com certos regimes de visibilidade.

A partir disso, delineiam-se objetivos da pesquisa.

1.5 Dos objetivos e corpo teórico/metodológico

O objetivo geral da pesquisa é compreender o potencial comunicativo de fotorretratos, criados por Richard Avedon, na relação com o conceito de rostidade. Os objetivos específicos são os seguintes: tratar a fotografia, como uma imagem técnica, de

acordo com o pensamento flusseriano; delinear um percurso para análise de fotografia, na perspectiva de Flusser; tratar do conceito de rostidade e explicitar aspectos comunicativos engendrados nos fotorretratos, à luz desse conceito, que levem o intérprete a elaborar críticas à realidade.

Sustentam as reflexões e análises empreendidas nessa pesquisa autores como Barthes, Dubois, Sontag e Flusser para tratar do fotográfico. Entre esses autores, Flusser apresenta conceitos diversos e possibilidades para interpretar a fotografia que consideramos pertinentes e que, até o momento, vêm ao encontro das nossas expectativas. Isto porque, não desvinculamos a produção em fotografia de certo domínio, ou conhecimento do aparelho fotográfico.

No contexto do fotográfico, selecionamos para análise, fotorretratos. Sendo assim, estudos sobre a questão do rosto, não só o rosto humano, mas a rostidade enquanto dispositivo, também parecem adequados. Daí autores como Agamben e Deleuze para nos auxiliar nessa empreitada.

A metodologia de pesquisa adotada será de documentação indireta, conforme Lakatos e Marconi (1991), com pesquisa bibliográfica. O *corpus* da pesquisa, como mencionamos, toma fotografias criadas por Richard Avedon, que constam no livro *Richard Avedon Photographs 1946-2004*, publicado pelo *Lousiana Museum of Modern Art*, em parceria com *The Richard Avedon Foundation*, de 2007. Como já mencionamos nessa mesma Introdução. Compõem a amostra cinco fotorretratos que serão analisados com estratégias elaboradas com base nas teorias de Flusser, que constam na obra *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*.

Inicialmente, delineamos alguns passos para realizar a interpretação, ou o que Flusser denomina “decodificação” das imagens técnicas.

O ato de decifrar imagem requer que o olhar do intérprete vagueie pela sua superfície. Esse olhar, denominado *scanning*, segundo Flusser (2011, p. 22), “segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas intencionalidades: a do emissor e a do receptor”. O vaguear do olhar é circular, ele “tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna ‘antes’. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno.” (FLUSSER, 2011, p. 22).

Considerando-se a questão da relação aparelho/fotógrafo e as intenções tanto do fotógrafo quanto do receptor, para decodificar uma imagem técnica; de modo resumido, podemos fazer uso das seguintes etapas:

1. Percorrer a imagem com um olhar atento, observacional, identificando os objetos da cultura sugeridos ou apresentados na imagem;
2. Pesquisar em outras fontes, que envolvem também a vivência do fotógrafo, os significados compartilhados culturalmente relativos aos objetos destacados no primeiro passo;
3. Explicitar como os objetos da cultura que constam na fotografia, pelo modo como foi sugerido ou apresentado, ou mesmo representado, tecem ou embaralham significados instituídos;
4. Explicitar aspectos do programa que foram utilizados pelo fotógrafo e, em que medida, eles se constituíram em estratégias de produção de sentidos e
5. Retomar o olhar que capta o significado superficial, uma vez que a fotografia contribui para que o receptor, ou intérprete, possa captar a ambiência construída na imagem, o que reforça a volta do segundo olhar, que pode assim tornar-se mais robusto e contribuir para tentar exaurir todas as pistas. Os raciocínios que tais pistas desencadeiam permitem ir além do *input* e *output*, ou seja, permitem vasculhar a caixa preta.

Por fim, a análise, valendo-se do conceito de rostidade, contribui para avaliar o potencial comunicativo dos fotorretratos selecionados.

Os resultados da pesquisa são apresentados em três capítulos, além dessa introdução ora concluída.

No primeiro capítulo, apresentamos aspectos do pensamento de Flusser sobre imagens técnicas, sendo que a fotografia é a que lhe serve de exemplo. A partir dessas reflexões, elaboramos a proposta de uma sequência de passos para decodificar a fotografia, que apresentamos na Introdução.

No segundo, apresentamos, de modo geral, aspectos da vida e da produção do fotógrafo Richard Avedon. Seguem esclarecimentos sobre o corpus da pesquisa também.

Em seguida, no terceiro capítulo, tratamos da questão da rostidade, valendo-se de Agamben (2009) e Deleuze e Guattari (1996). No quarto capítulo, apresentamos a decodificação dos fotorretratos e, em seguida, retomamos as análises para então verificar, em que medida, essas imagens podem romper com o dispositivo, a rostidade.

Por fim, nas Considerações Finais, avaliamos nossa trajetória de pesquisa e os resultados obtidos.

2.SOBRE O FOTOGRÁFICO

Este capítulo apresenta, inicialmente, reflexões sobre as teorias de Flusser relativas à imagem técnica, com foco na fotografia. Em seguida, apresentam-se sugestões para “decodificar” a fotografia, a partir das reflexões que constam em *A fotografia enquanto imagem técnica*, sugestões essas que nortearão as análises do *corpus* da pesquisa, fotorretratos por Richard Avedon.

2.1 A fotografia enquanto imagem técnica

Segundo Martins e Silva (2013), no livro *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Vilém Flusser elabora uma teoria do fenômeno fotográfico e ao mesmo tempo uma análise da sociedade pós-histórica ou pós-industrial, na qual as imagens estão onipresentes, são mediadas por tecnologias e substituem a predominância dos textos e de conceitos inerentes à sociedade industrial.

Para Santaella (2012), o advento da fotografia, tanto para Benjamin como para Flusser, promoveu uma ruptura paradigmática. Um aspecto importante do pensamento flusseriano, em relação à fotografia “é seu tratamento da fotografia como um modelo abstrato de codificação passível de funcionar para quaisquer outros sistemas de codificação que já surgiram e que estão por vir.” (SANTAELLA, 2012).

Segundo a mesma autora, Flusser dedicou grande atenção para a relação instrumento/máquina/aparelho. Esclarece ainda que, segundo o filósofo tcheco e que viveu no Brasil, os instrumentos simulam órgãos do corpo, como prolongamento desses e após a revolução industrial, pelo fato de que os instrumentos começaram a fazer uso de teorias científicas para a simulação dos órgãos sensoriais, eles se tornaram técnicos e passam a ser denominados máquinas. Há diferenças entre instrumentos e aparelhos, sendo que os primeiros trabalham e os segundo não, o que permite inferir que os fotógrafos agem ao produzirem símbolos tanto por armazená-los como por manipulá-los.

Ainda nas palavras de Santaella (2012):

Na realidade, o que Flusser buscava aí estabelecer é a diferença entre as máquinas que são utilizadas para a produção industrial de bens materiais, os instrumentos, de um lado, e, de outro, as máquinas capazes de produzir e reproduzir signos, os aparelhos, que foram inaugurados pela câmera fotográfica. Essa capacidade de produção signica, inscrita na própria materialidade dos aparelhos, Flusser chamou de programação. Sob esse prisma, o que caracteriza o aparelho fotográfico é estar programado, sendo as fotografias realizações de potencialidades inscritas no aparelho. Disso decorre a complementaridade entre fotógrafo e aparelho, a competência do fotógrafo e

sua habilidade lúdica para explorar os potenciais da programação, devendo ser parte da competência do aparelho.

Flusser (2008), ao tratar das imagens técnicas, esclarece que elas delineiam duas tendências.

Uma indica o rumo da sociedade totalitária, centralmente programada, dos receptores das imagens e dos funcionários das imagens; a outra indica o rumo para a sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores das imagens. As duas formas de sociedade parecem fantásticas para nós, embora a primeira utopia tenha características negativas, a segunda positivas. (FLUSSER, 2008, p.14).

A nossa pesquisa envolve a segunda tendência, pois consideramos que ela estabelece um diálogo com criadores de imagens. Vejamos então o pensamento flusseriano².

As imagens técnicas, para as pessoas comuns, segundo Flusser (2011), tornaram-se mediações entre elas e o mundo. Nesse sentido, o autor se propõe a entender se na relação com a realidade tais imagens são mapas ou biombos. Enquanto mapa, elas e em particular as fotografias, apontam para aspectos da realidade. Enquanto biombos, elas também vedam a realidade. Para vencer tal ambiguidade, faz-se necessário refletir a imaginação, ou sobre o pensamento com imagem, reproduzida por um aparelho tecnológico: a câmera fotográfica.

Tal aparelho traz à tona outra ambiguidade presente na relação de dependência entre o programa e o fotógrafo. Seria o aparelho, com suas programações automatizadas, livre da intervenção ou propósito humano? Ou, a interferência da imaginação humana, incluindo sua habilidade em jogar com o programa do aparelho, controlaria ou induziria a transformação de seus pensamentos em um plano fotográfico?

Ao apresentar provocações e questionamentos sobre o fotográfico, o autor utiliza a metodologia aplicada à filosofia. Ele traz reflexões à área, para quem opera o aparelho fotográfico visando à construção da liberdade de utilizá-lo, de dominar e utilizar o programa no seu fazer, bem como trata também da necessidade de saber ler as imagens programadas pelo aparelho. Por fim, o autor enfatiza a necessidade de construção de uma filosofia da fotografia para que uma práxis fotográfica conscientizada se efetive. Nas palavras de Flusser (2011, p. 107):

A conscientização de tal práxis é necessária porque, sem ela, jamais captaremos as aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos. Em outros termos: a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre

² As palavras ou expressões em itálico, presentes no texto, excetuando-se os títulos de obras ou as palavras em outra língua, são grifos do autor, Vilém Flusser.

as possibilidades de viver livremente num mundo programado por aparelhos. Reflexão sobre o significado que o homem pode dar à vida, onde tudo é acaso estúpido, rumo à morte absurda. Assim vejo a tarefa da filosofia da fotografia: apontar o caminho da liberdade. Filosofia urgente por ser ela, talvez, a única revolução ainda possível.

Flusser (2011) inicia as suas reflexões mencionando duas revoluções da estrutura da cultura. A primeira, que se instaurou com a invenção da escrita linear e inaugurou a História propriamente dita e, a segunda, que se estabeleceu com a invenção das imagens técnicas e inaugurou um modo de ser ainda difícil de definir.

Apesar de o filósofo tomar como referência a fotografia, suas reflexões não se limitam a ela, mas englobam todos os aparelhos, dos maiores, como os administrativos, aos menores, como chips de computadores, ou seja, o aparelho fotográfico, aparentemente inócuo e primitivo, serve de modelo para os aparelhos atuais e do futuro. Flusser (2011, p. 14) esclarece que pretende “contribuir para um diálogo filosófico sobre o *aparelho* em função do qual vive a atualidade, tomando por pretexto o tema *fotografia*”.

As imagens são superfícies que intentam representar algo que está fora no espaço e no tempo e é resultado de esforço de abstração de duas de quatro dimensões espacio-temporais, para preservar as dimensões do plano. Isto se dá devido a uma capacidade de abstração, muito peculiar, denominada imaginação. No processo fotográfico, portanto, a imaginação é a capacidade de trazer fenômenos reais presentes em quatro dimensões, para o plano fotográfico, em apenas duas.

No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro, permite reconstruir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: *imaginação* é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. *Imaginação* é a capacidade de fazer e decifrar imagens. (FLUSSER, 2011, p. 21).

O mesmo autor compara a imagem técnica com aquela realizada com intervenção do agente humano, no caso, na pintura ou no desenho. Esclarece ainda que a imagem tradicional é símbolo, pois entre ela e os seus significados há sempre o pintor ou o desenhista. Ele, um agente humano, transfere para o papel ou tela, símbolos que estão em sua mente. Nesse caso, decifrar a imagem corresponde a descobrir o que se passou na mente desse agente. Para as imagens técnicas, também há um fator entre elas e os seus significados, um aparelho e um agente humano que o manipula. O fator é um “aparelho-operador”, como esclarece Flusser (2011, p. 32):

Mas tal complexo ‘aparelho-operador’ parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado. Isto porque o complexo ‘aparelho-operador’ é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é *caixa preta* e o que se vê é apenas *input e output*. Quem vê *input e output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da *caixa preta*. Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa. Dada a dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las.

Para levar adiante tal tarefa, a de decifrar imagens técnicas, Flusser inicia esclarecendo aspectos do olhar de quem observa o resultado, o *output* do fotográfico.

O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser ‘aprofundar’ o significado e reconstruir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado de *scanning*. (FLUSSER, 2011, p. 22).

Mas, o olhar observacional não é puro, livre do repertório, ou da experiência do observador. O ato de decifrar imagem demanda que o olhar vagueie pela sua superfície, olhar denominado *scanning*. “O traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas intencionalidades: a do emissor e a do receptor.” (FLUSSER, 2011, p. 22).

A imagem e seus significados possíveis, segundo Flusser (2011), advém do contexto de reversão das relações da capacidade de observação do olhar. No tempo linear como concebemos, o sol nascer é a causa do tempo para um galo. Já no tempo circular, o cantar do galo faz significado para o nascer do sol, e este também faz significado ao cantar do galo. “Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis.” (FLUSSER, 2011, p. 23).

Flusser (2011) coloca em questão a face das imagens técnicas que tornam as pessoas idólatras, as quais não enxergam o mundo através de imagens, e sim o vivenciam pelas imagens do real. As imagens teriam como propósito representar o mundo e nesse sentido seriam como mapas. No entanto, elas acabam transformando-se em biombos.

O homem, ao invés de servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o

idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a *magicização* da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função *imaginística* e *remagicizam* a vida. (FLUSSER, 2011, p. 23-24).

É importante também ressaltar a relação entre texto e imagem, que para o autor tornou-se importante para o entendimento da história do ocidente. Esclarece que na Idade Média travou-se uma luta entre o cristianismo textual e o paganismo imaginístico e, na Idade Moderna, uma luta dialética entre a ciência textual e as ideologias imaginísticas. Assim, o cristianismo combate o paganismo e, ao mesmo tempo, absorve imagens e se paganiza; a ciência combate as ideologias e absorve imagens para se sobrepor. Enfatiza o autor que as imagens tornam-se conceituais e os textos, imaginativos. Assim, "[...] a hierarquia dos códigos vai se perturbando: embora os textos sejam metacódigos de imagens, determinadas imagens passam a ser metacódigos de textos." (FLUSSER, 2011, p. 25-26). Mas, conclui que os textos podem ser tão mediadores da visão do real no mundo quanto as próprias imagens.

No entanto, a situação se complica ainda mais devido à contradição interna dos textos. São eles mediações tanto quanto o são as imagens. Seu propósito é mediar entre homens e imagens. Ocorre, porém, que os textos podem tapar as imagens que pretendem representar algo para o homem. Este passa a ser incapaz de decifrar textos, não conseguindo reconstruir as imagens abstraídas. Passa a viver não mais para se servir dos textos, mas em função destes. Surge a textolatria, tão alucinatória quanto a idolatria. (FLUSSER, 2011, p. 26).

Assim sendo, as explicações são desnecessárias, ou seja, trata-se do “mundo do absurdo, mundo da atualidade. Pois é precisamente em tal mundo que vão sendo inventadas as imagens técnicas. E em primeiro lugar, as fotografias, a fim de ultrapassar a crise dos textos.” (FLUSSER, 2011, p. 25-26).

Retomando a questão de decifrar imagens... Flusser (2011) enfatiza o quanto essa tarefa é difícil justamente porque parece que as imagens técnicas não precisam ser decifradas.

Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito. O mundo a ser representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito da complexa cadeia casual que parte do mundo. [...] Quem vê a imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente. (FLUSSER, 2011, p. 30).

Isto faz com que o observador passe a ter confiança na imagem técnica e passe a tomá-la como uma janela que permite contemplar o real, aproximando-o do real a tal

ponto que ele o confunde com o pensamento gerado com a imagem. “O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo.” (FLUSSER, 2011, p. 30). Mas, como adverte o autor, isso é um perigo, pois corre-se o risco de que as imagens venham a eliminar os textos. Assim sendo, torna-se importante decifrar corretamente as imagens, uma vez que elas são símbolos abstratos, que codificam textos em imagens. “Decifrá-las é reconstruir os textos em imagens. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge um mundo conceitual como sendo o seu universo de significado.” (FLUSSER, 2011, p. 30). Não vemos o mundo quando contemplamos imagens técnicas, “mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade do mundo sobre a superfície da imagem.” (FLUSSER, 2011, p. 30).

Contudo, acontece que a imagem provoca uma “magia” sobre o mundo, pois “vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens. Urge analisar que tipo de magia é essa.” (FLUSSER, 2011, p. 32). Explica o autor que a magia provocada pelas imagens técnicas é diferente da propiciada pelas tradicionais. O fascínio que uma imagem televisiva, ou fílmica, exerce no espectador é diferente daquele que as imagens das paredes em cavernas emanavam, uma vez que os momentos históricos e ontológicos são distintos. Mas, há uma nova magia que emerge. “A nova magia não visa modificar o mundo lá fora, como faz a pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo. É magia de segunda ordem: feitiço abstrato.” (FLUSSER, 2011, p. 32).

[...] a magia pré-histórica ritualiza determinados modelos, *mitos*. A magia atual ritualiza outro tipo de modelo: *programas*. Mito não é elaborado no interior da transmissão, já que é elaborado por um ‘deus’. Programa é modelo elaborado no interior mesmo da transmissão, por ‘funcionários’ mas, como se explica esta diferença? A nova magia é ritualização de programas, visando programar seus receptores para um comportamento mágico programado. (FLUSSER, 2011, p. 32).

Sendo assim, a função dessas imagens “é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem.” (FLUSSER, 2011, p. 33).

Em relação à imagem fotográfica, Flusser (2011, p. 35) ressalta que, em princípio, ela deveria “constituir um denominador comum entre conhecimento científico,

experiência artística e vivência política de todos os dias. Toda imagem técnica devia ser simultaneamente, conhecimento (*verdade*), vivência (*beleza*) e modelo de comportamento (*bondade*)”. No entanto, a revolução das imagens técnicas seguiu um caminho diferente, pois falseou o conhecimento científico, substituiu imagens tradicionais e construiu uma nova magia subliminar, ou seja, “as imagens técnicas passam a ser ‘falsas’, ‘feias’ e ‘ruins’, além de não terem sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas de fundir a sociedade em massa amorfa.” (FLUSSER, 2011, p. 35).

No entanto, a imagem técnica passou a ser a meta para qualquer ato, seja ele científico, artístico ou político, ou seja, a perenidade do ato implica que ele seja filmado, fotografo, vídeotipado. Nesse sentido, o ato deixa de ser político para transformar-se em ritual de magia.

A imagem técnica é gerada por um aparelho e como a fotografia foi a primeira a ser inventada, então o aparelho fotográfico pode servir de modelo, pois todos os traços do que pode caracterizar um aparelho já estava nele pré-figurado.

Para Flusser (2011), o aparelho fotográfico parece ser um instrumento. Ele classifica os objetos culturais em bens para serem consumidos - que são os bens de consumo -, e em instrumentos, que são bons para produzir bens de consumo. Acrescenta que todos os objetos culturais são bons, pois devem conter valores e incorporaram intenções humanas. O aparelho fotográfico, nessa perspectiva, parece ser um instrumento cuja intenção seria a de produzir fotografias.

Os instrumentos, via de regra, podem ser vistos como prolongações do corpo humano e, sendo assim, eles podem ir além do desempenho que lhes seria possível. Nas palavras de Flusser (2011, p. 39):

Os instrumentos simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente; a flecha, o dedo; o martelo, o punho. São ‘empíricos’. Graças à evolução industrial, passam a recorrer a teorias científicas no curso da sua simulação de órgãos. Passam a ser ‘técnicos’. Tornam-se, destarte, ainda mais poderosos, mas também maiores e mais caros, produzindo obras mais baratas e mais numerosas. Passam a chamar-se ‘máquinas’. Será então, o aparelho fotográfico máquina por simular o olho e recorrer a teorias óticas e químicas, ao fazê-lo?

Mas, como se dá o controle desses instrumentos? No caso do aparelho fotográfico, ele é controlado pelo homem, ou o homem é refém do aparato fotográfico? Explica o filósofo que, quando os instrumentos transformam-se em máquinas, a relação com o homem também se modifica. Antes da revolução industrial, os instrumentos conviviam com os homens, funcionavam em função dele; enquanto as máquinas eram antes por eles cercadas, depois os homens passam a funcionar em função das máquinas.

O aparelho fotográfico não é instrumento no sentido tradicional, mas é brinquedo. “E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca *com* seu brinquedo, mas *contra* ele. Procura esgotar-lhe o programa.” (FLUSSER, 2011, p. 43).

Nesse sentido, o aparelho precisa ter um programa “rico”, como enfatiza o filósofo. Ou seja, o programa não pode limitar-se à competência do funcionário, ou ainda, “a competência do fotógrafo deve ser apenas parte da competência do aparelho. De maneira que o programa do aparelho deve ser impenetrável para o fotógrafo, em sua totalidade.” (FLUSSER, 2011, p. 43). Deste modo, a perda de si, a que se refere Avedon, vai ao encontro do que Flusser afirma sobre o embate entre o programa e o fotógrafo, isto é, “ao buscar as potencialidades escondidas no programa do aparelho, o fotógrafo nele se perde.” (FLUSSER, 2011, p. 43).

