

MAURICIO LISSOVSKY

A FOTOGRAFIA E SEUS DUPLOS



IDEA

TÍTULO

A fotografia e seus duplos

AUTOR

Maurício Lissovsky

PRODUÇÃO | SELO EDITORIAL

IDEA - Acaso Cultural

ISBN

978-65-981703-0-1

PRIMEIRA EDIÇÃO

Rio de Janeiro, outubro, 2023

REVISÃO

Elisabeth Lissovsky

SUPERVISÃO

Elisabeth Lissovsky, Cristina Teixeira,
Clarice Lissovsky e Valentim Lissovsky

DIAGRAMAÇÃO

Ana Carla Lemos

CAPA

A partir de fotografia de autor desconhecido reproduzida ao final do livro. Duas jovens segurando um daguerreótipo. Estados Unidos, c. 1855.

TAMANHO | PÁGINAS

A4 (29,7 X 21 cm) | 201 p.

Este conteúdo está sob a Licença Creative Commons Atribuição-Compartilhual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0).

Imagens usadas exclusivamente para estudo (de acordo com o art. 46 da lei n. 9610/1988), sendo garantida a propriedade a seus criadores ou detentores de direitos autorais.

Publicação sem fins comerciais, vedada a comercialização.

Publicação *in memoriam*
de Mauricio Lissovsky

| SUMÁRIO |

A Máquina de Semelhanças	3	Cleópatra e os Cães Lascivos	102
Cosme e Damião	11	Vindo à Luz	108
O Imperador e o Governador	20	Mary Tem uma Kodakinha	119
A Tumba de Cristal	27	A Porta dos Fundos da Fotografia	125
No Litoral da Nova Escócia	34	A Dupla Alma da Fotografia	130
Nas Páginas da Life	36	Mulheres no Laboratório	133
À Sombra de uma Árvore	40	Antes e Depois	143
Em Todos os Lares da América	43	Einstein em Pasadena	147
No Museu de L'Orangerie	45	Jogando Xadrez	150
A Terra Prometida das Imagens	48	O Tabuleiro dos Poetas	155
Darwin e a Orangotango	55	Benjamin x Brecht	160
Anões da Corte	59	A Rainha Louca	165
A Voz do Dono	66	Estudos em Preto e Branco	172
O Cão em Pé	68	Um Núbio em Paris	177
Kafcão	77	A Multiplicação dos Duplos	185
Man Ray – o Cão	80		
Quase um Membro da Família	87		
Luto	91	Esclarecimentos e Agradecimentos	192
O Primeiro Cão	94	Referências	194

A Máquina de Semelhanças

Durante os anos 1990 e início dos 2000, as discussões ontológicas da fotografia estavam em baixa. A fotografia perdia sua estabilidade como objeto, e historiadores como o britânico John Tagg sustentavam que “Não existe isto de a fotografia como tal, uma mídia comum. Existem diferentes áreas de produção, diferentes práticas institucionalizadas, diferentes discursos”.¹ Consequentemente, “sua história não tem unidade”: “é uma cintilação em um campo de espaços institucionais”. A crítica pós-moderna descartava qualquer abordagem “essencialista” e, junto com ela, pretendia desconstruir o que lhes parecia ser a pedra de toque do Modernismo: a mística do instantâneo fotográfico.

Para o historiador benjaminiano, no entanto, as essências nunca são estáveis e transcendentais, mas históricas e imanentes. Ainda que digam respeito à origem dos fenômenos, não devem ser buscadas nos primórdios, tal como nas abordagens historicistas, mas nisso que nos é contemporâneo, que nos acompanha e cujo vigor só pode ser verdadeiramente apreendido quando está em vias de desaparecer. A história que pretendi então escrever, uma história do instantâneo fotográfico moderno conforme seu devir, exigia dois movimentos: libertar sua origem do

¹ LUKITSCH, J. “Practicing theories; an interview with John Tagg”. In: SQUIERS, Carol (org.). *The Critical Image*. Seattle: Bay Press, 1990, p. 224.

historicismo — isto é, de seu interminável desfiar de antecedentes — e pensar o instantâneo (e o próprio instante, de fato) como imanentes. Era preciso livrar-se, como argumenta Gilbert Simondon, tanto da “via substancialista”, que nesse caso corresponde à concepção da fotografia, resultante de um corte transcendental que interrompe o movimento do mundo, como da “via hilemórfica”, segundo a qual a fotografia é sobretudo um prolongamento da pintura na história das formas visuais.² Era preciso substituir o problema da ontologia pelo problema da ontogênese. A essa origem chamei “máquina de esperar”.³ Os processos de individuação de fotos e de fotógrafos passaram a ser buscados nos vestígios da espera que se podiam observar na imagem.