Esclarece o mesmo autor que o programa do aparelho é constituído por símbolos permutáveis e que o funcionamento do aparelho corresponde à permutação de símbolos programados. Outro aspecto importante vai compor o funcionamento do aparelho fotográfico, o gesto do fotógrafo. Nas palavras de Flusser (2011, p. 49):

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando um momento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. Seu gesto é, pois, estruturado por essa taiga artificial, e toda fenomenologia do gesto fotográfico deve levar em consideração os obstáculos contra os quais o gesto se choca: reconstruir a condição do gesto.

O ato de fotografar é similar ao de um caçador na “floresta densa da cultura”. Tal floresta é constituída por objetos culturais, que segundo o mesmo autor, estão imbuídos de intenções e, por isso mesmo, podem dificultar a caça. Neste ponto está a verdadeira função do fotógrafo, que deve ser a de “driblar as intenções escondidas nos objetos. Ao fotografar, avança contra as intenções de sua cultura. Por isto, é gesto diferente, conforme ocorra na selva de cidade ocidental ou cidade subdesenvolvida, na sala de estar ou campo cultivado.” (FLUSSER, 2011, p. 49-50).

Assim, encontramos uma pista para elaborar estratégias de análise de imagem técnica, ou para decifrar uma imagem técnica e, de modo especial, a fotografia. É necessário decifrar as condições culturais possivelmente dribladas pelo fotógrafo. Deste modo, é possível decifrar uma fotografia, pois as intenções do fotógrafo e do aparelho podem ser distinguidas.

Esquemáticamente, a intenção do fotógrafo é esta: 1. Codificar, em forma de imagens, os conceitos que têm na memória; 2. servir-se do aparelho para tanto; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. fixar tais imagens para sempre. Resumindo: a intenção é a de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros. (FLUSSER, 2011, p. 63).

A intenção programada no aparelho, por sua vez, envolve as seguintes etapas:

1. codificar os conceitos inscritos no seu programa, em forma de imagens; 2. servir-se de um fotógrafo, a menos que esteja programado para fotografar automaticamente; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para homens; 4. fazer imagens sempre mais aperfeiçoadas. (FLUSSER, 2011, p. 63).

De modo resumido, o aparelho tem intenção de realizar seu programa, o que quer dizer que o aparelho tem intenção de “programar os homens para que lhe sirvam de *feedback* para o seu contínuo aperfeiçoamento.” (FLUSSER, 2011, p. 63).

Há também aspectos culturais engendrados na forma de olhar e registrar empreendida pelos fotógrafos. Regiões espaciais são construídas com visões diretas, laterais, contemplativa e também olhar-relâmpago, ou sorrateiro. O fotógrafo, ao escolher a caça e categorias para apanhá-la, “pode recorrer também a critérios alheios ao aparelho. Por exemplo: ao recorrer a critérios estéticos, políticos, epistemológicos, sua intenção será de a de produzir imagens belas, ou politicamente engajadas, ou que tragam conhecimentos.” (FLUSSER, 2011, p. 52). Segue a descrição da relação fotógrafo/aparelho:

[...] para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber sua intenção estética, política, etc., por que necessita saber o que está fazendo ao manipular o lado *output* do aparelho. A manipulação do aparelho é gesto *técnico*, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens.

Assim sendo, o autor esclarece que não há ingenuidade, nem mesmo em fotografia. Os turistas, as crianças não fotografam ingenuamente. “Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto.” (FLUSSER, 2011, p. 52). Ainda, segundo Flusser (2011, p. 53) as fotografias “são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas”.

O gesto de fotografar “é gesto caçador no qual aparelho e fotógrafo se confundem, para formar unidade funcional inseparável. O propósito desse gesto unificado é produzir

fotografias, isto é, superfícies nas quais se realizam simbolicamente cenas.” (FLUSSER, 2011, p. 56). As cenas envolvem conceitos programados na memória do fotógrafo e do aparelho. Mas, qual seria a intenção do fotógrafo e como explicitá-la? Flusser propõe algumas questões que devem auxiliar na tarefa de decifrar uma fotografia.

[...] até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria? Que métodos utilizou: astúcia, violência, truques? Até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-la para propósitos nele programados? Responder a tais perguntas é ter os critérios para julgá-la. As fotografias ‘melhores’ seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho. (FLUSSER, 2011, p. 64).

De modo resumido, para Flusser (2011), a fotografia é uma modalidade de imagem que transcodifica conceitos numa superfície plana. A tarefa de decifrá-la, que não é banal, corresponde à descoberta do que os conceitos nela engendrados significam. Enfatiza que na fotografia amalgamam-se duas intenções: a do fotógrafo e a do aparelho. Esclarece ainda o filósofo, que a intenção do aparelho é programar a sociedade, por meio das suas imagens fotográficas, para um comportamento que permita seu aperfeiçoamento. Enquanto não “existir crítica fotográfica que revele essa ambiguidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana.” (FLUSSER, 2011, p. 64-65).

O filósofo também classifica as fotografias, considerando o meio em que elas são veiculadas em: indicativa, imperativa e artística. São indicativas as fotografias divulgadas em livros científicos e jornais diários; imperativas, as apresentadas em cartazes de propaganda comercial e política, e artísticas, as fotografias presentes em revistas, exposições e museus. Enfatiza ainda que ao trocar de canal, o meio de propagação das imagens do fotográfico, a fotografia muda de significado. “A divisão das fotografias em canais de distribuição não é operação meramente mecânica: trata-se de operação de transcodificação. Algo a ser levado em consideração por toda crítica da fotografia.” (FLUSSER, 2011, p. 73).

Conforme esclarece Flusser (2011), o fotógrafo desempenha um papel importante no fluxo das imagens de um canal a outro. Ele opera uma transcodificação e que, do ponto de vista do fotógrafo, se dá por duas razões. Uma é a de que o meio permitirá alcançar um grande número de receptores, o que é fundamental uma vez que ele almeja eternizar-se em um máximo de pessoas. A outra razão é a de que o canal vai sustentá-lo. Não é

possível negar que o canal é para o fotógrafo uma maneira de torná-lo imortal e também de sustentá-lo.

O mesmo autor explica a relação entre o fotógrafo e o canal, considerando o jornal como sendo um. O fotógrafo exerce seu trabalho em função de um determinado jornal porque alcança receptores e é remunerado por isso. Nessa troca, o fotógrafo acredita que está valendo-se do jornal como um meio e o jornal, por sua vez, acredita que está utilizando o fotógrafo em função do seu programa. Assim, para o jornal, a fotografia recodifica os textos (verbal), ilustrando-os, o que permite a programação mágica dos seus compradores. Ao fotografar, segundo Flusser (2011, p. 74):

[...] o fotógrafo sabe que sua fotografia será aceita pelo jornal somente se esta se adequar em seu programa de maneira que vai procurar driblar tal censura, ao contrabandear na fotografia elementos estéticos, políticos, epistemológicos não previstos no programa. Vai procurar submeter a intenção do jornal à sua. Este, por sua vez, embora possa descobrir tal tentativa astuciosa, pode vir a aceitar a fotografia como propósito de enriquecer seu programa. Vai procurar recuperar a intenção subversiva.

O que é pertinente ao jornal, de acordo com Flusser (2011, p. 74), “vale para os demais canais de distribuição de fotografias, uma vez que todos revelarão, sob análise crítica, a luta dramática entre intenção do fotógrafo e a do aparelho distribuidor de fotografias”.

O autor comenta sobre a necessidade obsessiva de utilização do aparelho fotográfico. Como consequência, vem o esquecimento de ver o mundo com os olhos, a ponto de aprender a olhar somente através do aparelho. O aparelho fotográfico mais parece um aparelho-arma, pois requer que seu possuidor aperte o gatilho constantemente. Adverte que o ato de fotografar “pode virar mania, o que evoca uso de drogas. Na curva desse jogo maníaco, pode surgir um ponto a partir do qual o homem-desprovido-de-aparelho se sente cego. Não sabe mais olhar, a não ser *através* do aparelho.” (FLUSSER, 2011, p. 78). O fotógrafo, nesse movimento, não está diante de um aparelho tal como um artesão frente ao seu instrumento; ele também não está em torno do aparelho, tal como o proletário ao redor da máquina mas, sim, está dentro do aparelho, como um prolongamento do seu gatilho, tanto que fotografa automaticamente.

O autor comenta o porquê da fotografia ser um retrato não somente da realidade, sobretudo, da verdade para quem a vê. Esclarece que ao ler um artigo de jornal, por exemplo, o leitor, sob o fascínio mágico da fotografia, não deseja explicações sobre o que viu, ele somente deseja confirmação. “Explicações nada adiantam se comparadas com o

que se vê. Não quer saber sobre causas ou efeitos da cena, porque é esta e não o artigo que transmite realidade. E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite; é ela a própria realidade.” (FLUSSER, 2011, p. 82).

E como estar neste universo? Flusser (2011) esclarece que nele, nesse mundo-mosaico, viver, conhecer, valorar e agir ocorrem em função da fotografia. “Trata-se de existência robotizada, cuja liberdade de opinião, de escolha e de ação torna-se observável se confrontada com os robôs mais aperfeiçoados.” (FLUSSER, 2011, p. 93).

Vivenciar passa a ser recombina constantemente experiências vividas através da fotografia. *Conhecer* passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter ‘visão do mundo’. *Valorar* passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. *Agir* passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. (FLUSSER, 2011, p. 93).

O aparelho fotográfico, para Flusser (2011, p. 94), “é a fonte de robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos”. Assim, faz-se pertinente a crítica, cujo dever, segundo Flusser (2011, p. 97), “é mostrar a cretinice infra-humana dos aparelhos”, colocando-os nos lugares aos quais pertencem, que devem ser coerentes com as intenções iniciais humana, quando das suas invenções. Com tais críticas é possível “transcender o totalitarismo robotizante dos aparelhos que está em vias de se preparar. Não será negando a automaticidade dos aparelhos, mas a encarando, que podemos esperar a retomada do poder sobre os aparelhos.” (FLUSSER, 2011, p. 98).

Com o caminhar das reflexões de Flusser, retomamos aqui também definições, conceitos relativos ao fotográfico. “O universo fotográfico é um jogo de permutação cambiante e colorido com superfícies claras e distintas, chamadas fotografias. Estas são imagens de conceitos programados em aparelhos e tais conceitos são símbolos vazios.” (FLUSSER, 2011, p. 98).

Como consequência, estaríamos diante de um universo vazio e absurdo. A fotografia seria, portanto, um tipo de cena simbólica com poder de programar a sociedade para um comportamento mágico. “Contra essa automação estúpida, lutam determinados fotógrafos, ao procurarem inserir intenções humanas ao jogo. Os aparelhos, por sua vez, recuperam *automaticamente* tais esforços em proveito de seu funcionamento.” (FLUSSER, 2011, p. 98). Nesse sentido, o homem não seria ativo e livre. Logo, esse pensamento pode ser o ponto de partida para a filosofia da fotografia que, para Flusser (2011, p. 98), deve desmascarar esse jogo.

A tarefa da filosofia da fotografia é digerir a questão da liberdade ao fotógrafo, a fim de captar sua resposta. Consultar sua práxis. Eis o que tentaram fazer os capítulos anteriores. Várias repostas apareceram: 1. O aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2. Os programas dos aparelhos permitem introdução de elementos humanos não previstos; 3. As informações produzidas e distribuídas por aparelhos podem ser desviadas da intenção dos aparelhos e submetidas a intenções humanas; 4. Os aparelhos são desprezíveis. Tais respostas, e outras possíveis, são redutíveis a uma: *liberdade é jogar contra o aparelho*. E isto é possível. (FLUSSER, 2011, p. 106).

Retomando outras definições...

Imagens são superfícies sobre as quais circula o olhar. *Aparelhos* são brinquedos que funcionam com movimentos eternamente repetidos. *Programas* são sistemas que recombina constantemente os mesmos elementos. *Informação* é epiciclo negativamente entrópico que deverá voltar à entropia do qual surgiu. Quando refletimos sobre os quatro conceitos-chave, estamos no chão do eterno retorno. (FLUSSER, 2011, p. 102).

A fotografia, conforme enfatiza Flusser (2011, p. 104), “não é instrumento, como a máquina, mas brinquedo como as cartas do baralho. No momento em que a fotografia passa a ser modelo de pensamento, muda a própria estrutura da existência, do mundo e da sociedade”.

Os fotógrafos, segundo Flusser (2011), não são conscientes de sua práxis, pois acreditam que com suas imagens fazem obra de arte, propiciam o engajamento político, que contribuem para o aumento do conhecimento, que há uma história da fotografia ao lado da história, da ciência, da arte e da história da política. “A revolução pós-industrial, tal como se manifesta, pela primeira vez no aparelho fotográfico, passou despercebida pelos fotógrafos e pela maioria dos críticos da fotografia.” (FLUSSER, 2011, p. 106). Esclarece ainda o mesmo autor, que o fotógrafo experimental constitui uma exceção. Ele sabe “que os problemas a resolver são os da *imagem, do aparelho, do programa e da informação*.” (FLUSSER, 2011, p. 107).

Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, contudo, não se dão conta do alcance da sua práxis. Não sabem que estão tentando dar resposta, por sua práxis, ao problema da liberdade que é, precisamente, tentar se opor-se. (FLUSSER, 2011, p. 107).

Por fim, o autor ressalta a relevância da filosofia da fotografia para realizar uma práxis fotográfica conscientizada, a que é necessária para levar o funcionário dos aparelhos a encontrar brechas nesse mundo programado.

Em outros termos: a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de viver livremente num mundo programado por aparelhos. Reflexão sobre o significado que o homem pode dar à vida, onde tudo é acaso estúpido, rumo à morte absurda. Assim vejo a tarefa da filosofia da fotografia: apontar o caminho da liberdade. Filosofia urgente por ser ela, talvez, a única revolução ainda possível. (FLUSSER, 2011, p. 107).

A seguir, com as reflexões apresentadas, elaboramos alguns procedimentos para “decodificar” fotografias.

2.2 Decodificar fotografia: sugestões advindas do pensamento flusseriano

Para decifrar uma fotografia, seguindo as reflexões de Flusser, parece ser necessário adentrar o par aparelho-operador, que é o canal entre a imagem e o seu significado. O autor ainda enfatiza que não é fácil desvendar o complexo aparelho-operador, uma vez que o intérprete só pode ver o *input* e o *output* e não tem acesso ao movimento no seu interior. O desafio é adentrar esse canal.

Embora o autor enfatize que somos analfabetos em relação à imagem técnica, em particular em relação à fotografia, ele dá pistas para que a tarefa de decifrá-la possa ser levada adiante. A primeira delas é a de que na superfície da imagem podemos captar, num golpe de vista, o significado superficial. A segunda pista surge com a possibilidade de que se vaguearmos o olhar pela imagem então podemos reconstruí-la. O autor denominou esse olhar de *scanning*. Assim, para decifrar uma imagem técnica são necessários dois tipos de olhar, sendo que o segundo constitui-se como um método, pois pode levar à síntese entre duas intencionalidades: a do emissor e a do receptor.

Há, portanto, participação do receptor no desvelar de possíveis intencionalidades. Nesse processo, como que numa cumplicidade, a intencionalidade do emissor pode coadunar-se com a aventada pelo receptor. Assim sendo, o significado da imagem técnica constitui-se num fluxo de sentidos posto também nos momentos da decodificação da imagem.

Outro aspecto que deve ser levado em conta na decodificação é o fato de que as intenções do fotógrafo e do aparelho podem ser diferenciadas e que cabe ao intérprete buscar pistas para identificá-las. A intenção do fotógrafo é tornar perene os conceitos sob a forma de imagens, que precisam ser acessíveis aos outros para assim neles eternizarem-se. O gesto do fotógrafo é técnico, guiado por conceitos. A intenção do aparelho, por sua vez, é realizar o seu programa.

Há outra pista dada pelo autor, a de que o fotógrafo pode também utilizar critérios que não os do aparelho. Isto implica que há um processo de construção da imagem, talvez antes do gatilho ser disparado e que está atado ao contexto em que o fotógrafo se insere.

A outra pista dada pelo filósofo está na sua comparação entre o gesto do fotógrafo e de um caçador, sendo que o fotógrafo/caçador busca sua caça na floresta densa da cultura. Ele entra em embate com as intenções escondidas nos objetos. Enfatiza ainda que em tal campo de batalha, o fotógrafo deve ir contra as intenções de sua cultura.

Do nosso ponto de vista, as pistas dadas por Flusser, permitem a elaboração de estratégias metodológicas para análise de fotografias. Vamos inicialmente propor cinco passos:

1. Percorrer a imagem com um olhar atento, observacional, ávido por objetos da cultura sugeridos ou apresentados na imagem. Realizar esse passo corresponde a se questionar sobre os objetos que compõem a imagem como um todo.

2. Pesquisar em outras fontes, que envolvem também a vivência do fotógrafo, os significados compartilhados culturalmente relativos aos objetos destacados no primeiro passo. Neste passo, faz-se extremamente importante conhecer o contexto em que a imagem foi realizada.

3. Explicitar como os objetos da cultura que constam na fotografia burlam significados instituídos. Esse passo envolve avaliar como o objeto é apresentado ou sugerido e que ambiência ele constrói no cenário, ou para a imagem como um todo.

4. Explicitar aspectos do programa que foram utilizados pelo fotógrafo e, em que medida, eles se constituíram em estratégias de produção de sentidos, notadamente os que Avedon aspirava construir. Cabe ao intérprete buscar contribuições sobre o processo de produção do fotógrafo, que consta na literatura específica. Flusser coloca questões que o intérprete pode tentar responder e que estão relacionadas à relação aparelho/fotógrafo. São elas: a) Como o fotógrafo conseguiu apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la a sua própria?; b) Que métodos o fotógrafo utilizou: Astúcia? Violência? Truques?; c) O aparelho apropriou-se da intenção do fotógrafo e a desviou para os propósitos nele programados?

5. Retomar o olhar que capta o significado superficial, uma vez que ela contribui para que o receptor, ou intérprete possa captar a ambiência construída na imagem, o que reforça a volta do segundo olhar, que pode assim tornar-se mais robusto e contribuir para a busca de outras pistas. Os raciocínios que elas desencadeiam permitem ir além do *input* e *output*, ou seja, permitem vasculhar a caixa preta.

Vejamos que resultados virão com a aplicação desses passos, com essas estratégias de decodificação da fotografia advindas da nossa interpretação das ideias de Flusser apresentadas nesse capítulo. Vamos aplicá-los nos fotorretratos realizados por Richard Avedon.

No próximo capítulo, apresentamos aspectos da vida e obra do referido fotografo. Apresentamos também os fotorretratos que compõem o *corpus* da nossa pesquisa.

3 SOBRE RICHARD AVEDON

Neste capítulo, em grandes linhas, apresentamos aspectos da vida e obra do fotógrafo Richard Avedon e discorremos sobre o *corpus* da pesquisa, constituído por fotorretratos que constam no livro *Richard Avedon Photographs 1946-2004*, publicado pelo *Lousiana Museum of Modern Art*, em parceria com *The Richard Avedon Foundation*, em 2007.

3.1 Aspectos do fotográfico por Richard Avedon

O documentário *Darkness and light*, sobre o fotógrafo americano Richard Avedon, produzido em 1996, inicia com as suas palavras:

Imagens vão rapidamente substituindo palavras como nossa primeira língua. Elas definem nossos conceitos de beleza, verdade e história. Para ser um artista... para ser um fotógrafo... você tem que cuidar das coisas que a maioria das pessoas descartam. Você tem que mantê-las vivas, a fim de tocá-las.

Dirigido por Helen Whitney, o documentário relata aspectos da vida e obra de um dos mais influentes e importantes fotógrafos americanos. Dele advém alguns comentários sobre o processo de produção do fotógrafo, que vamos mencionar nesse texto.

Avedon consolidou-se como um fotógrafo inovador para a moda, por abandonar as poses de estátuas para as modelos e colocá-las em movimento, por abandonar os estúdios fechados e levá-las para ambientes externos. Consagrou-se também por realizar fotos jornalísticas, fotorretratos e produções autorais. O fotógrafo menciona no documentário que mantém vivo dentro de si pessoas/personagens e entre esses estão o homem, a mulher, a criança e o avô e ressalta que todos eles precisam manter-se vivos. Ele esclarece que nos momentos da produção fotográfica está em contato com toda sua fragilidade e quando fotografa, o faz mesmo com medo, assim como quando enfrenta a loucura. Ele relata que sua busca no processo de fotografar é também uma busca daquilo que não conseguia lidar sem a câmera, como a morte de seu pai. O medo incitava a sua curiosidade e a ação. “Fotografo quando prevejo o fantasma... e saio para fora de mim... e para dentro da foto!”, declara o fotógrafo.

Avedon nasceu em 1923, em Nova York, em uma família que convivia com a moda. Seu pai era dono de uma loja de roupas na Quinta Avenida. Sua mãe o incentivou às áreas criativas, como o teatro. Sua irmã foi sua primeira modelo. Conta ele que, por

anos, no início de sua carreira, toda vez que fotografava modelos, vinha em sua memória a face de sua irmã e isso o atraía para fotografá-las.

A moda era vista pelo fotógrafo como uma das mais ricas expressões dos desejos humanos, das suas ambições e necessidades, como um indicador de como as pessoas são e isso vinha como um presente para o fotógrafo. A moda perpassa toda a história. “Veja o que as pessoas vestiam em Goya! Em Velásquez! O que eles vestiam é moda!”, ele comenta no documentário.

A carreira de Avedon começa em 1946, em Paris, pós segunda Guerra Mundial. Duas revistas de moda, *Harper's Bazaar* e *Vogue*, começam a promover os primeiros movimentos pós-guerra com a cultura francesa, fotografando novas coleções de moda, com o então jovem e talentoso Avedon. “Eu era tão jovem! Não sabia nada sobre lugar algum. Fui empurrado pelos diretores da *Harper's Bazaar* para um momento de melhorar a economia, trazendo de volta o *glamour* após a guerra”, comenta o fotógrafo no documentário.

Esclarece ainda que, nessa época estava fora de si, apaixonado por Doe Avedon, sua primeira mulher. Comenta-se que no filme *Funny Face* (1957), Fred Astaire e Audrey Hepburn representam o casal Avedon, em Paris. Nesta época, a fotografia de moda era dominada por fotógrafos que seguiam a escola *Art Deco*, como Cecil Beaton, ou Horst Paul Horst. Por essa influência, as poses de moda eram formais. “Ele mudou todo o clima da fotografia de moda. Antes de Avedon, todo modelo posava como se fosse uma estátua. Dick (apelido de Avedon) participava das fotos, ele estava dentro da foto[...]... a forma como ele se movia com sua Rolleiflex era como se ele estivesse dançando com você [...] e você iria reagir, claro!”, conta, no documentário, Dorian Leigh Parker, uma das grandes modelos da época.

Esclarece o fotógrafo que as únicas fotografias de moda que lhe interessavam na época eram as produzidas por Martin Munkacsi, de mulheres atléticas, com vitalidade, e que o seduziam até pelo seu estilo de vida na época. Ele comenta que teve muita sorte por ter sido escolhido para ilustrar, com suas fotografias, as páginas da *Harper's Bazaar*, pelo diretor de arte russo da revista, Alexey Brodovitch. Não acreditou que pudesse ocupar essa função na revista aos 20 anos de idade. Ele comenta que outros dois profissionais da revista confiaram no seu trabalho, Carmel Snow, editora-chefe da *Harper's Bazaar*, de 1934 a 1958, e também, Diana Vreeland, editora de moda da revista também no mesmo período.

Relata que Carmel Snow o ensinou a observar o ser humano, por detrás do impacto de uma foto, quando fez o fotorretrato de Katherine Hepburn (Fig. 3). Dizia ela a Avedon que era preciso olhar através dos olhos da personagem e enxergar o ser humano. Já Vreeland conta que o ensinou a ter explosões de imaginação. “Vreeland me mandou uma instrução por escrito para fotografar Dovima no Egito (Fig. 4 e Fig. 5). “Dick, antes de planejar estas fotos, apenas pense em Cleópatra. Pense naquelas noites quentes! Ela está andando por cima dos telhados... e tudo é tão velho! Ela é jovem e bonita e atravessando aquele telhado!”.

Figura 3 – Katherine Hepburn fotografada por Richard Avedon em Nova York, 1955



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p. 59).

Figura 4 - Dovima, fotografada com vestido de Claire McCardell, junto à Grande Pirâmide de Gizé, Egito, 1951



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p. 38).

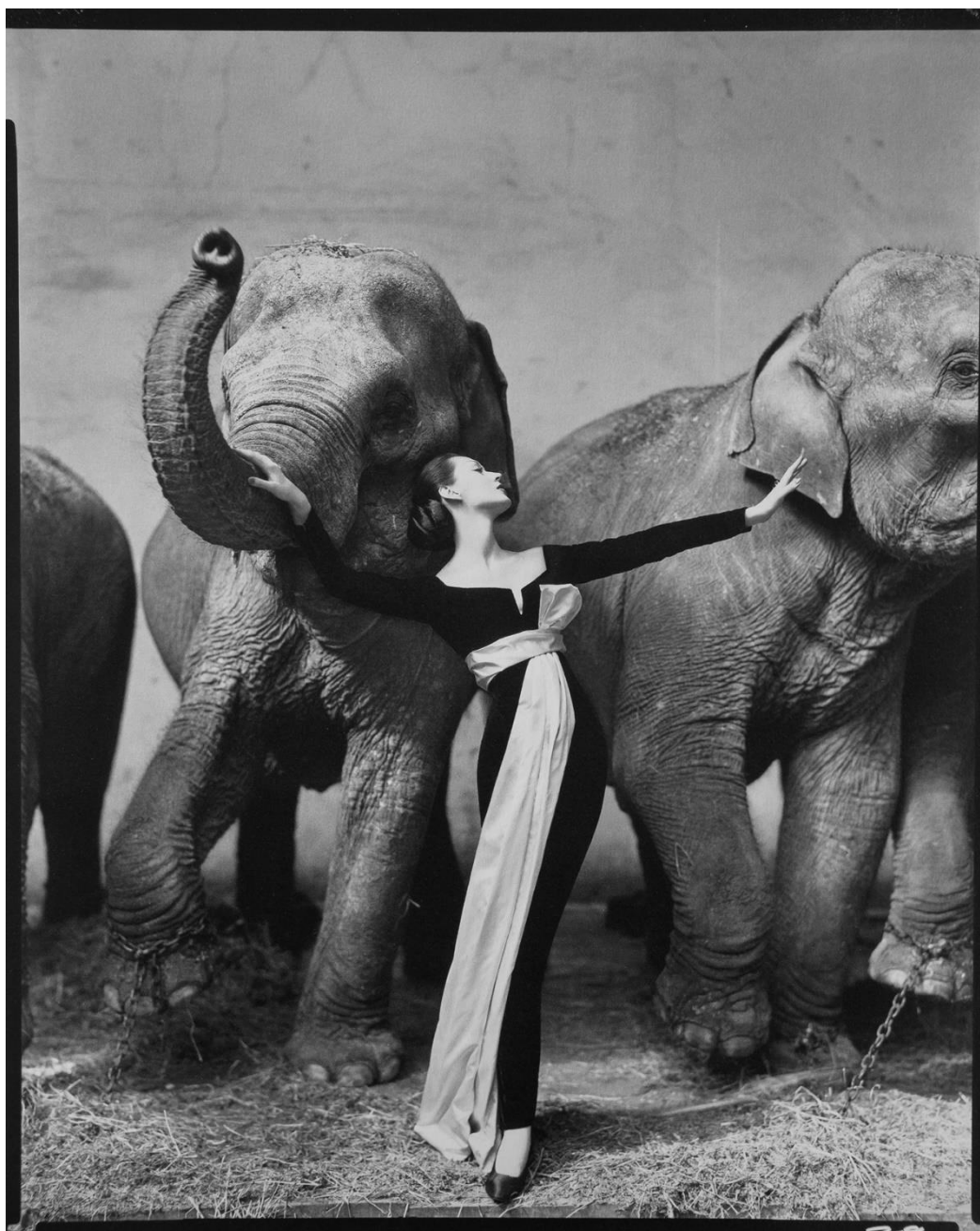
Figura 5 - Dovima, fotografada com vestido de Claire McCardell, junto à Grande Pirâmide de Gizé,



Fonte: Disponível em: <<http://www.avedonfoundation.org>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

Em 1955, Avedon marcou a história da fotografia de moda, com uma sessão de fotos em um circo parisiense, o *Cirque D'Hiver*. Dovima com Elefantes (Fig. 6) mostra a modelo, famosa em sua época, em um vestido noite da Dior, com uma faixa longa de seda branca. Ela apresenta-se levemente arqueada e posicionada entre dois elefantes. Esta imagem é considerada, até os dias atuais, um símbolo de originalidade e inovação na área de moda.

Figura 6 - Dovima com elefantes, em um vestido de noite de Christian Dior, 1955



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p.35).

Ele sempre apreciou os movimentos de um vestido em suas modelos. Dizia que a parte mais importante do movimento é a constante surpresa. “Você não sabe o que o cabelo, o que o vestido vão fazer. Você controla até certo ponto, depois é uma surpresa!”, dizia Avedon. Para ele, a relação da fotografia com o movimento é como a dança.

Benedetta Barzini, atriz e modelo, faz um relato sobre Avedon em estúdio: “Ele estava pulando! Eu estava parada [...] estava travada. Eu não podia deixá-lo [...] e ele estava pulando ao redor de todo o espaço. O que ele estava planejando era algo que vinha dentro dele. Ele queria a modelo por todo o espaço e não para destacar uma pose”.

Em 1966, para de fotografar para a *Harper's Bazaar*. De lá foi para a revista *Vogue*, onde permaneceu até 1990. Neste período, ele tentou separar seu trabalho profissional do pessoal. Inicia-se uma nova fase para o fotógrafo.

Polly Allen Mellen, diretora criativa que acompanhou o famoso retrato de Nastassja Kinski (Fig. 7), nua envolta com uma cobra, relata o processo de criação dessa foto.

Figura 7 - Nastassja Kinski envolta em cobra, 1981



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p. 23).

Nastassja conta a Polly que amava cobras, que ficava impressionada como as sentia em suas mãos. Polly então pensa em fazer uma foto com a modelo e uma cobra. A

atriz e modelo concorda e então conversam com Avedon sobre a ideia, que ele acata. Polly conta que a cobra chegou ao estúdio para a sessão de fotos e quando Nastassja a segurou realmente houve uma atmosfera sensual. Avedon comenta que não foi nada fácil conseguir a foto. Foram duas horas com a atriz deitada no chão de cimento do estúdio, com o tratador da cobra tentando posicioná-la sobre o corpo da atriz. Quando a cobra passou entre as pernas da modelo e desenhou-se pelas suas costas, com parte da cabeça nos ombros relaxados, Avedon diz: “Nastassja, rápido! Relaxe!”. Neste momento, que é o momento do famoso disparo fotográfico, a cobra coloca sua língua para fora e chega próximo ao ouvido da atriz, quase como se estivesse para beijá-la.

Polly então descreve: “Foi extraordinário, sexual, sedutor... um momento especial e Avedon flagrou esse momento do ‘beijo!’”. Foram produzidos dois milhões de pôsteres da famosa foto de Nastassja.

Durante a década de 1960, Avedon inicia fotos de cunho mais politizado como fotorretratos de líderes de direitos civis, como Martin Luther King Jr. Malcolm X e Juian Bond. Fotografou também pessoas comuns envolvidas em manifestações. Em 1969, fez uma série de fotorretratos sobre a Guerra do Vietnã onde foram clicados os sete acusados do caso de conspiração americana, conhecido como “Chicago Seven”, como também soldados americanos, ou mesmo vítimas de bombas. Em relato, John Avedon, filho do fotógrafo, explica que seu pai buscava as histórias das pessoas, a história genuína, a história que eles tinham que contar, as suas experiências e era isso que fazia o mundo se fascinar com suas imagens finais.

Avedon também é responsável por fortalecer o surgimento da fotografia como uma forma de arte durante os anos 1960, 1970 e 1980. Em 1959 publicou o livro *Observations*, com comentários de Truman Capote. Em 1964, publicou *Nothing Personal*, em coautoria com James Baldwin, com uma coletânea de fotografias. Em 1974, Avedon tem as fotografias de seu pai, já com uma doença terminal, apresentadas no MmMa, Museum Modern Art, de Nova Iorque. Em 1977, apresentou uma retrospectiva de seu trabalho no Metropolitan Museum of Art, seguida de uma turnê posterior por outros países. Sendo um fotógrafo que se considerava artista, mesmo vindo de áreas comerciais da fotografia.

Com fotorretratos podemos dizer que Avedon, com atenção, gentileza, radicalização e agressividade mudou a maneira como imaginamos as celebridades, não mostrando apenas seus brilhos e talentos, mas também suas trevas. Suas lentes desnudavam quem ele fotografava, deixando cair muitas vezes as máscaras criadas pelo

imaginário das pessoas, distanciando da imagem de celebridade então construída. Também foi um fotógrafo capaz de mostrar, por meio de suas fotografias, as pessoas invisíveis no cotidiano, nas ruas da cidade. Fotografou ruas do Harlem, clicou em hospitais psiquiátricos, na Guerra do Vietnã, em lutas de direitos civis no sul dos Estados Unidos, seguindo suas intuições políticas.

Conta no documentário que suas imagens de rua não o satisfaziam. Ele as considera menores que a de outros fotógrafos documentaristas de sua época. Ele almejava ser mais criador do que observador.

Em 1992, Avedon se torna fotógrafo do *The New Yorker*. Na época, certa vez comentou que havia fotografado “quase todo mundo no mundo”. E completou “o que espero fazer é fotografar pessoas de realização, não celebridades, e ajudar a definir a diferença mais uma vez”. O último projeto para o *The New Yorker* não foi finalizado. Denominado *Democracy*, o projeto envolvia fotorretratos de líderes políticos, assim como pessoas comuns envolvidas em ativismos políticos e sociais. Ele morreu em outubro de 2004, com 81 anos, em cobertura para o *The New Yorker*, na cidade de San Antonio, Texas.

Certa vez Avedon disse: “Às vezes eu acho que todas as minhas fotos são apenas imagens de mim. Minha preocupação é a situação humana. Só que o que considero situação humana por ser simplesmente minha situação”. Vamos, com as análises, no capítulo quatro, tentar decifrar alguns de seus fotorretratos.

Segue a descrição do *corpus* da pesquisa.

3.2 O *corpus* da pesquisa

Entre as 142 fotos do livro *Richard Avedon Photographs 1946-2004*, de 2007, 92 são classificadas na categoria reportagem; 42, retrato e 8, na categoria moda. Entre essas fotografias selecionamos fotorretratos. Tal escolha se deu tanto pelo fascínio que elas exercem sobre nós como pelo fato de que fazer retratos despertava em Avedon, como ele próprio mencionava, um prazer profundo. Nas suas palavras:

Sempre houve separação entre moda e o que eu chamo de meu trabalho mais profundo. A moda é onde eu faço minha vida. [...] É um prazer ganhar a vida dessa maneira ... Então há o prazer mais profundo de fazer meus retratos. Não é importante o que eu considero ser, mas eu me considero um fotógrafo de retratos. Acho que fotografei todos os dias desde 1945. (AVEDON, 2007, p. 22).

Tojner, no prefácio do livro mencionado, esclarece que os retratos de Avedon adquiriam constância por serem realizados em fundo branco, o que fazia com que a pessoa retratada fosse tudo na fotografia. É uma marca de Avedon. Ele questiona se isso sugere que as personagens são solitárias, ao que responde que, ao mesmo tempo, sim e não, pois os retratados estão sozinhos em seus mundos, mas presentes em nosso mundo de observação.

Avedon foi um grande fotógrafo de dois segmentos, da moda e de fotorretratos, que guardam algumas aproximações. A palavra moda significa forma, maneira, o que permite que ela seja considerada também sinônimo de costume, estilo ou mesmo hábito. Seria como diz Tojner no prefácio: “A forma como algo se manifesta. A moda é a maneira de ver e de mostrar. Não é de admirar que moda e fotografia poderiam ficar tão próximas.” (TOJNER apud in AVEDON, 2007, p. 8).

Porém, como o próprio fotógrafo revela, sempre houve uma separação entre esses universos, próximos, porém distintos para o autor, que considerava sua fotografia de moda estritamente profissional e seu trabalho como fotógrafo de personagens como seu trabalho mais profundo. Ele se considerava “um fotógrafo de retratos”.

Avedon também publicou na coletânea do Museu de Louisiana, fotografias de reportagem feitas nos Estados Unidos, Itália e Alemanha. Registrou as ruas do Harlem, em Nova York, cenas no Portão de Brandenburg, na Alemanha, ressaltando os rostos das pessoas fotografadas. Estas eram características de suas produções fotojornalísticas (Fig. 8).

Figura 8 - Fotografias feitas por Richard Avedon no portão de Brandenburg, 1989



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p. 175-77).

A exposição de mesmo nome do livro, de onde vêm os fotorretratos selecionados para análise na nossa pesquisa, ocorreu no ano de 2007 e contou com 200 fotografias impressas, entre as quais, 142 compõem o livro.

Para Helle Crenzien, curadora da exposição de Avedon, em todos os gêneros fotográficos, apesar de críticas de que o fotógrafo recebia devido a grande quantidade de fotos de vários lugares sem foco determinado, dee-se ressaltar que há algo comum a todos os gêneros fotográficos por ele praticados: o fotorretrato. Nas palavras da curadora:

Se Avedon fotografou o animador de rua Zazi nas ruas de Roma em 1946, Marilyn Monroe em 1957, Karen Blixen/Isak Dinesen em 1958, Veruschka em 1967 ou a cantora Björk em 2004, são retratos que ele cria; não reportagem, instantâneos, fotografia de moda, mas retratos. Retratos pensativos, elementos congelados de uma performance, testemunhando a empatia e responsabilidade compartilhada. O caráter retrospectivo da exposição torna inevitável essa observação: toda a obra multifacetada pode ser circunscrita por um arco artístico que é sobre abertura e complexidade, mentiras e lisonja na tradição retratada. (CRENZIEN, 2007 apud AVEDON, 2007, p. 10).

Sobre a participação do fotógrafo no processo de criação dos fotorretratos, a curadora acrescenta que assim como Picasso, no retrato de Gertrude Stein, ele era um cocriador e não apenas um observador. O fotógrafo também é comparado a Egon Schiele, pintor que produzia retratos em fundo branco e de forma crua. Para a curadora, talvez Schiele fosse um dos únicos pintores da história da arte a utilizar propositadamente o fundo branco, assim como Avedon também o utilizou conscientemente. Para ela, o pintor e o fotógrafo guardam aproximações na escolha de seus dispositivos artísticos e nas suas intenções.

O fotógrafo, segundo a curadora, tratava seus personagens como coautores de sua fotografia, mas ressalta que, a todo momento, ele sempre estava muito consciente de exatamente o que ele quer trazer para fora em seus retratos. As pessoas retratadas, no mais das vezes artistas renomados, eram apanhadas em seus pensamentos e punham o intérprete, ou o espectador em pensamento.

Em palestra intitulada “Cachorros emprestados: retratos como performance”, Avedon declara que, desde os primeiros contatos com a fotografia, no ambiente familiar, sempre observava o planejamento levado adiante antes do disparo da máquina fotográfica. Todos da família se vestiam para isso, faziam poses, paravam para fazer poses em carros que não eram da família, em frente a casas que não eram deles. Chegavam a emprestar cachorros para fazer algumas das fotos e comenta que chegou certa vez a contar onze cachorros diferentes em um mesmo álbum da família, no período de um ano. “Todas

as fotografias no nosso álbum de família foram construídas sobre uma espécie de mentira sobre quem nós éramos e revelou uma verdade sobre quem nós queríamos ser”, esclarece o fotógrafo.

Ele comenta também que ainda pequeno em Nova Iorque, durante uma caminhada noturna com seu pai, pela Quinta Avenida, na frente do Plaza Hotel, viu um homem com uma câmera fotografando uma mulher muito bonita contra uma árvore. O fotógrafo levantou a cabeça da modelo, ajustou o seu vestido e tirou algumas fotografias. Algum tempo depois, Avedon viu a foto na *Harper's Bazaar* e explicou que não tinha entendido o motivo de aquela árvore fazer parte da imagem, até chegar a Paris alguns anos depois. A árvore em frente à praça tinha a mesma casca das árvores da *Champs-Élysées*.

A produção de Avedon parece ser colocada em duas fases distintas. Uma delas, a do início da carreira, com admitida influência do fotógrafo húngaro Martin Munkacsi, é marcada pelo movimento. Em agosto de 1957, Avedon faz uma foto para uma campanha de Cardin, que remete a uma fotografia de Munkacsi, da década de 1930 (Fig. 9).

Figura 9 – Painel com fotos de moda: à esquerda, fotografia de Martin Munkacsi, da década de 1930, e, à direita, a fotografia de Avedon para Cardin, em Paris, 1957



Fonte: Disponível em: <<https://duccnguyen.co/2014/09/18/throwbackfashion-carmen-homage-to-munkacsi-coat-by-cardin-place-francois-premier-paris-by-richard-avedon-via-harpers-bazaar-september-1957/>> Acesso em: 25 de janeiro de 2017. Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (AVEDON, 2007, p. 14).

Outra fase de Avedon, a que ela enfatiza que lhe dava um prazer mais profundo, a dos fotorretratos. Nelas não se encontram explicitamente o movimento que tanto o influenciou na fotografia de moda. Sua essência, seu mote, em sua fase de produção de retratos foi deixar que o pensamento se movimentasse, não necessariamente o corpo.

Em entrevista para a revista *Newsweek* em 1978, citada em seu livro, Avedon relata: "Um retrato fotográfico é uma foto de alguém que sabe que está sendo fotografado. Uma 'sessão' é uma troca de emoções. A imagem surge quando essas emoções se encontram." (AVEDON, 2007, p. 17).

Antes de exibirmos os fotorretratos selecionados, retomamos outros criados que também mostram um pouco mais do seu processo de criação e do contexto em que ele se deu.

O exercício de observação já fora praticado pelo fotógrafo desde a época em que era menino, na loja de roupas femininas de seu pai, em Nova Iorque. Lá Avedon observava as mulheres que buscavam novidades, que se olhavam ao espelho e posavam para si mesmas. Talvez seja possível que o aprimoramento desse olhar esteja presente no fotorretrato de Dorian Leigh, com chapéu desenhado por Paulette, de 1949 (Fig. 10).

Figura 10 – Dorian Leigh fotografada por Avedon, com um chapéu desenhado por Paulette, 1949



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p. 19).

Avedon retratou a alta sociedade norte-americana, o que não o impediu de propagar, nos fotorretratos realizados, os seus próprios pensamentos, as suas ideias. Em 1955, fotografou a soprano americana Marian Anderson (Fig. 11), que foi impedida pelas chamadas Filhas da Revolução Americana de se apresentar no *Constitutional Hall*, na cidade de Washington (Fig. 12). A justificativa do impedimento promovido pelo grupo era de que a soprano era negra.

Figura 11 – Marian Anderson, 1955



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p. 21).