Mas há ainda outra maquinação em curso na fotografia: a maquinação da semelhança. Nela residia, para Walter Benjamin, o núcleo paradoxal próprio da fotografia. Como fenômeno cultural, contribuía para a derrocada da aura, mas também multiplicava as percepções do semelhante: destruir a aura do objeto, escreveu ele, “é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único”.⁴ A fotografia — máquina de semelhanças — submete o que é único ao regime do múltiplo enquanto se empenha em captar correspondências sutis no mundo sensível.

Convinha mergulhar no universo de semelhanças que a modernidade pretendia sufocar: “só um observador que não pensa pode negar que existem correspondências em jogo entre o mundo da tecnologia moderna e o arcaico mundo simbólico da mitologia”.⁵ Pela via da semelhança, a fotografia aponta simultaneamente para o passado e para o futuro, pois

² SIMONDON, G. *La individuación a luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra y Editorial Cactus, 2009, p. 23.

³ LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

⁴ BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras escolhidas I (Magia e Técnica)*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 101.

⁵ BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press, 1999, p. 461.

renuncia-se à sujeição do discurso historiográfico aos modelos metonímicos (subordinados ao tempo e ao espaço). Não se trata de inferência factual ou indutiva nem de deduções baseadas em leis universais, mas de procedimento paradigmático — pois paradigmática foi a fotografia para a epistemologia benjaminiana da História.⁶

O paradigma não é um atributo ou parte de um fenômeno, mas, desde Platão, uma “relação” entre sensível e mental: “a relação paradigmática não se dá tão somente entre objetos singulares sensíveis, nem entre estes e uma regra geral, mas sim, antes de tudo, entre singularidade (que se torna assim paradigma) e sua apresentação (quer dizer, sua inteligibilidade)”.⁷ Em virtude disso, nenhuma imagem tem precedência sobre as demais. Tal como nas fórmulas do patético de Aby Warburg, não se distingue nelas criação e performance, original e cópia. São todas “híbridos de arquétipo e fenômeno”, de “primeira vez” e “repetição”.⁸ O gesto epistemológico por excelência é o reconhecimento da semelhança. Em “A doutrina das semelhanças”, de 1933, Benjamin escreveu:

Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros.⁹

A semelhança é um caminho privilegiado para se entender o que “querem”, o que “fazem” e o que “sonham” as fotografias. O reconhecimento da semelhança é a própria assinatura da História, a marca que imprime nos acontecimentos o seu signo. Benjamin busca pelas assinaturas da História em sua *Obra das passagens*; busca pelos sinais, pelas imagens portadoras desse “índice secreto” que impele o passado à “redenção”.¹⁰

⁶ LISSOVSKY, M. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014, p. 13-30.

⁷ AGAMBEN, G. *Signatura Rerum; sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p. 32.

⁸ AGAMBEN, G. *Signatura Rerum...*, p. 39.

⁹ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 110.

¹⁰ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 224.

É por meio deste índice ou assinatura que o objeto histórico “se constitui como imagem que determina e condiciona temporalmente sua legibilidade”. O historiador não age ao arbítrio: “segue o fio sutil e inaparente das assinaturas, que exigem aqui e agora sua leitura”.¹¹

Em Warburg, como em Benjamin, todo objeto histórico é uma bifurcação: bifurcação entre consciente e inconsciente, entre vivido e não vivido: “Todo presente contém, neste sentido, uma parte de não vivido; isto é, levado ao limite, o que resta de não vivido em toda a vida”.¹² A semelhança que procuramos observar jamais nos ocorre quando comparamos as coisas que “foram” àquelas que hoje “são” ou às que ainda “serão” um dia. Trata-se, ao contrário, da semelhança que subsiste na ausência dessas coisas, na falta que elas fazem, e que preserva na memória coletiva, como condição da sua legibilidade, as imagens do que “poderia ter sido”.¹³ História do não vivido, história do que “poderia ter sido”, história de fantasmas. Essa é a história da qual as imagens são os vestígios. História metafórica e anacrônica, que se faz na vizinhança da poesia, conjugada no futuro do pretérito.

“A História decai em imagens, não em histórias”, enuncia Benjamin em sua “doutrina elementar do materialismo histórico”.¹⁴ Por isso, como conclui Adorno, imagens são fósseis antediluvianos que “trazem a dialética e o mito até o ponto de sua indiferenciação”.¹⁵ A imagem, a fotografia em particular, é essa “presença reminiscente”, causal e tátil, de um passado que não cessa de trabalhar, de transformar o substrato onde imprime sua marca.¹⁶ Nos vestígios dos acontecimentos, nas imagens da história, nos sedimentos da memória, não devemos ver apenas inscrições do passado, mas fragmentos cintilantes do porvir, sonhos não realizados, premonições cujo sentido só será apreendido tardiamente. Desse tempo

¹¹ AGAMBEN, G. *Signatura Rerum...*, p. 101.