Figura 12 – Reprodução de fotorretrato das Filhas da Revolução Americana feita por Avedon, em 1963



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p. 20).

Avedon relata após esse episódio, a resistência de veículos de comunicação aceitarem modelos negros em campanhas e revistas. Nas palavras de Avedon (2007):

Eu fotografei o primeiro modelo negro a ser mostrado em uma revista em 1965. Eu não fui autorizado a fazer isso novamente por um longo tempo, e eu tive um grande problema para obter a fotografia para a revista em tudo. Depois vieram alguns anos sem modelos negros, e então eles voltaram – e todos estavam fazendo isso.

Alguns críticos classificam Avedon como um fotógrafo da vertente da fotografia *não-séria*, considerando-se o teor satírico e extremamente plástico das imagens produzidas, principalmente para a moda. Mas, ele soube fazer um movimento pendular e atingir também a prática da fotografia denominada séria. Não somente fez a transição, como foi aceito pela crítica e também inserido na categoria de fotografia como arte.

Selecionamos como *corpus* para a nossa pesquisa, fotorretratos de Charlie Chaplin, Marilyn Monroe, Louise Nevelson, Duque e Duquesa de Windsor e do também fotógrafo Lee Friedlander (Fig. 13). Exibimos por hora, as fotos em um painel e, no momento da análise, tomamos uma a uma.

Figura 13 – Painel com os fotorretratos selecionados para análise



Fonte: Reprodução de fotorretratos que constam em Avedon (2007, p. 117; 56; 53; 60; 165; 164).

Seguem alguns dados, em linhas gerais, dos fotorretratos que constam no painel (Fig. 13). Um fotorretrato de Charles Chaplin que, em 1952, foi expulso dos Estados Unidos, país em que viveu por cerca de 40 anos. Ele influenciou e marcou a história do cinema mundial com suas produções. Sua última fotografia é feita por Avedon, na noite anterior à sua viagem com a família para a Inglaterra. Por que Avedon o retrata de modo que sua imagem esteja tão distante de figura do Carlitos? Ao ouvirmos o nome do ator, rapidamente nos lembramos da personagem Carlitos, com seu chapéu e a sua bengala, que se movimentava desenhando um círculo no ar.

Em outro, Marilyn Monroe, se mostra com uma expressão que se distancia do rosto iluminado por um grande sorriso, tão presente nas suas fotos que a mídia propagava e ainda propaga nos dias atuais. Um fotorretrato de Louise Nevelson, artista plástica, escultora americana, que teve suas obras expostas no Museu de Arte Moderna de Nova York. Em outro, o Duque e a Duquesa de Windsor, que parecem consternados. Por fim, um fotorretrato de Lee Friedlander, um fotógrafo.

O nosso propósito é decodificar esses fotorretratos, ou ainda, interpretá-los, seguindo as estratégias advindas do pensamento flusseriano sobre a fotografia, que apresentamos no primeiro capítulo. Feita a decodificação, aprofundamos a análise para verificar em que medida esses fotorretratos atualizam o dispositivo da rostidade.

Assim, faz-se necessário tratar do conceito de dispositivo e de aspectos da rostidade. Esses são os assuntos do próximo capítulo.

4. ROSTIDADE EM FOCO

Neste capítulo, com o objetivo de verificar como a decodificação de um fotorretrato, aliada aos conceitos mencionados, permite reavaliar o potencial comunicativo de um fotorretrato, apresentamos reflexões sobre o conceito de dispositivo e de rostidade, seguindo Agamben (2009) e Deleuze e Guattari (1996), principalmente.

4.1 Sobre dispositivo...

Nelson Brissac Peixoto, em um dos capítulos do livro *Paisagens Urbanas*, trata de retratos como uma modalidade de fotografia que atualiza rostos e paisagens. O autor enfatiza que os gestos, os rostos e as paisagens são da ordem do invisível, ou seja, eles não podem ser apreendidos imediatamente. No entanto, eles mostram pistas do que não pode ser posto em evidência.

Os fotorretratos criados por Avedon apresentam um fundo branco sem informações, ou à primeira vista, sem informações, o que promoveria o isolamento do rosto. Isso parece, de certa forma, levar o intérprete a buscar a luz, o essencial, o que faz com que o rosto tenha potencial para “falar”. Assim, “em princípio nada acontece ali. Nenhum evento que dê sentido para a imagem. Nada que não aflore da própria figura, aquilo que faz um rosto ou uma paisagem nos devolver o olhar.” (PEIXOTO, 2003, p. 57).

Compreendemos que, nesse sentido, podemos tratar da decodificação, a partir de Flusser (2011), tal como apresentamos no primeiro capítulo. Peixoto (2003) esclarece que há pistas na imagem daquilo que não pode ser posto em destaque. Encontrar tais pistas seria a tarefa que se faz necessária para empreendermos a decodificação do fotorretrato, no caso.

Se por um lado, vislumbramos a possibilidade de decodificação, o que traria à tona as prováveis intenções do fotógrafo, também ao driblar o programa do aparelho fotográfico; de outro, a visão de Peixoto nos remete ao dispositivo “muro branco-buraco negro”, vinculado à rostidade, proposto por Deleuze e Guattari (1996).

O pensamento deleuzeano relativo à rostidade permite aprofundar as análises dos fotorretratos de Avedon, o que apresentaremos na próxima seção desse capítulo, por permitir avaliar em que medida tais imagens contribuem para levar o intérprete para além do dispositivo.

Para Agamben (2009), o termo dispositivo foi decisivo para o pensamento de Foucault, que o usou, a partir dos anos de 1970, para tratar de governabilidade, ou do governo dos homens. Em entrevista de 1977, segundo Agamben, Foucault valeu-se desse termo para designar “um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2009, p. 28). Ainda nas palavras de Foucault:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...] com o termo dispositivo, compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num certo momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica [...]. (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2009, p. 28).

Os elementos que passam a compor a definição, com aspectos linguísticos e não-linguísticos, são as leis, os discursos, as medidas políticas, ou mesmo proposições filosóficas, que acabam por engendrar uma rede de relações. O ponto comum entre essas relações é a interação entre poder e saber.

Ao comentar as inúmeras definições dos dicionários para o termo dispositivo, Agamben (2009) esclarece que elas se reportam à tecnologia, considerando o dispositivo como parte de uma máquina, ou de um mecanismo, ou ainda, como sinônimo de mecanismo. No entanto, elas não dão conta do termo, uma vez que não abarcam aspectos históricos e etimológicos. Explica ainda que ao buscar as origens do termo nas línguas latinas, verificou que elas conferem ao termo dispositivo toda a semântica da palavra “oikonomia”, agregando-lhe a geneologia teológica da economia.

Os ‘dispositivos’ de que fala Foucault estão de algum modo conectados com esta herança teológica, podem ser de alguma maneira reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus, ser e práxis, a natureza ou essência e a operação por meio da qual ele administra e governa o mundo das criaturas. O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito. (AGAMBEN, 2009, p. 38).

Depois de percorrer outras possíveis origens do termo, em outras línguas, constata que todos eles têm em comum a ideia de “um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens.” (AGAMBEN, 2009, p. 39). Por fim,

define dispositivo como “qualquer coisa que tenha algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos.” (AGAMBEN, 2009, p. 41).

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiram – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2009, p. 41).

Agamben propõe a existência de duas classes, uma a dos seres vivos e, a outra, dos dispositivos, que compõem com o sujeito, uma tríade. Para esclarecer essa relação entre seres, dispositivos e sujeito, o autor diz:

Neste sentido, por exemplo, um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador da internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc. Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. Isso pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência; mas se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal. (AGAMBEN, 2009, p. 41-2).

Sem adentrar na discussão sobre os processos de construção de subjetividades, voltemos nossa atenção para o processo de rostidade, como um dispositivo. Vejamos como o rosto, segundo Deleuze e Guattari (1996), enquanto um mecanismo mental, sob a forma muro branco/buraco negro, construído socialmente, se mostra com potencial para instaurar redes de conexões na sociedade.

4.2 Sobre rostidade...

Segundo Deleuze e Guattari (1996), os rostos, pelos seus traços e características da não individualidade de cada pessoa, definem grupos ou zonas. Os traços de rostidade permitem identificar “uma criança, uma mulher, uma mãe, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 29)

Os rostos são também campos de subjetividades, traços que nos levam a percepções específicas e distintas por serem espaços visuais de reverberações em sua observação. Conforme Deleuze e Guattari (1996, p. 29):

O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho.

Os rostos concretos, por sua vez, “nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 30), ou seja, o sistema buraco negro-muro branco seria a máquina abstrata que produz o rosto. No entanto, do mesmo modo, segundo Deleuze e Guattari (1996, p. 30):

[...] a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real do mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante. O rosto é, ele mesmo, redundância. E faz ele mesmo redundância com as redundâncias de significância ou frequência, e também com as de ressonância de subjetividade.

O autor explica a questão geográfica das características que os rostos trazem em seus desenhos e de como ele se torna mapa mesmo sendo algo tridimensional. O rosto não se constitui com uma superfície esburacada, ou com um sistema volume-cavidade. A cabeça, mesmo humana, faz parte do corpo, mas não do rosto, que só passa a existir quando o corpo, incluindo a cabeça, passa por uma codificação e depois por uma sobrecodificação. “O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32). “É o mesmo que dizer que a cabeça, que todos os elementos volume/cavidade da cabeça devem ser rostificados. Eles o serão pela tela esburacada, pelo muro branco-buraco negro, a máquina abstrata que irá produzir rosto.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32).

O rosto, que depende de uma máquina abstrata, afeta não só a cabeça como outras partes do corpo, alcançando também outros objetos não necessariamente semelhantes. Assim, é necessário “saber em que circunstâncias essa máquina é desencadeada, produzindo rosto e rostificação. Se a cabeça, mesmo humana, não é obrigatoriamente rosto, o rosto é produzido na humanidade, mas por uma necessidade que não é a dos homens ‘em geral’.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.32).

Nesse sentido, esclarece o mesmo autor, que se o homem tem um destino, este será o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações. Isso se daria, segundo Deleuze e Guattari (1996, p. 32-33):

[...] não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios traços de rostidade se subtraíam enfim à organização do rosto, não se deixem mais subsumir pelo rosto, sardas que escoam no horizonte, cabelos levados pelo vento, olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles, ou ao invés de olhá-los no morno face a face das subjetividades significantes.

Os mesmos autores esclarecem como se dá a relação entre rosto e paisagem e as artes e a arquitetura.

Os manuais de rosto e de paisagem formam uma pedagogia, severa disciplina, e que inspira as artes assim como estas a inspiram. A arquitetura situa seus conjuntos, casas, vilarejos ou cidades, monumentos ou fábricas, que funcionam como rostos, em uma paisagem que ela transforma. A pintura retoma o mesmo movimento, mas o inverte também, colocando uma paisagem em função do rosto, tratando de um como do outro: ‘tratado do rosto e da paisagem’. O close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem, ele se define assim: buraco negro e muro branco, tela e câmera. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35).

Para os mesmos autores, há uma fusão quase cênica entre as paisagens e os rostos, pois ambos têm a característica de se fundir, confundir ou mesmo lembrar um ao outro. Mas, o rosto não traz a lembrança de uma paisagem ou mesmo não chama o rosto que a contempla como complemento de suas linhas e traços. Ou seja, a máquina produz rostos e paisagens, o muro branco e a fenda negra, de contorno, que por mais abstrato que seja, traz para si as possibilidades de cada matiz que pode preenchê-los.

Esclarecem ainda que a máquina de rostidade entra em cena com sua força de abstração, mais do que por ideologias, mas pelo poder e pela economia. Assim, na produção de rostidade, o que importa “não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38).

A máquina de rostidade – muro branco/buraco negro – funciona de duas maneiras: uma refere-se às unidades ou elementos; a outra, às escolhas. Vejamos como Deleuze e Guattari (1996, p. 40) explicam a primeira maneira.

De acordo com o primeiro aspecto, o buraco negro age como um computador central, Cristo, terceiro olho, que se desloca no muro ou na tela branca como superfície geral de referência. Qualquer que seja o conteúdo que se lhe atribua, a máquina procederá à constituição de uma unidade de rosto, de um rosto

elementar em correlação biunívoca com um outro: é um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre, um adulto ou uma criança, um chefe ou um subalterno, ‘um x ou um y’. O deslocamento do buraco negro na tela, o percurso do terceiro olho na superfície de referência constitui tanto dicotomias e arborescências como máquinas com quatro olhos que são rostos elementares ligados dois a dois.

A segunda maneira, conforme Deleuze e Guattari (1996, p. 41), refere-se à seleção ou escolha quando se compara um rosto concreto com a máquina abstrata, ou seja, “dado um rosto concreto, a máquina julga se ele passa ou não passa, se vai ou não vai, segundo as unidades de rostos elementares. A correlação binária dessa vez é do tipo ‘sim-não’”, de modo que, a todo instante, a máquina de rostidade rejeita rostos que não se adequam ao modelo ou que tem ares suspeitos. Tal processo precisa criar padrões de repetição, ou seja, se faz “necessário produzir sucessivamente desvios padrão de desviação para tudo aquilo que escapa às correlações biunívocas, e instaurar relações binárias entre o que é aceito em uma primeira escolha e o que não é tolerado em uma segunda, em uma terceira, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 41).

Neste processo, a máquina possui em si um complexo sistema de criar ética, e que por determinado ângulo, também é uma abstração, uma subjetividade, mas que pode se transformar em comportamento concreto, ou influenciar comportamentos de formas decisivas. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1996, p. 41):

[...] a relação binária se estabelece entre o ‘não’ de primeira categoria e um ‘sim’ de categoria seguinte que tanto pode marcar uma tolerância sob certas condições quanto indicar um inimigo que é necessário abater a qualquer preço. De qualquer modo, você foi reconhecido, a máquina abstrata inscreveu você no conjunto de seu quadriculado. Compreende-se que, em seu novo papel de detector de desvios, a máquina de rostidade não se contenta com casos individuais, mas procede de modo tão geral quanto em seu primeiro papel de ordenação de normalidades.

Vale destacar o que os autores explicam sobre o racismo. Considerando-se a máquina abstrata de rostidade, do ponto de vista do racismo, segundo Deleuze e Guattari (1996, p. 41):

[...] não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem. A cisão não passa mais entre um dentro e um fora, mas no interior das cadeias significantes simultâneas e das escolhas subjetivas sucessivas. O racismo jamais detecta as partículas do outro, ele propaga as ondas do mesmo até à extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio). Sua crueldade só se iguala a sua incompetência ou a sua ingenuidade.

Explicam ainda os autores que, os agenciamentos de poder constroem, de forma impositiva, novas formas de expressão, de modo que “não há significância sem um

agenciamento despótico, não há subjetivação sem um agenciamento autoritário, não há mixagem dos dois sem agenciamentos de poder que agem precisamente por significantes, e se exercem sobre almas ou sujeitos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 44). Acrescenta ainda que “são esses agenciamentos de poder, essas formações despóticas ou autoritárias, que dão à nova semiótica os meios de seu imperialismo, isto é, ao mesmo tempo os meios de esmagar os outros e de se proteger de qualquer ameaça vinda de fora.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 44).

Assim, sujeitos são disciplinados por essa máquina de rostidade, que “é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45). Nesse processo há dois problemas que devem ser sempre considerados: “a relação do rosto com a máquina abstrata que o produz; a relação do rosto com os agenciamentos de poder que necessitam dessa produção social. O rosto é uma política.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45).

Os autores comparam o romance francês com o anglo-americano. O primeiro como muro e suas composições; o segundo, com a necessidade de indicar um caminho às subjetivações possíveis. Nesse ponto, os mesmos autores tentam responder a questões sobre o modo como sair do buraco negro, ou atravessar o muro branco, ou ainda, de como desfazer-se do rosto.

Qualquer que seja a genialidade do romance francês, essa não é a sua tarefa. Ele está por demais ocupado em medir o muro, ou mesmo em construí-lo, em sondar os buracos negros, em compor os rostos. O romance francês é profundamente pessimista, idealista, ‘crítico da vida mais do que criador de vida’. Ele coloca seus personagens no buraco, os faz ricochetear no muro. Só concebe viagens organizadas e salvação apenas através da arte. É ainda uma salvação católica, isto é, através da eternidade. Ele passa seu tempo fazendo o ponto, ao invés de traçar linhas, linhas de fuga ativa ou de desterritorialização positiva. O romance anglo-americano é completamente diferente. ‘Partir, partir, evadir-se... cruzar o horizonte...’. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 51).

O buraco-negro é também difícil de ser atravessado, uma vez que ele funciona como um campo gravitacional. Entre os pontos que o rosto forma, as questões giram entre ligar as linhas, cruzá-las, sair de seus emaranhados ou mesmo atravessá-las. O rosto é uma espécie também de armadilha.

De Thomas Hardy a Lawrence, de Melville a Miller, a mesma questão ecoa: cruzar, sair, atravessar, fazer a linha e não o ponto. Encontrar a linha de separação, segui-la ou criá-la, até a traição. É por isso que eles têm com a viagem, com a maneira de viajar, com as outras civilizações, Oriente, América

do Sul, e também com a droga, com as viagens no mesmo lugar, uma relação completamente diferente da dos franceses. Eles sabem como é difícil sair do buraco negro da subjetividade, da consciência e da memória, do casal e da conjugalidade. O quanto se é tentado a se deixar prender aí, a se embalar aí, a se agarrar a um rosto... (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 52).

A tarefa que nos apresenta agora é a de tentar avaliar em que medida os fotorretratos de Avedon podem contribuir para a análise da relação muro branco/buraco negro, a máquina abstrata da rostidade. Isso faremos depois de promovermos o que denominamos, em conformidade com o pensamento flusseriano sobre fotografia, a decodificação dos fotorretratos selecionados.

5. DECODIFICANDO OS FOTORRETRATOS...

Neste capítulo, apresentamos a análise de fotorretratos, seguindo os passos apresentados no primeiro capítulo, em *Sobre o fotográfico*, que conduzem o olhar do intérprete pela imagem. Tal olhar é aquele ávido por objetos da cultura, que compõem a superfície da imagem, quer seja por sugestão ou por meio de índices. Recomenda-se também que tal olhar resgate o potencial da máquina e as possíveis ações do fotógrafo capazes de driblar o programa em atualização nessa máquina. O propósito é caminhar com a decodificação e alcançar a questão da rostidade.

5.1. Fotorretrato de Charles Chaplin

Seguimos aqui a estratégia metodológica das pistas deixadas por Flusser para a decodificação do fotorretrato, por Richard Avedon, de 1952, de Charles Chaplin (Fig. 14).

Figura 14 – Charles Chaplin, por Richard Avedon, 1952



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Richard Avedon Photographs 1946-2004 (2007, p. 56).

No documentário sobre Avedon, *Darkness and Light*, John Avedon, filho do fotógrafo conta que o pai buscava as histórias das pessoas, a história genuína, ou a história que eles tinham que contar, nas suas experiências quando fotografava as pessoas, o que tornava os fotorretratos fascinantes.

Vejamos aspectos do contexto em que o fotorretrato foi criado. Avedon conta que a foto de Chaplin foi realizada um dia antes de sua partida para o exílio na Europa. A saída de Chaplin dos Estados Unidos foi um fato polêmico e envolto em especulações relativas à sua vida pessoal e aos seus pensamentos políticos, contrários aos predominantes na América do pós-guerra. Em uma matéria realizada pelo jornal *The New York Times*³, o consultor e editor de fotografia, John Durniak, relata detalhes do encontro de Chaplin com Avedon. Ele ouviu a história relatada pelo próprio Avedon, no festival do *Center of Creative Imaging*, in Camden, na High School de Rockland. Durniak menciona que, segundo Avedon, essa imagem foi o último presente dado por Chaplin para a América.

Esclarece ainda que sempre quis fotografar Chaplin, porém o ator nunca concordou. Certa vez, relata Avedon no documentário mencionado, alguém telefonou para ele e disse: “Aqui é Charles Chaplin.”, ao que rebateu desacreditando no interlocutor e respondendo: “Aqui então é o presidente Roosevelt!” e desligou o telefone. Logo após o telefone volta a tocar e o interlocutor diz: “Aqui realmente é Charles Chaplin.”.

A produção fotográfica de Avedon, aderente ao mercado e à publicidade, estava na contramão dos personagens interpretados por Chaplin no cinema, que traduziam protestos contra o modo de produção capitalista. No entanto, faz-se necessário verificar se o ator Charles Chaplin compartilhava as ideias dos seus personagens.

Avedon relata em seu documentário que Chaplin pergunta, na sessão de fotos, num dado momento, se já havia terminado. Ao receber resposta afirmativa, novamente pergunta: “Posso fazer algo por você?”, ao que o fotógrafo aceita. Chaplin pergunta: “Você está pronto?”. Quando o fotógrafo confirma que está pronto, Chaplin abaixa e coloca os dedos na cabeça fazendo com que eles fossem vistos como chifres.

Um gesto, como o de Chaplin, para um fotógrafo, segundo Avedon, é um presente. Ele explica: “É um momento maravilhoso na vida! A luz está perfeita, a situação está em sua frente, o presente é dado ao fotógrafo, e todos devem saber disso, deixando espaço para o inesperado”. Na manhã do dia seguinte, os jornais contavam oficialmente que

³ Disponível em:<<http://www.nytimes.com/1991/09/15/news/camera.html>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Chaplin deixava os Estados Unidos por causa do senador McCarthy e que o ator havia ido aos estúdios de Avedon escondido para deixar sua última mensagem aos Estados Unidos, o que teria sido, segundo o fotógrafo, algo como: “Vocês conseguem ver o diabo que eu sou?”.

Mas, por que o fotógrafo registrou o gesto de Chaplin, que nos leva a pensar em imagens do diabo? Por que um rosto tão distante do seu personagem Carlitos, comumente presente nas mídias?

A crença em demônios foi difundida em várias épocas distintas em mitos, contos, religiões e obras de arte. A imagem do diabo foi descrita, desenhada, pintada e esculpida de diversas maneiras, o que contribui gradativamente e socialmente para o processo de construção da imagem do diabo.

Segundo Sagan (1995), no mundo antigo já havia a crença em demônios. Eles foram considerados como sendo seres naturais, e não sobrenaturais. Há relatos em que Sócrates dizia que suas inspirações filosóficas vinham através de um demônio interior, e tal demônio não era maligno. O demoníaco era tido como algo que está entre Deus e os homens. Para Platão, discípulo de Sócrates, Deus por amor à humanidade colocou os demônios como uma raça superior à dos homens e são eles os responsáveis por fazer as tribos dos homens mais felizes e unidas, por cuidar deles de forma prazerosa tanto para os homens como para os demônios, dando-lhes paz, reverência, ordem e justiça.

Para Platão, os demônios, que não eram nem seres mortais, nem imortais, não possuíam características malévolas. No entanto, os platônicos posteriores, assim como para os neoplatônicos, tiveram profunda influência na cultura cristã, pois consideram a existência de demônios malignos e benignos. Porém, essa questão do bem e do mal era balanceada entre opiniões.

Ainda conforme Sagan (1995), a construção da lógica cultural e religiosa da era cristã se torna distinta, apesar de ter profunda influência do neoplatonismo. Os primeiros padres das igrejas queriam o separatismo das crenças pagãs, e para isso ensinavam que as religiões pagãs vinham dos cultos aos demônios e aos homens, e que eles eram interpretados de forma errônea como deuses. Na Bíblia, em Efésios 6:14, São Paulo que aparentemente faz uma queixa à corrupção do governo, traz uma passagem em que se queixa da presença do mal em lugares celestiais, especificamente da presença de demônios: “Pois não temos que lutar contra a carne e o sangue, mas contra os principados, contra as potestades, contra príncipes das trevas desse século, contra as hostes espirituais da maldade, nos lugares celestiais”.

Para Santo Agostinho, o pendulo da representação do demônio já não mais balançava entre o bem e o mal, ao que dizia: “Os deuses ocupam as regiões mais elevadas, os homens as mais baixas, os demônios a região intermediária... Eles têm a imortalidade do corpo, mas as paixões da mente em comum com os homens.” (SANTO AGOSTINHO, 403 apud SAGAN, 1995, p. 105). Para ele, no livro VII de *A Cidade de Deus*, datado do ano de 413 d.C., a existência de vários deuses é substituída por um Deus e os demônios são convertidos em diabos, afirmando que todos eles são malignos, sem nenhuma virtude redentora. Passam a ser considerados por Agostinho como fonte de todo o mal material e espiritual. Os diabos são concebidos como “animais aéreos [...] muito ansiosos por infligir dano, totalmente opostos à retidão, inchados de orgulho, pálidos de inveja, sutis no engano.” (SANTO AGOSTINHO, 403 apud SAGAN, 1995, p. 105). Para Santo Agostinho, os seres demoníacos poderiam enganar os homens se declarando como mensageiros entre Deus e os homens, como se fossem anjos de Deus, mas isso seria uma emboscada que levaria os homens à destruição.

Seriam seres com possibilidade de assumir qualquer forma e que seriam muitos sábios, o que revela a etimologia em grego da palavra “demônio”, que significa “conhecimento”. Nesse entendimento, por mais sagazes que pudessem ser, não seriam caridosos. Tertuliano escreveu que eles atacam “as mentes cativas e ludibriadas dos homens [...] Eles tem a sua moradia no ar, as estrelas são os seus vizinhos, e as suas relações são com as nuvens.” (TERTULIANO apud SAGAN, 1995, p. 106).

No século XI, o teólogo, filósofo e político bizantino Miguel Psellos, assim descreveu os demônios: “Esses animais existem em nossa própria vida, que é repleta de paixões, pois sua presença é abundante nas paixões, e o lugar que habitam é o da matéria, como também a ela pertencem a sua categoria e classe. Por essa razão, também estão sujeitos a paixões a elas acorrentados.” (PSELLOS apud SAGAN, 1995, p. 106).

Segundo Sagan (1995), em relação à representação, os demônios eram representados com chifres e caudas, no entanto, esses atributos nem sempre foram associados a algo maligno. Os chifres aparecem em representações de Pan, filho de Mercúrio, que como mensageiro entre os deuses e os homens, eram representados com parte do corpo como a de um bode e parte humana. Pan era símbolo de fertilidade, prosperidade, incluindo aplicações à colheitas e rebanhos.

No catolicismo, posterior a Santo Agostinho, os chifres passam a compor a imagem do diabo, algo maligno. Isso é oposto ao que os chifres representavam por exemplo na Babilônia, onde o grau de relevância e importância de um deus era dado pelo

número de chifres que possuía. Uma representação de Moisés, feita por Michelangelo no século XVI (Fig.15), apresenta chifres.

Figura 15 – Estátua de Moisés, feita por Michelangelo no século XVI. Está localizada na praça de São Pedro, em Roma



Fonte: Disponível em: <<http://www.romapravoce.com/wp-content/uploads/2014/01/Mos%C3%A9-di-Michelangelo-3.jpg>> Acesso em: 20 jan. 2017.

Para Corte (2015) é muito difícil traçar uma única imagem para a representação do diabo. No entanto, os estudos de Link (1998, apud in CORTE, 2015) esclarecem que as nossas ideias sobre o diabo tem três fontes principais: o Novo Testamento, o herói rebelde criado por Milton e pela tradição literária romântica de Blake e Baudelaire e a tradição popular dos cultos satânicos e sabás de bruxas.

O diabo não é um personagem criado por uma única civilização. Em relação às representações visuais do diabo como desenhos, pinturas ou esculturas, pode-se acrescentar que:

[...] a inexistência de tradição pictórica, combinada a fontes literárias que confundiam o Diabo, Satã, Lúcifer e demônios, são razões importantes para a ausência de uma imagem unificada do Diabo e da iconografia irregular. Mas alguma coisa sempre é melhor do que nada. E havia algo que o artista cristão podia tirar das fontes clássicas que os comentários teológicos corroboravam – Pã. (LINK, 1998, p. 53, apud CORTE, 2015, p. 14)

A associação, para Link (1998, apud in CORTE, 2015), entre o deus grego Pã e o diabo cristão era simples. Baseava-se em características de animais que eram representadas na cultura grega, de modo geral, com chifres, orelhas e patas de bode. Por ser metade animal e estar relacionado às florestas e à natureza, a imagem de Pã conferiu também ao diabo o aspecto selvagem que o definia. O bode, a natureza e a selvageria seriam integrados à figura do diabo, tornando-se mais uma de suas faces e sobrepujando a imagem inspiradora de Pã.

Nesse sentido, Chaplin ao colocar chifres se faz diabo, personifica o mal. Mas ao ser fotografado sorrindo, com um riso aberto e os olhos brilhantes e translúcidos, instaura-se também a zombaria. Trata-se de um rosto que constrói uma ambiência com um misto de maldade e zombaria.

Dada a decodificação do gesto fotografado que mescla a intenção do fotografado e do fotógrafo, podemos sugerir que ambos, zombam do mal, ou do diabo que se fez, que se encarnou, em Chaplin, por suas concepções políticas que fizeram dele mais uma vítima do Macarthismo. Vejamos alguns aspectos desse movimento de repressão ocorrido nos Estados Unidos.

O Macarthismo foi um movimento de repressão aos acusados de defender o comunismo nos Estados Unidos, que se deu no período de 1946 a 1952, no contexto pós segunda guerra mundial, em que a Guerra Fria se consolidou.

Conforme Ferreira (1989), um ponto marcante desse movimento foi o discurso de Winston Churchill, no qual a expressão “cortina de ferro” foi cunhada e conclamava os povos de língua inglesa a combater a crescente ameaça comunista. Essa ameaça teria se instaurado, com a cortina de ferro que dividia a Europa Oriental da Ocidental, devido à ameaça soviética. Seria de Churchill a ideia de que a “Rússia Vermelha” tinha planos de dominar o mundo.

Segundo Ferreira (1989), os estudiosos do período denominado de “caça às bruxas”, nos Estados Unidos, no final da década de 1950, foi marcado por uma frase do senador republicano Arthur Vandenberg, que disse que o então presidente Truman precisou “amedrontar como o diabo o país inteiro”. Nas palavras de Ferreira (1989, p. 47):

Graças a esse caminho que escolheu para a consolidação de sua política externa, que tinha como adversários naturais tanto os pacifistas nostálgicos de Roosevelt, sob a liderança de Wallace, como as antigas tendências isolacionistas de determinados setores conservadores, Truman acabou por ganhar seu lugar de honra na galeria dos que contribuíram para desencadear a histeria macarthista antes mesmo da ascensão do senador McCarthy. O

desdobramento sugere um retorno às circunstâncias daquele momento delicado da situação internacional e às dificuldades do quadro político interno. (FERREIRA, 1989, p. 47)

Retomando o fotorretrato de Chaplin, podemos dizer que o diabo então retratado encarna o mal e o próprio movimento que devia “amedrontar como o diabo o país inteiro”. “Ao basear sua política externa na oposição ao comunismo, a administração Truman passaria a criar pressões irresistíveis para a ofensiva interna contra comunistas, adubando o terreno no qual cresceria e floresceria o macarthismo.” (FERREIRA, 1989, p. 57).

A Comissão de Atividades Antiamericanas da Câmara – HUAC foi criada, em caráter provisório, em 1938, por um político do partido democrata, Martin Dies. Segundo Ferreira (1989, p. 61):

Naqueles dias, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, as notícias sobre as ações de tropas de choques nazistas e fascistas, confrontos com os comunistas e perturbações na vida política e industrial da Europa assustavam especialmente os redutos mais isolacionistas dos Estados Unidos, tradicionalmente conservadores e desconfiados das reformas internas do New Deal de Roosevelt. Dies soube explorar aquele sentimento e aquela preocupação, apresentando-se como o campeão do americanismo e o inimigo implacável das influências antiamericanas.

Essa comissão, anos mais tarde, na administração do presidente Truman, por meio do secretário da justiça Tom Clark e do diretor do FBI, Edgar Hoover, fomentou o programa de repressão comunista conhecido como Macarthismo.

Hoover [...] no âmbito interno da administração Truman quando os republicanos assumiram o controle das duas casas legislativas e passaram a usar, juntamente com a HUAC, também outros organismos do Congresso, no amplo programa de caça às bruxas – especialmente a Comissão de Serviço Público, que exigia mais rigor do governo nos métodos de investigação dos antecedentes dos funcionários, e a Comissão de Relações Exteriores, que reclamava um expurgo do Departamento de Estado. (FERREIRA, 1989, p. 71).

Em 1946, o então eleito senador republicano McCarthy surge no cenário político. Pouco expressivo, até então um senador sem projetos ou temas relevantes, McCarthy é convidado pela comissão HUAC para participar de uma das audiências sobre possíveis infiltrações de comunistas em Hollywood. O senador da Califórnia, Tenney acusou Charles Chaplin, Fredric March, John Garfield, Edward Robinson e Frank Sinatra de serem cúmplices do sistema comunista.

Esse período todo de combate ao comunismo, ou ao antiamericanismo, ficou conhecido pelo seu sobrenome. Segundo Ferreira (1989, p. 96), para os norte-americanos, em geral, “qualquer coisa que seja antiliberal, anti-intelectual, repressiva, reacionária,

totalitária ou simplesmente abjeta e desprezível passou a ser ‘macarthismo’. A palavra, apesar de imprecisa, exprime um significado e transmite uma imagem poderosa”.

O movimento alcança então os profissionais do cinema de Hollywood e a perseguição envolvia não só os progressistas e os de inteligência liberal, mas “todos aqueles que, independentemente da inclinação político-partidária, desprezavam a autoridade arbitrária e acreditavam na realidade do procedimento constitucional.” (TRUMBO, 1972 apud FERREIRA, 1989, p. 21).

Segundo Ferreira, as ações para investigar Hollywood foram as mais pesadas do período do Macarthismo, senão a mais ampla, sistemática e de efeitos devastadores. Em 1947, foi realizada a primeira investida e a segunda, realizada em 1951 e 1952, sob a influência do senador McCarthy.

Segundo Ferreira, Hollywood empreendeu uma série de ações que, no entanto, não necessariamente seriam em prol do comunismo, pois

[...] estrelas do cinema boicotavam as meias de seda para protestar contra o Japão, davam dinheiro, secreta ou abertamente, para os grevistas da Califórnia, financiavam ambulâncias na guerra civil espanhola; atores, escritores e diretores uniam-se em ligas, comitês e entidades para a promoção de comícios e protestos contra o fascismo, inclusive recolhendo dinheiro para vítimas do nazismo. É difícil avaliar até que ponto tudo isso resultava da influência dos comunistas, mas na época eles eram aliados entusiastas do governo Roosevelt. (FERREIRA, 1989, p. 124)

Para Ferreira (1989), segundo relato de pesquisadores do contexto político-artístico na América do Norte, Hollywood ataca o fascismo e o nazismo. Mas, entre as personalidades do cinema que integraram a Aliança do Cinema para a Preservação do Ideais Americanos, um grupo de vertente direitista, estavam Cecil de Mille, Sam Wood, Walt Disney, Cedric Gibbons, King Vidor, John Wayne entre outros. Ferreira descreve o movimento político de então diante de dois grupos constituídos na indústria do cinema.

O próprio presidente da entidade que representava a indústria e os estúdios – a Motion Picture Association of America (MPAA) – foi enfático: ‘Não se pode fazer filmes bons e honestos numa atmosfera de medo’, afirmou Eric A. Johnson à comissão Thomas. Na mesma ocasião, o advogado da indústria cinematográfica, Paul F. McNutt, disse que o propósito da HUAC era ‘usar as audiências para ditar e controlar o que acontece nas telas da América’. E acrescentou: ‘Isso não compete a nenhuma comissão do Congresso. É da competência dos que produzem filmes. E nós lutaremos para continuar a ter um cinema livre no país.’ (FERREIRA, 1989, p. 125).

Personalidades amistosas aos Estados Unidos, como Ronald Reagan, Robert Montgomery, Gary Cooper, Walt Disney, Sam Wood foram convidados para audiências

com a comissão HUAC. As pessoas que compunham o grupo reprimido eram tratadas pela mesma comissão como integrantes do Partido Comunista. Entre as personalidades do cinema chamadas para depor estavam roteiristas, como Alvah Bessie, Lester Cole, Samuel Ornitz e Dalton Trumbo, assim como diretores Hebert Biderman e Edward Mmytryk e escritores como Richard Colins, Gordon Kahn, Hward Koch e Waldo Salt.

O grupo reprimido por ações supostamente comunistas era defendido por artistas da própria Hollywood, como Judy Garland que pediu: “Por favor, protestem antes que toda a consciência da América seja processada”. Ou mesmo Gregory Peck que alertou: “Há mais de um meio de perder a liberdade. Ela pode ser arrancada das mãos da gente por um tirano, mas também pode ir escapando dia a dia, enquanto a gente está ocupado demais para perceber ou confuso demais, ou amedrontado demais”. Frank Sinatra, que também foi acusado de defender comunistas provocou publicamente dizendo: “Será que conseguirão nos assustar até calarmos?”. (FERREIRA, 1989, p. 128).

Quando foi encerrada a série de interrogatórios ao grupo considerado antiamericano, em uma reunião no Waldorf Astoria, em Nova York, a exigência da comissão HUAC foi que todos do grupo fossem demitidos para assim livrar a indústria do cinema de todos os elementos subversivos e desleais. Ficou a cargo do presidente da MPAA, Eric Johnston, anunciar que: “Não empregaremos ninguém que saibamos ser comunista ou membro de qualquer partido ou grupo que advoga a derrubada do governo dos Estados Unidos pela força ou através de quaisquer métodos ilegais e inconstitucionais.” (FERREIRA, 1989, p. 129).

A primeira ação da comissão HUAC em 1947 ficou conhecida como os “Dez de Hollywood”. Entre os anos de 1951 e 1952, quando o senador McCarthy estava plenamente à frente das ações de repressão promovidas pelo governo, como mencionamos, a HUAC aplicou uma nova e intolerante ação, assim descrita:

[...] o comunismo não apenas era doutrina subversiva e os comunistas em posições sensíveis representavam ameaça à nação, mas a presença nesta terra de qualquer indivíduo comunista, ou simpatizante, ou mesmo um ex-comunista que deixe de se penitenciar publicamente é algo intolerável; e que o destino adequado a cada uma de tais criaturas é ser denunciada em sua comunidade, perder o emprego e ser varrida para o exílio.” (GOODMAN, 1945-50, p. 225 apud FERREIRA, 1989, p. 132).

A “lista negra” de 1951, segundo Ferreira (1989, p. 132), iniciou “com os nomes das testemunhas inamistosas, cresceu com os nomes delatados nos depoimentos dos amistosos; e foi ampliada prodigamente com a contribuição decisiva dos grupos privados de direita [...]”, a qual provavelmente incluía Charles Chaplin.

Peixoto (2003) ao tratar da fotografia e, em especial do retrato, considera que o rosto, assim como o gesto e a paisagem, são da ordem do invisível. Daí a importância de isolar o rosto, num retrato, ou em uma imagem cinematográfica. O isolamento, na perspectiva da relação muro branco/buraco negro, enquanto um dispositivo, na perspectiva deleuzeana e guattariana, amplia o muro branco e dependendo de como os buracos negros estão ali inseridos, pode reforçar a percepção do rosto (do retrato) enquanto paisagem.

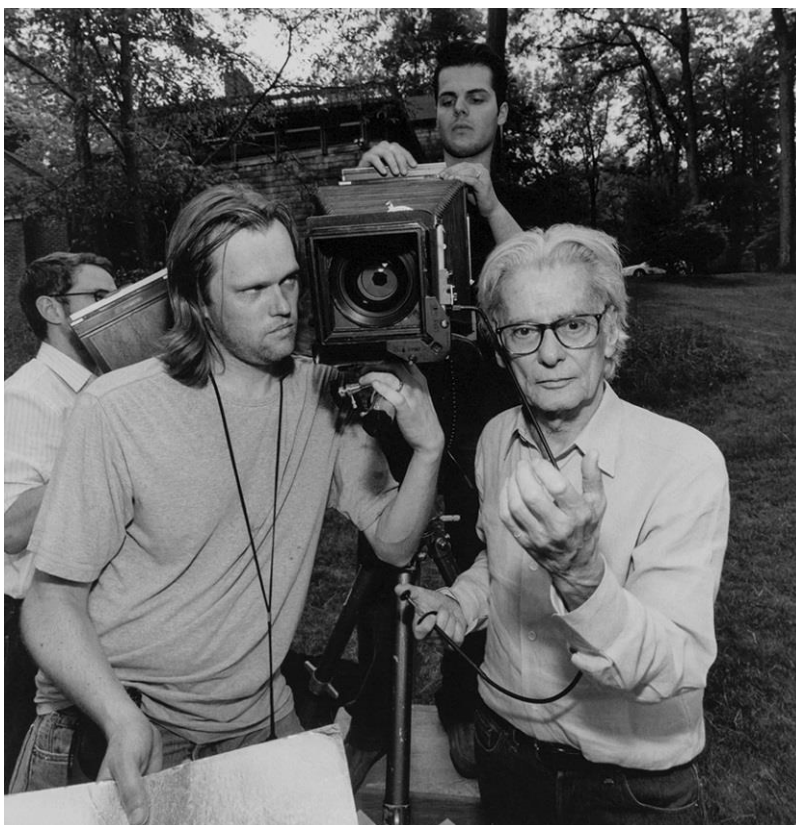
O fotorretrato (Fig.14), nesse sentido, a partir de explicações de Peixoto (2003), permite buscar a luz, ou seja faz com que o rosto devolva o olhar para o observador ou para o intérprete. Ao mover o olhar pelo rosto – olhar atento, observacional, identificando os objetos da cultura sugeridos ou apresentados na imagem – deparamo-nos com o gesto que engendra significados relativos à imagem do diabo, ou do mal e, por fim, ao contexto político da época em que Chaplin foi fotografado. Outro aspecto culturalmente compartilhado e que é subvertido pelo fotógrafo é a imagem do ator associada a de um de seus personagens no cinema, o Carlitos.

Por último, vejamos a decodificação possível quando desvelamos as artimanhas do fotógrafo para com o aparelho. Entre as estratégias metodológicas para análise consideramos adequado incluir a literatura fotográfica técnica, para assim demonstrar como o fotógrafo utilizou o aparelho, se com domínio e propósito, a ponto de subverter aspectos do programa.

Assim, ao buscar evidências do *making of* dos fotorretratos realizados por Avedon, em notícias de jornais, ou no documentário produzido sobre sua vida e obra, nos seus 50 anos de carreira e entre fotografias comerciais e autorais, encontramos dois modelos de câmeras por ele utilizados. Uma câmera de médio formato, uma Rolleiflex, e outro modelo, que utilizou em grande parte de sua carreira, como no fotorretrato de Chaplin – uma câmera pouco usual para fotografia de pessoas – a câmera de grande formato.

Avedon utiliza ao fotografar, em um retrato seu feito por Lee Friedlander, uma câmera denominada de grande formato (Fig. 16).

Figura 16 – Avedon e equipe fotografados por Lee Friedlander, em 2002



Fonte: Reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p. 154).

Segundo Adams (2002), essa câmera é extremamente pesada e desajeitada quando comparada com uma câmera menor ou mesmo as populares. Mas, “o trabalho e as restrições maiores impostos pela câmera de grande formato são compensados pelo que ela oferece em termos de precisão na visualização e desempenhos mecânico superior.” (ADAMS, 2002, p. 45).

Com uma câmera menor, vemos o objeto através de um visor e disparamos o obturador no momento que desejamos a exposição. Já a câmera de grande formato propicia uma abordagem bem mais contemplativa, em parte porque sua operação é mais lenta. Montar a câmera exige um certo tempo – colocar a câmera em posição ideal, nivelá-la, fazer os ajustes. Além disso, vemos a imagem em um vidro despolido que está precisamente na posição que o filme vai ocupar, quando estivermos prontos para fazer a exposição. Isso representa um tempo adicional, já que precisamos inserir o chassi, fechar o obturador e ajustar a abertura entre as ações de compor e expor a imagem. (ADAMS, 2002, p. 45)

Tecnicamente, conforme Adams (2002), a imagem no vidro despolido é uma experiência singular, pois ela aparece invertida – de cabeça para baixo – o que faz com que o fotógrafo precise aprender a vê-la nessa posição. Conforme Adams (2002, p. 46):

No entanto, logo aprendemos a ‘entender’ a imagem de cabeça para baixo e percebemos que tal imagem possui uma certa qualidade abstrata que nos torna mais cientes de sua estrutura e limites, uma vez que não estamos sob o domínio da organização óbvia do objeto. Para todos os efeitos, o vidro despolido nos divorcia das aparências realistas do mundo visto na imagem corrigida da câmera menor. Dessa forma, a imagem no vidro despolido existe como uma coisa em si mesma, expressamente fotográfica e não uma mera simulação de uma ‘cena’ em frente da câmera.

O relato da foto de *making of* feita por Lee Friedlander, *making of* por sinal do seu fotorretrato feito por Avedon, demonstra o domínio técnico desse fotógrafo sobre o aparelho, característica necessária para o fotógrafo na sua relação com o aparelho.

Segundo Langford (2013), há cinco tipos de câmeras: a compacta de visor telêmetro; a reflex de uma única objetiva, também conhecida como câmera 35 mm; a câmera reflex de uma objetiva com filmes de médio formato; a câmera de objetivas gêmeas com filmes de médio formato; e a de grande formato, conhecida pelo uso de filmes de 4 por 5 polegadas e o visor de imagem direta e invertida.

Esclarece o mesmo autor que as câmeras de grande formato fazem do ato de fotografar uma atividade artesanal e é utilizada para a fotografia denominada *still-life*, realizada em estúdios. “Para se tirar o máximo dessas câmeras é preciso habilidade, prática e uma compreensão genuína dos princípios ópticos que as governam. Certamente não são recomendadas para amadores, seu processo de captura de imagem é complicado e demorado.” (LANGFORD, 2013, p. 46).

Depois de preparar uma foto, a imagem é geralmente capturada em folhas individuais de filme, que são carregadas em chassis para serem processadas separadamente. Assim, há a mesma versatilidade que no médio formato em termos possibilidade de repetir a mesma tomada em filmes fotográficos diferentes. O filme plano em folhas é mais caro, mas o tempo que se leva para prepará-lo garante que menos erros sejam cometidos e menos filme seja desperdiçado. A variedade de filme disponível é muito menor do que aquela para outros formatos, mas o grande tamanho de imagem assegura que a granulação seja muito fina, que as imagens sejam as mais nítidas e que a gama tonal e o nível de detalhes sejam os maiores possíveis. (LANGFORD, 2013, p. 47).

Retomando Adams (2002), podemos refletir sobre a possibilidade do fotógrafo controlar o aparelho, relação posta por Flusser como controversa, tal como foi tratada no capítulo um, a ponto de não sabermos se o fotógrafo controla o aparelho ou ele é controlado pelo aparelho.

À medida que desenvolvemos um entendimento mais profundo dos controles disponíveis, podemos avançar um passo adiante e começar a ‘aplicá-los’

mentalmente antes de realizar uma fotografia. Depois de conhecer os efeitos dos diferentes estágios do processo, podemos tentar ver o objeto como ele vai aparecer na cópia final, depois de modificado pelos controles da câmera, do filme e da revelação. Podemos visualizar diferentes interpretações de um único objeto e então escolher e realizar a que mais se aproximar de nossas intenções subjetivas e ‘artísticas’. Obviamente, quanto mais refinada for tal habilidade mais sutis e precisos serão os resultados. (ADAMS, 2002, p. 18).

Com Boni (200, p. 102) podemos reforçar a possibilidade do fotógrafo controlar o aparelho, depois de conhecê-lo profundamente, no momento da composição da imagem também.

Optar pelo melhor plano, escolher o melhor ângulo, selecionar o plano de foco, atender às regras de composição, decidir pela forma, conferir as condições de luminosidade, inserir ou preterir elementos de significação, contrastar mais ou menos acentuadamente os tons, acentuar ou não a textura, abrir perspectivas, explorar a profundidade de campo, gerar efeitos de tridimensionalidade, criar aberrações, e tantas outras possibilidades, são atitudes que podem conferir um bom arranjo visual na composição e destacar o(s) elemento(s) priorizado(s) pelo fotógrafo, em particular. (BONI, 2000, p. 102).

A composição, segundo Präkel (2010a), envolve a identificação e a organização de elementos para a produção de uma imagem. “Aprender a fazer composição é igual a aprender uma língua: uma vez que você aprende a língua, não pensa conscientemente sobre ela enquanto fala. Assim, o objetivo do fotógrafo é se tornar fluente na linguagem da composição.” (PRÄKEL, 2010a, p. 15), o que corresponde a eleger e a separar as partes que compõem uma imagem e que incluem formato, textura, linhas, padrões e cores. “Ao abordar qualquer assunto, o fotógrafo deve primeiro descobrir quais são os elementos constituintes da cena que se apresenta à câmera, e só então tem início o processo de decidir como equilibrar e mesclar os elementos da composição.” (PRÄKEL, 2010a, p. 15).

Para o estudo da proporção de composição fotográfica, tanto na hora de registro de uma fotografia, quanto em seu pós-processamento, seja na era dos químicos de laboratório, seja na era digital, o emprego de proporções matemáticas é também um recurso importante. A sequência de Fibonacci é uma delas. Nela, cada termo, a partir do terceiro é dado pela soma de dois números, sendo que o primeiro e o segundo termos são 0 e 1, respectivamente. Assim, 0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144, 233... são alguns termos dessa sequência. Nesta série, o quociente de um termo pelo seu antecessor, a partir do quinto termo, e aproximadamente 1,618034..., denominado número de ouro.

Isto é tão forte no fotográfico, que uns dos retângulos de fotograma mais famosos e populares – o 3:2 – é uma aproximação ao número de ouro. A simetria dinâmica é outra

aproximação ao número de ouro, que pode ser bem empregada em composições de fotogramas de proporção 4 por 5, ou 6 por 7, usuais nas fotografias de Avedon. Tal técnica de composição determina a melhor posição para o ponto de interesse usando diagonais ao invés de *grids*. “Sejam quais forem as proporções do formato usado, desenhe uma linha diagonal de um canto a outro do quadro e depois desenhe uma linha a partir de outro canto que fique em ângulo reto com a primeira diagonal.” (PRÄKEL, 2010a, p. 25).

Na figura 17, que mostra a aplicação de linhas utilizando um *software* de manipulação de imagem, sobrepostas à reprodução da imagem, pode-se observar a proporção 4 por 5 polegadas, que foi realizada com uma câmera de grande formato em estúdio.

Figura 17 – Simetria Dinâmica aplicada ao fotorretrato de Charles Chaplin



Fonte: Montagem feita através de *software* de manipulação de imagem sobre reprodução de fotorretrato que consta em Avedon (2007, p. 56).

Hoje, essas medições de proporções estão inseridas em avançados processos de pós-produção em *softwares*. Porém, como destaca Präkel (2010a), tais referências tidas como ferramentas de manuseio, com bases na geometria, eram aplicadas através de folhas

de acetato com linhas sobrepostas para então conseguir a visualização das alternativas de corte no fotográfico em tempos da fotografia de filme. Em câmeras de grande formato, essas linhas vinham em *grids* no próprio visor de vidro ao fundo da câmera. A figura 18 mostra essa montagem com uma foto de uma câmera de grande formato, com aplicação (por *software* de manipulação) de uma fotografia de Avedon, vista como originalmente aparece nesse formato de câmera, invertida no sentido horizontal e vertical. Nela podemos ver também o visor traseiro de vidro com um *grid* de linhas.

Figura 18 – Foto/Câmera



Fonte: Disponível em:

<http://i1357.photobucket.com/albums/q744/zhaoliang630/Dayi%204x5%20Wide/diagram3_resize_zps567e5c55.jpg~original> Acesso em: 18 fev. 2017.

Henri Cartier-Bresson comenta a importância da organização do espaço na técnica fotográfica: “Para mim, a fotografia é o reconhecimento simultâneo, em uma fração de segundo, da importância de um acontecimento e da organização precisa das formas que dão àquele evento sua exata expressão.” (CARTIER-BRESSON apud PRÄKEL, 2010a, p. 101).

A composição passa também pelo entendimento das objetivas utilizadas pelo fotógrafo. A câmera de grande formato permite a troca de objetiva, que é uma contribuição à criação do fotógrafo. Conforme Präkel (2010a), a perspectiva aplicada ao

plano de detalhe do rosto pode ser alterada de acordo com a objetiva utilizada na câmera. As objetivas possuem distâncias focais diferentes entre si, o que resulta um desenho de linha diferente à medida em que as trocamos. Tais características ópticas podem aumentar ou diminuir ângulos de visão, abaular linhas verticais e horizontais para dentro (ou para fora) do fotograma, assim como alterar a noção de distância dos planos e consequentemente a relação de proximidade daquilo que se vê através da fotografia.

As lentes de diferentes distâncias focais afetam as imagens do rosto humano de maneira bastante radical. Ao fazer retratos, é importante considerar o efeito que a distância focal da lente tem sobre as proporções do rosto. Não é nenhuma coincidência que as teleobjetivas curtas já foram chamadas de lentes de ‘retrato’. (PRÄKEL, 2010a, p. 32).

A distância focal varia com o aumento do plano de registro do filme fotográfico, que, como Landford (2013) relata, para câmeras de filme 35mm a lente chamada de padrão, que possui ângulo e aproximação bem próxima ao que um olho humano vê, tem distância focal de 50mm, enquanto para o mesmo resultado em câmeras de grande formato, temos que utilizar a lente de distância focal de 150mm.

Essas lentes retratam o rosto com uma perspectiva agradável, muito próxima ao modo como vemos os rostos quando estamos a uma distância confortável – em outras palavras, sem invadir o espaço deles. Para câmeras 35mm, lentes com alcance de 75-105mm são as ideais para retratos, e, quando rosto e ombros de uma pessoa são enquadrados na própria máquina, elas dão uma perspectiva natural. (PRÄKEL, 2010a, p. 32).

A luz também é outra ferramenta técnica que agrega sentidos a uma fotografia. Controlar e realizar a montagem da luz de um estúdio é uma aplicação que por vezes acontece bem antes da fotografia ser realizada.

A direção da luz que incide sobre o assunto tem grande impacto sobre a ‘leitura’ da imagem pelo observador. Se o assunto – seja uma natureza-morta ou o retrato de uma pessoa – estiver no centro de um círculo, a luz pode vir de qualquer lugar em volta dele. Alguns livros sobre iluminação em estúdio se referem à direção da luz com ângulos, outros como pontos cardeais ou ainda como posições dos ponteiros do relógio (com uma câmera ao sul ou às 6 horas). Pode ser mais útil e claro pensar na luz em termos de direções relativas: frontal, três quartos (esquerda e direita), lateral e traseira. A maioria é autoexplicativa, mas luz de contorno é quando a iluminação vem de uma direção tal que é quase totalmente bloqueada pelo assunto, mas suficiente para iluminar sua borda. Na contraluz, a câmera olha diretamente para a luz, e a sombra do assunto cria uma silhueta escura contra um fundo bem iluminado. Dependendo do ângulo entre a luz e a câmera, isso pode produzir um halo de luz em volta do assunto que se destaca contra o fundo negro. (PRÄKEL, 2010b, p. 120).

Präkel comenta que o controle da iluminação de estúdio é diferente do controle da iluminação externa. “Sem a luz, não há fotografia. O fotógrafo pode controlar a luz de um ambiente natural, mas só até certo ponto. Em geral, isso significa esperar o sol se mover ou o clima mudar. No estúdio, porém, o fotógrafo tem total controle sobre a luz.” (PRÄKEL, 2010b, p. 110).

A figura 19 apresenta fotos que exibem técnicas de iluminação em estúdio, realizadas com uma câmera 35 milímetros digital. Na primeira foto há aplicação de uma luz lateral à esquerda do personagem; na segunda, aplicação de luz à direita do personagem, e na terceira fotorretrato que realizamos, aplicamos uma luz na posição de contra-luz. Na quarta imagem são aplicadas três, ao mesmo tempo, duas nas laterais e uma na posição de contra-luz, similar à técnica empregada no fotorretrato de Chaplin.

Figura 19 – Fotorretratos realizadas em estúdio para simular a iluminação aplicada ao fotorretrato de Chaplin feita por Avedon



Fonte: Reprodução de fotos realizadas pelo pesquisador.

O que apreendemos da decodificação do fotorretrato de Chaplin é que Avedon tem domínio do programa. Com a câmera de grande formato, comum em estúdios, com objetiva apropriada e iluminação, o fotógrafo transformou o rosto de Chaplin numa paisagem, numa superfície iluminada, com dois pontos que chama a atenção do intérprete. Não parecem fazer às vezes de buraco negro, mas funcionam como pistas que podem levar o intérprete a associar à imagem de Chaplin, o Mal e o Macarthismo, subvertendo assim a imagem do personagem Carlitos. O fotógrafo subverte a máquina ao forçá-la a captar muita luz e os códigos da cultura, ao revelar outra face de Chaplin.

5.2 Fotorretrato de Marilyn Monroe

Vejamos agora a decodificação do fotorretrato feito por Richard Avedon, de 1957 (Fig.20).

Figura 20 – Marilyn Monroe, por Richard Avedon, 1957



Fonte: Reprodução da fotorretrato que consta em Richard Avedon Photographs 1946-2004 (2007, p. 60).

O fotorretrato acima é de Norma Jeane Mortenson, nascida na cidade de Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos, em primeiro de junho de 1926. Em sua breve vida, que se encerrou tragicamente em 1962, aos 36 anos, Norma tornou-se a estrela de Hollywood, Marilyn Monroe. Ela teve uma infância repleta de problemas e, enquanto

estrela de cinema, teve uma trajetória marcada por romances turbulentos e sempre sob holofotes. Segundo o site⁴ que apresenta sua biografia, o nome da estrela foi criado, a partir do sobrenome da mãe, Monroe, e de Marilyn Miller, nome de uma artista musical dos anos 1920.

Segundo Silva (2013), a produção e a exibição de filmes como prática comercial, nos Estados Unidos, iniciou-se em 1910 e acompanhou o desenvolvimento da tecnologia. Os filmes do período de Hollywood formaram e promoveram a unificação de símbolos de etnia, religião, gêneros e classes de uma sociedade americana fragmentada. Conforme Silva (2013, p. 29):

Foram precisas duas décadas, no entanto, para que o cinema norte-americano se transformasse em uma indústria complexa e que o nome do distrito onde a maioria das obras era filmada, Hollywood, passasse a denominar, grosso modo, a produção cinematográfica daquele país. Se no final dos anos 1930 os estúdios alcançaram a formação que parecia ser a mais ideal para gerar o maior lucro possível para seus membros, foi nos anos 1940 que seus donos e sócios, atores, atrizes e diretores, desfrutaram intensamente dos resultados dessa estrutura, tendo os seus Oito Maiores Estúdios alcançado, nessa década, lucros que jamais se veriam novamente se comparados proporcionalmente à renda e ao tamanho do país.

Nesse contexto, segundo Morin (1989), as estrelas de Hollywood são consideradas seres fabulosos, divinos e imortais, produtos e ídolos.

A estrela não é apenas uma atriz. Suas personagens não são apenas personagens. As personagens do cinema contaminam as estrelas. Reciprocamente, a estrela contamina, ela própria, as suas personagens. [...] A estrela determina as múltiplas personagens dos filmes: encarna nelas e as transcende. Por sua vez, estas também a transcendem: suas qualidades excepcionais se refletem na estrela. [...] O representante e o representado se determinam mutuamente. A estrela é mais que um ator encarnando personagens; ela se encarna nelas e elas se encarnam nela. (MORIN, 1989, p. 24).

Deste modo, conforme Morin (1989), o cinema consolidou-se, durante todo o século XX, como meio de comunicação que serviu como arena para esse comércio simbólico entre fantasia e realidade. O universo hollywoodiano, segundo o mesmo autor, era visto como maravilhoso, pois tudo era filtrado, de modo que os divórcios eram sempre transformados em algo prazeroso e que contribuía para o sucesso; as mudanças eram tidas como viagens maravilhosas; as grandes festas eram sinais de alegria e não como sinal de consumo desenfreado; os isolamentos em residências de luxo eram vistos como escolhas

⁴ Disponível em: <<https://marilynmonroe.com/about/>>. Acesso em: 02 maio 2017.

e não como sinal de solidão; os internamentos em hospitais eram sempre provocados por esgotamentos e não crises depressivas e assim por diante. Se o intérprete for guiado pelo nome Marilyn Monroe e pela imagem da atriz construída pelas mídias, de modo geral, o fotorretrato (Fig. 20) rompe com possíveis expectativas. Ele exibe uma imagem um pouco distante da imagem da atriz consagrada. O site do Museum of Modern Art – MoMa⁵, de Nova Iorque, exibe tal fotorretrato e esclarece como o fotógrafo conseguiu levar a atriz para além do contexto midiático. Nas palavras de Avedon (1995):

Não há pessoa como a Marilyn Monroe. Marilyn Monroe é uma invenção da atriz, uma invenção genial que ela criou, como um ator cria um personagem. Então a "Marilyn Monroe" colocou um vestido coberto de lantejoulas e dançou no meu estúdio... digo, por horas ela dançou, cantou e flertou, e começou a fazer coisas que não tenho como descrever o que ela fez... ela fez Marilyn Monroe.

Nesses momentos a personagem existia e persistia, tal como podemos observar nas imagens (Fig. 21).

Figura 21 – Infinitas... mas a mesma Marilyn Monroe



Fonte: Disponível em: <<https://lgill13.wordpress.com/2015/02/05/richard-avedon/>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

Mas, quando a atriz parou de dançar, de beber e quando o personagem se foi... a atriz, como uma criança, permaneceu sentada, calada. Ao final do ensaio, ele explica que o rosto de Marilyn de repente “caiu”, “desabou”. Então o fotógrafo capta a imagem (Fig. 20), uma vez que, conforme relata o próprio Avedon, a atriz não fez nenhum movimento sinalizando que não queria ser fotografada. Nas palavras de Avedon (1995):

Em seguida, houve uma queda inevitável! De alguém que estava muito alta... e quando a noite terminou, ela sentou num canto como uma criança... e tudo

⁵ Disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/richard-avedon-marilyn-monroe-actress-new-york-may-6-1957>. Acesso em: 10 maio 2017.

tinha ido embora... mas eu não poderia fotografar sem seu consentimento. Então, eu vim com a câmera e eu vi que ela não era mais nada daquilo.

No caso, a fotografia exhibe uma imagem que, de certo modo, não fora planejada pelo fotógrafo. Peixoto (2003), ao tratar de especificidades da fotografia e, em particular, o fotorretrato, quando compara com a arte de retratar na pintura, explica que um quadro nunca poderia mostrar algo que o pintor não pudesse planejar, o que não acontece com o fotorretrato. Assim, valendo-se de Benjamin, o mesmo autor explica que o invisível da fotografia está relacionado com a faísca do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade pode pincelar a imagem.

Mas as primeiras pessoas que tiveram suas imagens reproduzidas não eram, em geral, identificadas a um evento. Os jornais eram raros, a fotografia ainda não tinha virado um instrumento, ainda não servia para ilustrar as notícias. Ao contrário do fotojornalismo atual, não havia como fundo o burburinho dos acontecimentos. O rosto humano, diz Benjamin, era rodeado por ‘um silêncio em que o olhar repousava’. Uma quietude própria da paisagem. (...) O retrato resultaria dessa suspensão. (PEIXOTO, 2003, p. 60).

De certo modo, há momentos de suspensão no fotorretrato de Marilyn Monroe, nos quais ela parece adentrar o tempo e nele crescer. Talvez fosse essa a intenção de Avedon. Conforme esclarece Peixoto (2003, p. 60):

A exposição prolongada dá tempo para que a pessoa retratada encontre sua expressão diante da câmera. O retrato é, aqui, uma questão de tempo. A própria técnica leva o modelo a ‘viver não ao sabor do instante, mas dentro dele’. Essas imagens davam o tempo que as coisas precisavam para se cristalizar, as pessoas ‘cresciam dentro da imagem’. O oposto do instantâneo jornalístico, que decide sobre a fama do retratado.

Segundo Peixoto (2003), Diana Arbus faz da pose o princípio de desvelamento.

Para ela, a revelação das características pessoais resultaria não de um instante, mas de um longo processo. Seus modelos deviam estar conscientes de estar sendo retratados. Em vez de levá-los a ter uma postura natural, isso os incitaria a parecer constrangidos – ou seja, a posar. Tal como os antigos retratos, que, por demandarem um longo tempo de exposição, desarmavam a pose estudada, a postura avisada revela de fato a consciência dos indivíduos de sua própria infelicidade. (PEIXOTO, 2003, p. 78).

Assim, retomando os passos de análise propostos, podemos enfatizar que os códigos driblados pelo fotógrafo foram os da pose e também o da imagem compartilhada numa cultura sobre a celebridade Marilyn Monroe. O primeiro foi rompido com o tempo de exposição, que propiciou também romper com uma imagem cristalizada da atriz hollywoodiana. Assim, decodificar o fotorretrato, seguindo os passos advindos de Flusser

(2011), como anunciamos, corresponde a levar o intérprete a rever suas concepções, suas crenças sobre as estrelas de Hollywood, bem como sobre essa indústria cinematográfica, no período mencionado. Talvez fosse essa a intenção do fotógrafo. Como já explicitamos, na análise do fotorretrato de Charles Chaplin, o fotógrafo detinha um conjunto de modos de operar determinada máquina e consequentemente determinado programa, que permitia resultados diferenciados nas suas criações. Nesse caso, ele também contribui para subverter a pose. Tal intenção do fotógrafo permitiu que a imagem da celebridade se esvaísse.

Em relação à rostidade, só muro branco. O buraco negro desaparece. Linhas curvas, ondulações, texturas... nos ombros caídos, na boca entreaberta, no rosto paralisado, no buraco negro eliminado. Portanto, nenhum buraco negro para o intérprete mergulhar o olhar....

5.3 Fotorretrato do Duque e da Duquesa de Windsor

Vamos tentar decodificar o fotorretrato atentando para as etapas estabelecidas na introdução e retomadas no capítulo um. Iniciemos por lançar para a imagem um olhar imbuído da expectativa de encontrar objetos da cultura impregnados na própria superfície da imagem.

Uma gravata, aparentemente de seda, roupas escuras, discretas e elegantes. Casal elegante. As faces são similares, com as marcas do tempo – rugas – aglutinadas nas frentes e sinuosas ao redor dos lábios, com as sobrancelhas arqueadas no mesmo ritmo e as olheiras pronunciadas. Faces consternadas e olhos – idênticos – que nada contemplam e nada revelam. Olhos – buracos negros – que se integram ao muro branco. Tais detalhes observados no fotorretrato do casal (Fig. 22) incitam o intérprete a se questionar sobre tal semelhança.

Tais pistas levam o intérprete a conjecturar se a intenção do fotógrafo era mostrar um casal em comunhão, a ponto de constituírem uma só pessoa, ou seja, capazes de mostrar-se numa só imagem. As suas faces compõem uma mesma paisagem.

Em seguida, cabe buscar significados compartilhados culturalmente em relação ao casal: Duque e Duquesa de Windsor, ou ainda, buscar informações sobre o contexto em que viviam e que aspectos o fotógrafo consegue driblar para que essa paisagem se atualizasse.

Figura 22 – Duque e Duquesa de Windsor, por Richard Avedon, 1957



Fonte: Reprodução do fotorretrato que consta em Richard Avedon Photographs 1946-2004 (2007, p. 53).

Trata-se do fotorretrato do casal Edward Albert Christian George Andrew Patrick David e Wallis Warfield Spencer Simpson, o Duque e a Duquesa de Windsor. A foto recebeu de Avedon, seu autor, um título curioso e enigmático: *“The Duke and Duchess of Windsor, Waldorf Astoria, Suite 28A, New York, April 16, 1957.”*

Charles Higham, no livro *A vida secreta da Duquesa de Windsor*, de 1990, trata da vida do casal, na primeira biografia de Wallis Walfield Spencer Simpson, após sua morte em 1986. Esclarece o autor que Wallis era uma mulher da classe média americana, da cidade de Baltimore, que viveu inúmeros romances conflitosos até conhecer o príncipe

Edward, com quem vive um romance, a partir de 1930. Higham (1990) relata que Wallis fora acostumada a aparições em público em sua escalada social, após iniciar o romance com o príncipe Edward. Ela o descreve como um homem de cabelos loiros e olhos muito azuis e enfatiza que seu rosto era marcado por olheiras precoces, por consequência de muita bebida e insônia.

A polêmica em torno do casal era muito grande, uma vez que ela, americana e divorciada, não poderia se casar com o príncipe Edward, futuro rei da Inglaterra. A isso acrescentava-se os rumores de que eles eram simpatizantes do partido nazista em ascensão. Os dois, inúmeras vezes, participaram de eventos pró-nazistas, assim como se declaravam a favor desse governo. Vejamos comentários sobre um desses encontros.

O príncipe Louis Ferdinand era membro da velha guarda da direita alemã, devotada às tradições do exército. Seu anfitrião, o divertidamente obscuro Sir Robert Bruce Lockhart, manteve um pormenorizado diário sobre os encontros de Louis Ferdinand e o Príncipe de Gales; o visitante alemão também conheceu Wallis, que gostou dele. Em 11 de junho de 1933, Louis Ferdinand e o Príncipe de Gales encontram-se em York House, no Palácio de St. James. Conversaram em alemão e espanhol. Bruce Lockhart registrou em seu diário no dia 12 de julho:

‘O Príncipe de Gales era muito a favor de Hitler, e disse que não nos cabia interferir nos assuntos internos alemães, fossem eles referentes aos judeus ou a qualquer outro problema, e acrescentou que os ditadores gozam de grande popularidade ultimamente, e que não tardássemos a querer um na Inglaterra também.’ (HIGHAM, 1990, p. 106)

As desavenças advindas desse apoio eram evidentes. Em um dos passeios noturnos do Príncipe com Wallis, no Rotter Bar, em Londres, ele foi interpelado por deliberadamente, usar na lapela, um cravo vermelho.

Quando um chefe de polícia local solicitou que ele o tirasse, respondeu rispidamente: ‘Que tolice! Sou a favor dos operários de Viena, e quero mostrar isso!’. Ao mesmo tempo, contudo, era evidente para os observadores perspicazes que sua simpatia verdadeira estava com o governo. (HIGHAM, 1990, p. 137).

Com a morte do Rei George V, o Príncipe de Gales é proclamado rei da Inglaterra. Ele torna-se Edward VIII. Dizia-se, na época, que ele era um rei jovem, num país de jovens, assim como dizia-se que era muito bem preparado para ser governante do país, como nenhum rei antes dele. A imprensa da Alemanha concordava euforicamente com esta opinião, assim como a italiana.

No contexto pré-segunda Guerra Mundial, crescia o enfrentamento da opinião pública inglesa em relação ao seu novo rei e também a Wallis. Conforme Higham (1990, p. 193):

O rei telefonou a seu amigo William Randolph Hearst, que se encontrava em um castelo no País de Gales, e informou ao magnata da imprensa que se casaria com Wallis, no dia 8 de junho de 1937; Wallis não ficou nada feliz com a publicação do anúncio no jornal de Hearst em Nova York, o *American*, em 26 de outubro. Como ela detestava o Palácio de Buckingham tanto quanto o rei, ambos passavam quase todas as noites juntos em Fort Belverde. Enquanto isso, continuavam as restrições impostas às notícias sobre o casal. Os amigos do rei em Berlim mostravam-se cooperativos [...]. Os repórteres americanos, porém, seguiam Wallis constantemente. (HIGHAM, 1990, p. 193).

Conforme o mesmo autor, por cerca de um ano, o caso do Rei Edward VIII e sua possível futura esposa, a futura rainha, Wallis, gerou muita polêmica. Imprensa e opinião pública acompanharam os desdobramentos, até que em 11 de dezembro de 1936, por não mais suportar as pressões, Edward VIII abdica ao trono para então viver seu romance com Wallis. Seu irmão, o Duque de York, se torna no ano seguinte, em maio de 1937, o Rei George VI. Higham (1990) comenta uma conversa entre o Duque de York e seu irmão, o rei.

Após o almoço, o rei encontrou-se mais uma vez com o Duque de York, que ainda estava tentando superar o nervosismo e o medo de que sua gagueira o prejudicasse muito quando tivesse de falar pelo rádio ou discursar em público. O Duque de York sugeriu que o rei assumisse o título de ‘Duque de Windsor’. O rei adorou a sugestão e aceitou de imediato. (HIGHAM, 1990, p. 240).

Segundo Higham (1990), o Duque de Windsor era muito emotivo e chegou a chorar durante alguns momentos de pressão política, como quando encontrou, para conversar sobre sua abdicação ao trono, o futuro primeiro-ministro inglês, Winston Churchill.

Então, vinte anos após a abdicação, em 1957, Avedon encontra o casal de Windsor, no Waldorf Astoria, na suite 28A, em Nova York, para uma sessão de fotos. O casal era muito acostumado com as lentes dos fotógrafos, pois foram sempre muito importunados pela imprensa.

Foi exatamente essa habilidade de se pôr diante das lentes dos fotógrafos que Avedon conseguiu eliminar. Ele relata em documentário⁶ que, ao observar as inúmeras fotos no casal, não os via como pessoas, mas sempre como marcas de um tempo e de um

⁶ Documentário *Darkness and Light*.

acontecimento. Isso se deu também depois de observá-los em um cassino, em Nice, na França. Eles eram amáveis e gentis com as pessoas.

O fotógrafo então tenta enganá-los. Conta ao casal uma mentira, com a intenção de romper com o padrão programado de seus rostos. Sabendo que eles amavam cachorros e que tinham vários da raça pug, ele esclarece ao casal que se demonstrasse, durante a sessão de fotos, preocupação ou hesitação, isto se devia ao fato de que, na sua vinda ao hotel, o táxi havia atropelado um cachorro! “E então as caras deles caíram... por que eles amavam cachorros!”, diz ele após seu truque.

O diretor e ator americano, Mike Nichols, analisa o fotorretrato feito por Avedon. Ele comenta que as faces são diferentes, assim o fotorretrato exibe uma outra imagem do casal. Existem vários fotorretratos realizados anteriormente em que eles se mostram sempre alegres, elegantes e bem à vontade com os fotógrafos e suas lentes (Fig. 23). Avedon resgata algo diferente.

Figura 23 – Duque e Duquesa de Windsor em cenas rotineiras nas mídias



Fonte: Reprodução de imagem Disponível em:< <http://4.bp.blogspot.com/>>. Acesso em: 05 maio 2017.

Dentro ou fora, ao mesmo tempo, você pode observar em bons atores que não se pode chegar a uma conclusão de um personagem. Mas, nem mesmo o melhor ator, pode estar dentro e fora do personagem ao mesmo tempo. Dick é um mestre em trabalhar os dois momentos. Nem mesmo quando se trata de um julgamento, como o dos Windsor. É o ponto de vista dos Windsor, deve ser duro... Nada em sua vida, exceto as aparências, uma vida de aparências... não é somente um olhar cansado, ou um olhar vazio, não. É sobre nosso ponto de vista e o ponto de vista deles simultaneamente.⁷

Avedon consegue com seu truque, sua mentira, rostos incomuns aos conhecidos pelo grande público sobre os Windsor. Ele consegue colocar nuances de horror nas faces do casal, de modo afável. Com isso afasta a imagem do casal daquela consolidada, ou seja, o fotógrafo subverte uma imagem cristalizada do casal, culturalmente compartilhada e da qual, o próprio casal, também corroborava.

Um pequeno truque, não aplicado ao programa, mas aos fotografados. Nada de pose ou de modos usuais de se mostrar às lentes dos fotógrafos. Assim, as pistas que constam na imagem do casal (Fig. 22), agora o incitam a refletir sobre as dificuldades por eles enfrentadas no seu cotidiano. Como seria a vida deles distante das lentes dos fotógrafos? Estão aí os documentos, entre eles as fotografias, os documentários e biografias que permitem novas especulações sobre esse cotidiano.

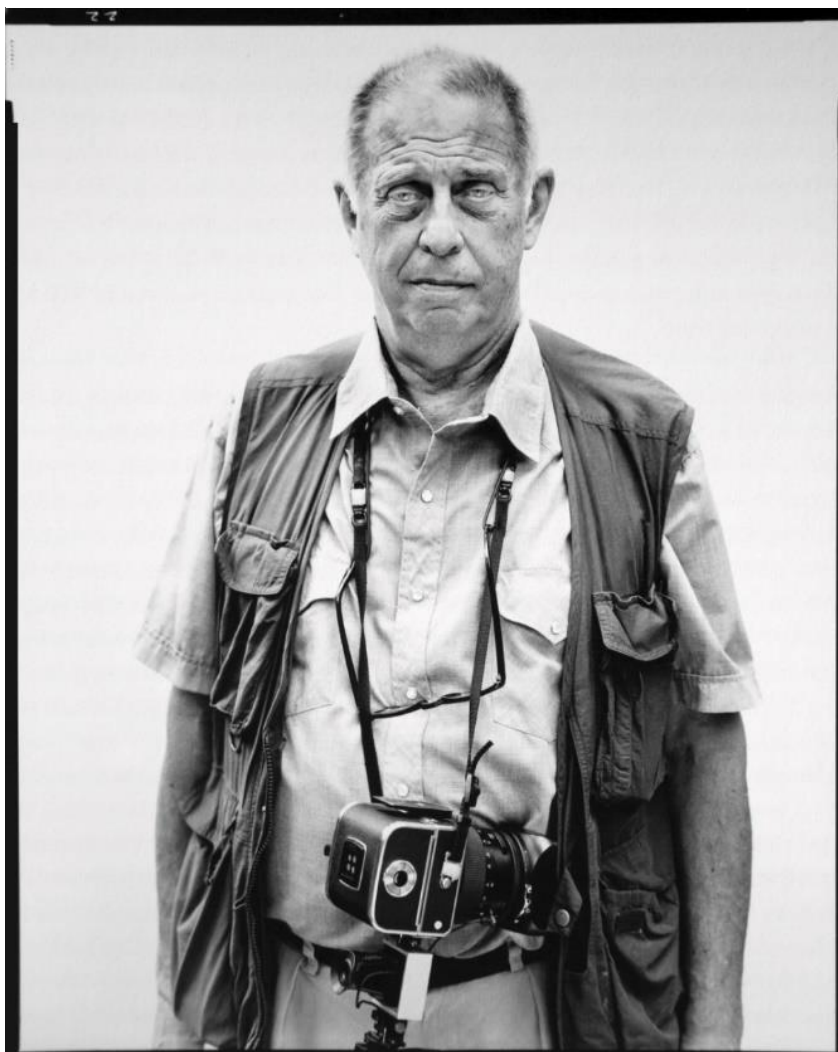
5.4. Fotorretrato de Lee Friedlander

Vejamos os indícios deixados na superfície da imagem e que permitem compreender como objetos da cultura são apresentados, ou como compõem a imagem, o que leva o intérprete, aquela que decodifica, a conjecturar sobre possíveis intenções do fotógrafo.

O que exhibe a imagem (Fig. 24)? Um homem e suas roupas. Seu corpo, sua face, seus olhos se encolhem timidamente e misturam-se às roupas. Uma camisa esportiva e um colete, lembrando uma peça de vestuário de um caçador. E mais dois adereços, um deles extremamente aderente às roupas, o aparelho fotográfico. Outro, os óculos que aparecem como que acoplados a esse aparelho. Essas são algumas pistas presentes na superfície da fotografia, o fotorretrato de Lee Friedlander (Fig. 24).

⁷ Transcrição, em português (versão do autor), de trecho do Documentário *Darkness and Light*.

Figura 24 – Lee Friedlander, por Richard Avedon, 2002



Fonte: Reprodução da fotorretrato que consta em Richard Avedon Photographs 1946-2004 (2007, p. 155).

Conforme Maffesoli (2005), há uma relação entre a roupa e o modo de viver da pessoa que a usa, como se o hábito e o monge fossem um só. O vestuário e os costumes estão vinculados e nesse sentido a forma faz o corpo social.

Na mesma ordem de ideias, pode-se assinalar essa observação nos livros de roupas do século XVI. 'A roupa tem a conotação de *habitus*, que supõe um trabalho sobre o corpo; seja a postura grave de um magistrado ou a reserva de uma virgem, a depilação ou a tatuagem de um índio... tudo isso pertence a roupa/hábito que nomeia o modo de ser de grupos estatutários, e não o livre-arbítrio de indivíduos'. Seria fácil mostrar que essa ligação da aparência e do corpo social não é mais o apanágio de grupos estatutários, mas o sinal de reconhecimento da multiplicidade desses grupos informais, constitutivos da sociedade pós-moderna. (MAFFESOLI, 2005, p.173).

Com determinada roupa, exibe-se um papel que a pessoa desempenha, o que permite a dialética corpo/corpo social. Os grupos, as tribos, os bandos, a máfia estabelecem reuniões proxêmicas, afetuais, que também pelo vestuário comum lembram que formam conjuntos onde tudo e todos juntos criam corpos.

Sobre a roupa e a relação com sua aparência, consta em Avedon (2007, p. 156) que ela parece gasta, ou surrada e mistura-se com parte da face e, ainda, alguns detalhes, como cada botão, fio ou ponto é exibido com muita precisão e nitidez.

Ele está usando um colete de safari, sua roupa padrão de trabalho por anos e carrega (através da lente de Avedon) o ar de um caçador veterano, talvez um pouco de seu passado primoroso. Mas tão marcante quanto seu tom de examinador é a total falta de drama do quadro. Com efeito, Friedlander é um fato, insistentemente e indiscutivelmente lá. (AVEDON, 2007, p. 156).

Uma paisagem que incita o olhar do intérprete a nela permanecer, vasculhando... tentando encontrar detalhes, pistas sobre a intencionalidade do fotógrafo, que inclui também a técnica utilizada na composição da imagem. Em relação ao esquema mental muro branco/buraco negro, constatamos que novamente que não há buracos negros. Nada que permita ir além da superfície da imagem.

Mas, na imagem (Fig. 24), de um lado, o homem fotografado por Avedon mostra-se com o aparelho fotográfico atado ao seu corpo, como se fizesse parte do seu vestuário e como se aquele vestuário o constituísse, tal como “o hábito faz o monge”. De outro, o aparelho fotográfico como é visto junto ao corpo e aos óculos, sugere que ele é uma extensão do corpo e, de modo especial, uma extensão dos olhos, assim como os óculos. Pretendia Avedon, com esse fotorretrato, mostrar a relação do fotógrafo com o seu aparelho? O aparelho, da maneira como adere ao corpo, estaria incorporado ao ser fotógrafo, como parte dele ou como extensão? Seria mesmo o fotógrafo um caçador?

Como consta em Avedon (2007), no início de 2002, o fotógrafo organizava uma retrospectiva de seu trabalho com uma exposição no *Metropolitan Museum of Art*. A exposição iria abranger a sua produção de várias décadas. No entanto, a sua preocupação era primar pelos fotorretratos. Elaborou uma lista com nomes de artistas, escritores, atores, alguns amigos e dois fotógrafos, Helen Levitt e Lee Friedlander, para fotografar.

Os dois fotógrafos convidados, Friedlander e Levitt trabalhavam com câmeras portáteis, de fácil manuseio, pois eram fotógrafos de rua que, geralmente, utilizam câmeras leves e fotografam com apoio da luz natural. Levitt, com quase noventa anos e por raramente sair de seu apartamento, de forma gentil, recusou o convite. Friedlander, que havia recusado convites anteriores, aceitou com a condição de que pudesse fotografar

Avedon com sua câmera. Tal foto, ou uma delas, foi exibida na análise do fotorretrato de Charles Chaplin (Fig. 16).

A sessão de fotorretratos entre os dois fotógrafos foi marcada para maio de 2002, na casa de Friedlander, em Rockland County, a uma hora de Nova York. Na mesma obra, consta que no dia marcado, Lee Friedlander e sua esposa Maria aguardavam a chegada de Avedon e sua equipe.

No dia marcado, chegaram carros à entrada de Lee e Maria Friedlander que levava Avedon, três assistentes e uma variedade de equipamentos. Depois de cumprimentos e um copo de água, Avedon perguntou se ele poderia olhar ao redor. Ao contrário da expectativa de Maria de procurar um lugar ‘cênico’, ele se instalou em um espaço vazio entre dois galpões, onde dirigiu seus assistentes para instalar um cenário branco imaculado. De acordo com Maria, que periodicamente observou (e fotografou) o processo de todo o gramado, os dois homens completaram seu trabalho em cerca de 30 minutos, Friedlander fotografando enquanto os assistentes de Avedon mudaram um chassis de seus suportes de filme de grande formato. Naquela meia hora, Avedon tinha exposto vinte e três negativos, e Friedlander, com ‘dois ou três rolos’, havia exposto talvez mais alguns. No dia seguinte, ambos os fotógrafos disseram que sentiam que as coisas tinham ido bem. (AVEDON, 2007, p. 156).

A fotografia (Fig. 25) mostra o registro feito pela esposa de Friedlander sobre a sessão. Vale enfatizar que, de acordo com Boni (2000), é importante averiguar o processo, a trajetória entre o produtor e o produto, o que permite reconhecer a participação do autor no processo comunicação, que envolve a sua intencionalidade. Isso não elimina a liberdade do intérprete – o decodificador, no sentido flusseriano que adotamos aqui – mas, coloca em destaque outras possibilidades de decodificação.

Figura 25 – Avedon fotografando Lee Friedlander



Fonte: Reprodução da fotorretrato que consta em Richard Avedon Photographs 1946-2004 (2007, p. 153).

Na imagem, pode-se observar que Friedlander está no retângulo branco, aspecto que caracteriza o processo de criação dos retratos, desde 1969. A imagem ganha mais luz, pois há uma mistura de luz natural e de luz refletida, a partir de uma tela branca posta no chão. A técnica do fotógrafo envolve não só a sua participação, “mas também um pequeno exército de assistentes para carregar e inserir o suporte de filme, focalizar a lente e posicionar o refletor – tudo o que, ironicamente, é registrado por Friedlander sozinho com uma câmera em mãos.” (AVEDON, 2007, p. 156).

Consta ainda em Avedon (2007, p. 156), que “o contraponto de mãos e gestos que animam o quadro contrasta com a quietude enfática do retrato de Friedlander”.

O cuidado com a composição da imagem na criação de Avedon pode ser vista na composição que, segundo Präkel (2010a), corresponde à marcação de linhas que representam pontos da espiral de ouro, que podem ter linhas traçadas sobre eles formando o que se assemelha, na fotografia, ao princípio dos terços. Com o uso de um *software* de manipulação de imagem, as linhas podem ser vistas ou observadas sobre a imagem que reproduzimos (Fig. 26).

Figura 26 – A geometria na composição da imagem



Fonte: Reprodução de imagem realizada pelo pesquisador a partir da Figura 24.

Essa distribuição na composição da imagem leva o intérprete a perceber numa ambiência harmônica, suave. Isso contribui para que o corpo do fotografado pareça mais leve, em sintonia com a roupa e com os acessórios, que inclui o aparelho fotográfico.

Assim, o caçador parece entregar-se ao aparelho, ao seu programa, como se ele não pudesse fazer-se ele próprio, sem tal aparelho e consequentemente tal programa. Ao retomarmos as ideias de Flusser (2011), sobre a relação entre o fotógrafo e o aparelho, constatamos que, nesse caso, parece haver uma entrega do fotógrafo ao aparelho, como se ele (o aparelho) fosse algo vital. Não existe submissão, mas uma entrega prazerosa, como se o aparelho fosse indispensável para ele levar adiante a sua empreitada maior, caçar na floresta densa da cultura.

Assim, se dá, uma vez que ele reforça o seu anseio, a sua busca, ou a sua intenção, ao vestir um colete safári. Caçador veterano, portanto. O aparelho aqui se faz extensão dos olhos, mas traz em si o potencial de lançar novos produtos na floresta densa da cultura.

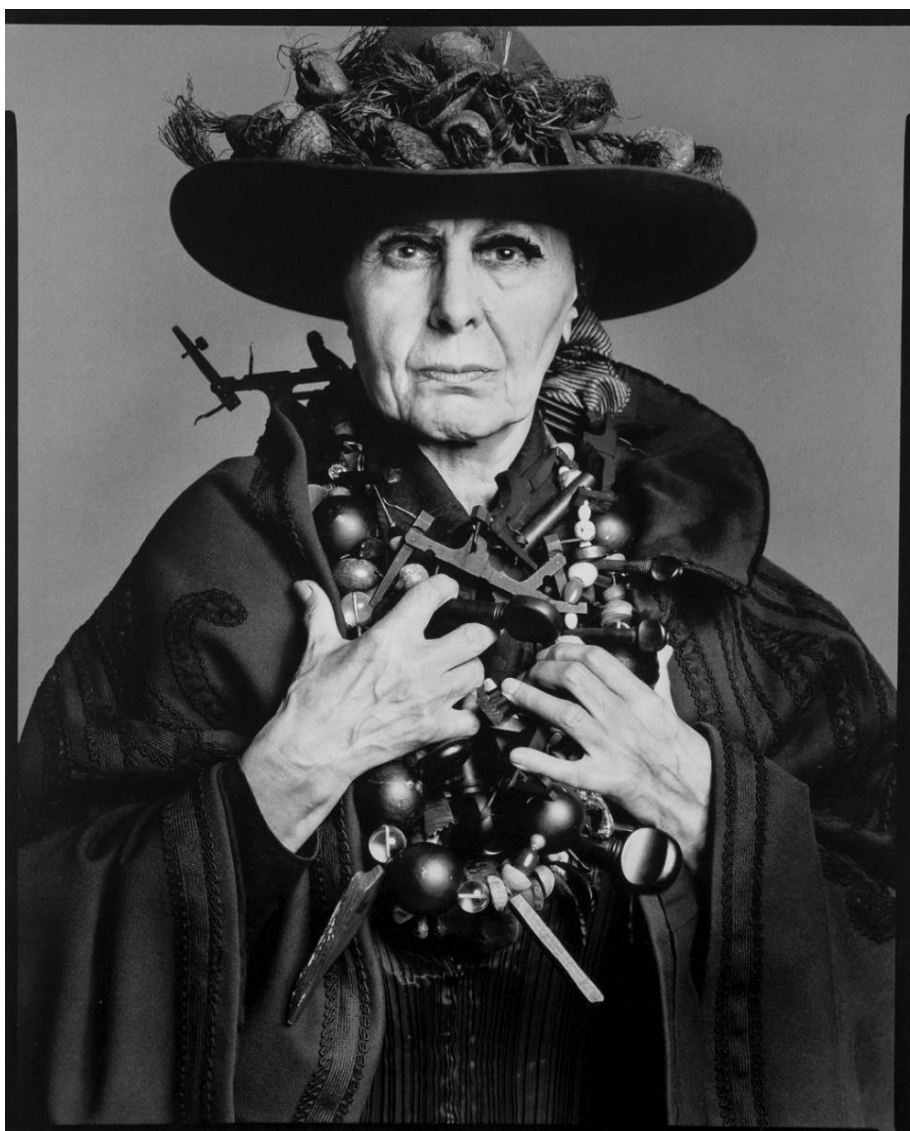
5.5 Louise Nevelson em fotorretrato

Um fotorretrato/escultura. Uma imagem esculpida numa superfície, que permite ao olhar inserir-se nela, como uma lança. Mesmo assim ela permanecerá imóvel e resistente, indiferente ao ato de vasculhar que impõe ao intérprete. Superfície rígida, amarelada e amadeirada, mãos com dedos delgados, firmes e duros, que sustentam pedaços de madeira de todas as formas. Traços, linhas, buracos e saliências sobre uma superfície (volume) impenetrável. Roupas densas, negras, com detalhes artesanais. Tudo feito à mão, com as mãos. E as mãos revelam força e resistência diante deles. Um só bloco resistente.

Todas essas pistas - dureza, resistência, madeira, artesanato, impenetrabilidade, cor preta e outras espalhadas numa rica paisagem – constituem o fotorretrato, mais especificamente, mostra Louise Nevelson, em fotorretrato (Fig. 27).

Qual seria a intenção do fotógrafo? Mostrar especificidades da escultora na sua própria imagem? Transformar o fotorretrato numa escultura de Louise Nevelson? Vale então buscar informações sobre a escultora e seu processo de produção, bem como sobre seus produtos para assim avaliarmos, em que medida, estamos diante de uma escultura de Louise Nevelson.

Figura 27 – Louise Nevelson, por Richard Avedon, 1975



Fonte: Reprodução da fotorretrato que consta em Avedon Photographs 1946-2004 (2007, p. 117).

Avedon fez o fotorretrato de Louise Nevelson (Fig. 25), em 13 de maio de 1975. A artista plástica apresenta-se usando o delineador de olhos pretos, riscado de forma pesada, como era habitual, e com colares de blocos de madeira, de diversas formas e cores.

Como consta no site do MoMa⁸, Nevelson nasceu em Pereyaslav, na Ucrânia, em 1899. Em 1905, sua família emigrou para os Estados Unidos; em 1920, ela se casou com

⁸ Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/artists/4278>> do *Museum of Modern Art* (MoMa)>. Acesso em: 02 maio 2017.

Charles Nevelson e mudou-se para Nova Iorque. Ela estudou artes visuais e cênicas, trabalhou com Diego Rivera e, a partir de 1930, passou a se dedicar à escultura.

Segundo informações que constam no site da *Fondazione Roma Museo Palazzo Sciarra*, Roma, onde foi realizada, em 21 de julho de 2013, uma exposição com obras da escultora, Louise era uma mulher inteligente e bonita, mas volátil e nada convencional. Por isso ela teve muitos problemas de relacionamento com outros grupos de artista e, sendo assim, foi excluída de exposições e permaneceu muito tempo não reconhecida. Nevelson era excêntrica e egocêntrica. Sua excentricidade era gritante e, entre outros aspectos, no seu modo de se vestir, pois ela preparava-se cuidadosamente para suas aparições, usando tons que chamavam a atenção, lenços, cílios postiços e roupas sofisticadas como se fosse uma criação artística.

A partir de 1950, ela começou a receber reconhecimento público e foi eleita membro da Associação Nacional de Mulheres Artistas, em 1952. O Museu de Arte Moderna, de Nova York, passou a exibir uma de suas obras, em 1959. Outras entraram nas coleções do Whitney Museum e do Brooklyn Museum em Nova York, entre outras.

Foi notável o sucesso de Louise Nevelson, em sua exposição no *Royal Tides*, realizada na Galeria Martha Jackson e na Bienal de Veneza, em 1962, quando exibiu para o mundo da arte, suas esculturas monumentais em branco, preto ou ouro monocromático (Fig. 28 e Fig. 29).

Figura 28 – Louise Nevelson, *The Golden Pearl*, 1962 - Collezione Privata. – Courtesy Fondazione Marconi, Milano



Fonte: Disponível em: <<http://www.sculpture-network.org/en/home/about-sculpture/on-sculpture/2013/louise-nevelson-at-the-fondazione-roma-museo.html>> Acesso em: 10 maio 2017.

Figura 29 – Louise Nevelson, *Moon Spikes IV*, 1955 - *Collezione Privata, Courtesy Fondazione Marconi*



Fonte: Disponível em: <<http://www.sculpture-network.org/en/home/about-sculpture/on-sculpture/2013/louise-nevelson-at-the-fondazione-roma-museo.html>> Acesso em: 10 maio 2017.

Em 1973, Louise abriu uma exposição de oitenta obras produzidas entre 1955 e 1972, no Studio Marconi, na Itália. A exposição coletiva "*Qu'est ce que la sculpture modern?*", que ocorreu no Centro Georges Pompidou, em 1986, em Paris, colocou Louise Nevelson entre os maiores escultores do século XX. Suas esculturas aderem ao futurismo e ao dadaísmo, uma vez que elas agregam assiduamente objetos encontrados nos mais diversos locais e fragmentos, em suas composições. Ela morreu, em sua casa, em Nova Iorque, em 1988, aos 89 anos.

As suas esculturas e a escultura (Fig. 27) apresentam-se como se formassem um único bloco, aparentemente indivisível e difícil de romper, mas surpreendendo pela grande quantidade de arranjos de formas diferenciadas que entram na sua composição. Constituem um bloco denso e harmonioso. Considerando-se os dados obtidos sobre a escultora podemos conjecturar que, à semelhança, o seu fotorretrato exhibe-a como uma

escultura. “Aí reside o mistério do retrato. O *look* de um rosto é uma evidência. Dá-se por inteiro, como uma aparição. Não pode ser decomposto.” (PEIXOTO, 2003, p. 61).

Há outras pistas que contribuem para agregar força e resistência à escultora enquanto pessoa. O chapéu, também transformado artesanalmente, ainda assim, simboliza, de um modo particular, pela sua originalidade, superioridade. Vale ressaltar que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 232), o chapéu, como uma peça que cobre a cabeça de um chefe, “simboliza também a cabeça e o pensamento. É, ainda, símbolo de identificação”. O papel desempenhado pelo chapéu, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 232), parece corresponder ao da coroa, signo de poder, de soberania”.

A vestimenta preta, pela cor, agrega novos significados à imagem, pois ainda conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 741), a cor preta, na linguagem heráldica, é chamada *sable*, palavra francesa que quer dizer areia, remetendo tanto às “suas afinidades com a terra estéril, habitualmente representada por um amarelo ocre”, como à prudência, sabedoria e constância na tristeza e adversidades”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 579), “o simbolismo geral da madeira permanece constante; contém uma sabedoria e uma ciência sobre-humanas”.

Assim, enquanto paisagem, é possível caminhar o olhar pela superfície à procura de objetos da cultura e verificar os códigos que eles engendram. Nesse fotorretrato, eles não foram subvertidos pelo fotógrafo, mas resgatados, postos em evidência, destacados, juntos, para permitir que o intérprete desvelasse a escultura e encontrasse a escultora.

Concluídas as análises, ou melhor, interrompendo-as, passamos a refletir sobre os resultados até aqui encontrados, bem como sobre os resultados da pesquisa como um todo, nas Considerações Finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizamos a decodificação de fotorretratos criados por Richard Avedon, seguindo algumas etapas, tais como a de lançar para a imagem um olhar capaz de buscar objetos da cultura sugeridos, apresentados ou representados na sua superfície; buscar informações sobre o processo de produção do fotógrafo; tratar de significados desses objetos da cultura; tentar averiguar se o fotógrafo enfrenta as limitações ou os alcances do programa do aparelho fotográfico e também avaliar a ambiência construída nessa superfície e com ela, para assim tentar abarcar todas as pistas presentes nessa superfície. Estas são estratégias para a decodificação da fotografia, que extraímos do pensamento flusseriano, que consta na obra *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*.

Tal olhar, denominado *scanning*, por Flusser, permite alcançar a intencionalidade do emissor (fotógrafo/aparelho) e do receptor (decodificador/intérprete), sendo que nele, o receptor não é passivo, ou seja, o receptor segue impulsos do íntimo do observador, tal como esclarece o filósofo.

Ao interromper a decodificação, deparamo-nos com um Charles Chaplin, que não era o Carlitos. O encantador e ingênuo Carlitos deu lugar a um demônio zombador. Marilyn Monroe se distanciou de sua imagem de estrela de Hollywood; o casal Windsor, habilidosos com holofotes, mostram-se num mesmo rosto, distinto do presente nas imagens que circulavam nas mídias, até então. Friedlander apresenta-se como o fotógrafo/caçador, exibindo cumplicidade para com seu aparelho fotográfico, de tal modo que ele passa a compor a sua vestimenta. Nevelson é a escultora, que se fez escultura em fotorretrato.

É necessário reconhecer que não exaurimos as pistas que impregnam a superfície das imagens. Outras devem emergir para outros receptores, certamente. No entanto, com as que vieram à tona, conseguimos verificar que o conceito de celebridade é subvertido, que uma escultura pode se apresentar numa superfície, que um fotógrafo pode revelar seu envolvimento com o aparelho fotográfico, em uma imagem, que as intenções do fotógrafo podem ser redescobertas, ou revisitadas, valendo-se de documentos, imagens, depoimentos sobre o seu processo de criação.

Mas, além dessa tarefa de adentrar a superfície, mas nela permanecendo, para assim encontrar as pistas explicitadas, vale ressaltar que esse olhar – o *scanning* – pode vir guiado, ou moldado, por algum dispositivo. No caso, seria o da rostidade.

Nos fotorretratos de Avedon, encontramos rostos que não reproduzem a imagem de estrela de cinema profícua ao universo hollywoodiano, ou do personagem Carlitos, com uma crítica suave ao capitalismo, ou a de um fotógrafo que não se mostrou independente do seu aparelho fotográfico. Elas mostram outras faces, mas ainda assim do mesmo contexto. Nesse sentido, os rostos, rostificados em fotorretratos, portanto, não vão de encontro a agenciamentos de poder, não os enfrentam, não os transpõem, mas permanecem ou fornecem indícios desses mesmos.

Deleuze, ao refletir sobre a possibilidade de romper com essa máquina abstrata, usando o romance francês e anglo-americano, explica que, enquanto o romance francês permanece no ponto; o outro traça linhas, linhas de fuga ativa... No caso, os fotorretratos, enquanto paisagem, se traçam rotas, elas permanecem sobre a mesma superfície, não se desgarram da mesma... as pistas encontradas contribuem para que o receptor permaneça no mesmo contexto.

Neste sentido, importa enfatizar o quanto o olhar do receptor e do próprio fotógrafo/aparelho está sob a ação de dispositivos e, nesse sentido, o domínio do programa do aparelho pode contribuir para vencer essa limitação imposta. Assim, a questão da intencionalidade envolve também averiguar o potencial do fotógrafo para avaliar o seu distanciamento ou aproximação em relação a dispositivos.

Com a decodificação dos fotorretratos também constatamos que a relação do fotógrafo com o seu aparelho não é a de subserviência do aparelho, como se um simples *clik*, ou um simples toque do dedo em um botão, fosse capaz de fazer vir à tona a intencionalidade do fotógrafo.

A pesquisa permitiu refletir sobre a prática fotográfica, sobre o domínio do programa do aparelho, pelo fotógrafo. Domínio esse que deve envolver o desenvolvimento da capacidade de driblar o aparelho. O fotógrafo/aparelho não funciona como uma máquina copiadora (da realidade). Nessa relação, o fotógrafo não é somente detentor de conhecimentos sobre o programa, mas também está imbuído de intencionalidades, que são “pressentidas” pelo programa; o programa, por sua vez, é desafiador, ele não subestima o fotógrafo, mas tenta tornar a sua tarefa mais difícil, uma vez que ele também tem limitações e é operado, ou burlado, por um “programa” mais plástico, rico em intencionalidades. Por fim, o produto, que engendra todos esses conhecimentos, desafia o receptor, pois esses vêm codificados sobre uma superfície. O processo fotográfico, no qual a relação fotógrafo/aparelho é determinante, envolve pensamento.

Encontramos uma resposta à pergunta que guiou nossa pesquisa, que é a de que os fotorretratos de Avedon não propiciam uma crítica à realidade, apenas mostram outras facetas de um mesmo contexto social, tal como descrevemos nas análises. Sendo assim, os objetivos foram alcançados, pois tentamos compreender o potencial comunicativo de fotorretratos, criados por Richard Avedon, considerando também a máquina abstrata da rostidade, o que foi possível quando tratamos da fotografia, na perspectiva do pensamento de Flusser, sugerimos um percurso para decodificação da fotografia, tratamos do conceito de rostidade e explicitamos aspectos comunicativos engendrados nos fotorretratos, considerando o conceito mencionado.

Alcançar os objetivos propostos foi uma tarefa difícil, pois ela demandou muita paciência com os conceitos. No entanto, redimensionar a prática é uma tarefa muito mais difícil, pois requer muito tempo, requer novas experiências nas quais os conceitos precisam ser sempre revisitados. Acreditamos que os resultados da pesquisa têm potencial para promover transformações no nosso fazer fotográfico.

Em relação à Comunicação e Informação essa pesquisa trouxe contribuições, de um lado, por tratar da produção fotográfica de Richard Avedon, ainda pouco explorada, como constatamos na elaboração do estado da arte, constituído por dissertações, teses e artigos, recentes, disponíveis na internet (em banco de dissertações e teses), ou revistas conceituadas da área. De outro, por tratar de um modo particular de interpretar fotografias e, em especial, fotorretratos, o que é bem-vindo para a compreensão de processos e produtos midiáticos em que eles estão presentes, ou em que fotografias, em geral, estão presentes.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Ansel. **A câmera**. São Paulo: Senac, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó/SC: Argos, 2009.

AVEDON, Richard. **Richard Avedon – Photographs 1946-2004**. Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art, 2007.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BONI, Paulo Cesar. **O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo**. 2000. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo.

CASTRO, Silvio Rogério de; RODRIGUES, Wanderson Ney Lima. **Reflexões sobre a fotografia: a intencionalidade no ato fotográfico**. Artigo publicado nos Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1203-2.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

CORTE, Aline. **Tentações e ficções do diabo em José Saramago e José Luís Peixoto**. 2015. Mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, v. 3, coleção TRANS.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 2001.

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

FERREIRA, Argemiro. **Caça às bruxas macarthismo**: uma tragédia americana. Porto Alegre: L&PM, 1989.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

HIGHAM, Charles. **A vida secreta da Duquesa de Windsor**. São Paulo: McGraw-Hill, 1990.

LAKATOS, Eva M.; MARCONI, Marina de A. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo, Atlas, 2003.

LANGFORD, Michael. **Fotografia avançada de Langford**: guia completo para fotógrafos. Porto Alegre: Bookman, 2013.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. Editora Senac. São Paulo, 2003.

_____. **As Imagens e o outro**. In: Aduino Novaes. (Org). O desejo. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1990.

MAFFESOLI, Michael. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 2005.

MARTINS, Paula M.; SILVA, Teófilo A. da. Decifrando a linguagem da caixa-preta: Vilém Flusser e a Análise do Discurso. **Revista Discursos Fotográficos**. Londrina, v.9, n.15, p.171-188, jul./dez. 2013.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

David. **Composição**. Porto Alegre: Bookman, 2010a.

_____. **Iluminação**. Porto Alegre: Bookman, 2010b.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RODELLA, Cibele Abdo. **A intencionalidade da imagem fotográfica poética e da imagem fotográfica no jornalismo**. Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, Londrina-PR, 2009.

Richard Avedon: Darkness and Light. Nova York, EUA (1996). Dirigido por Helen Whitney (documentário). Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=4XELT1udbFM>> Acesso em: 20 nov. 2016.

SAGAN, Carl. **O mundo assombrado pelos demônios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e Pesquisa**. São Paulo. Hacker Editores, 2001.

_____. Flusser: um pensador visionário. **Simpósio Flusser em Fluxo**. Universidade Federal do Ceará, 2012. Disponível em:
<<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/santaella-pensador.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

SILVA, Michelly Cristina da. **Cinema, propaganda e política:** Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em *Missão em Moscou* (1943) e *Eu fui um comunista para o FBI* (1951). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2013. 190 p.

TAVARES, Layane. **Fotografia de Moda:** de Richard Avedon aos editores de imagem digitais, 2016. Disponível em: <<http://studio3escoladefotografia.blogspot.com.br/2016/07/fotografia-de-moda-de-richard-avedon.html>>. Acesso em: 12 ago. 2016.