¹² AGAMBEN, G. *Signatura Rerum...*, p. 140.

¹³ LISSOVSKY, M. *Pausas do destino...*, p. 42-43.

¹⁴ BENJAMIN, W. *The Arcades Project...*, p. 476.

¹⁵ Cf. BENJAMIN, W. *The Arcades Project...*, p. 461.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *La Ressemblance par contact*. Paris: Minuit, 2008, p. 13-14.

premonitório, somos sempre *contemporâneos*. Somos tomados pela experiência desse tempo como uma interrupção, como uma carga explosiva nas entrelinhas de nossas vidas. Mas o despertar das imagens do passado não é isento de disputa, pois, situadas entre o sono e a vigília, seu sentido é tão movediço quanto os objetos em torno da cama daquele que desperta.



Waltércio Caldas. *Como funciona a máquina fotográfica*, 1977.
Fonte: *Manual de Ciência Popular*, 2007.

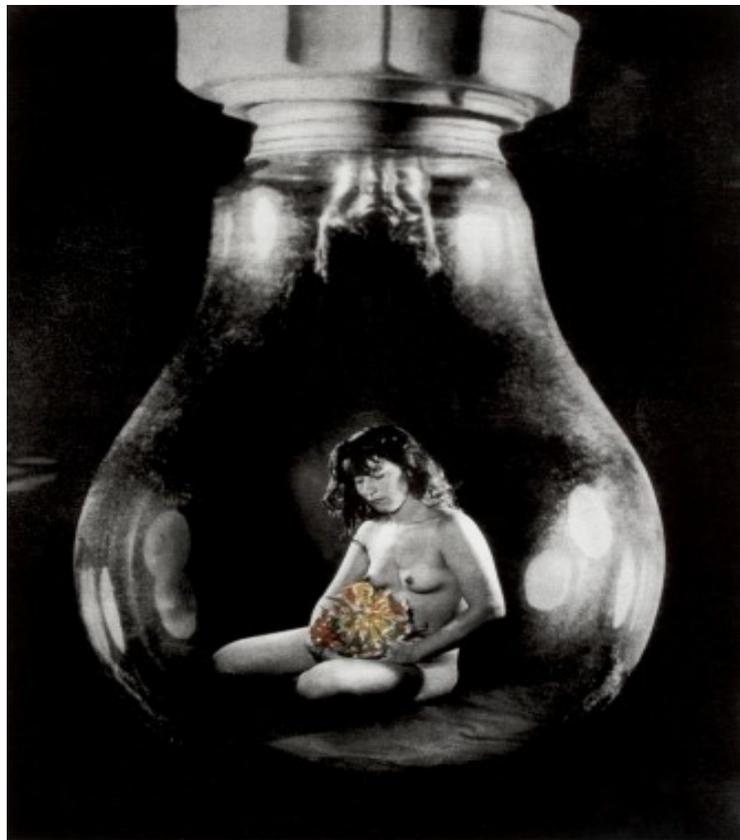
Pela maquinação das semelhanças, a História coloca suas questões em cena; pela encenação dos duplos, a Fotografia interroga-se sobre sua própria potência. Como essa máquina funciona? O artista conceitual brasileiro Waltércio Caldas sugeriu uma resposta — que mais parece um enigma — em “Como funciona a máquina fotográfica?”, de 1977. Poderia ser, como o título sugere, um esquema de funcionamento que exhibe as entranhas de seu maquinismo. Apesar de elaborado com pouquíssimos elementos, o sentido não pode ser apreendido de imediato. Reconhecemos a jarra, a água, o copo, a mão que sustenta a jarra e a inclina em direção ao

copo. Também se vê um segundo copo, no interior da jarra. Mas nesse momento devemos interromper a descrição pois uma dúvida nos ocorre. Trata-se de uma duplicação, mas qual copo vem primeiro? Há um copo no mundo e uma imagem sua (um duplo, um reflexo) no interior da jarra? Ou não há qualquer copo do mundo em cena, mas apenas um copo latente, no interior da jarra, que verte sua imagem (seu reflexo, seu duplo) para fora dela? Hesitamos, pois não é possível decidir qual das duas interpretações do esquema é mais adequada.

O que nos ensina esse enigma, afinal? A primeira coisa que aprendemos é que aquela genealogia que principia na câmara escura, na perspectiva renascentista e ainda mais remotamente na caverna de Platão tem pouco a ver com a fotografia, ou com aquilo que filosoficamente importa no funcionamento de uma máquina fotográfica. É a sua transparência que nos inquieta, seu dar-se a ver como translúcida e transparente (pois esse é também seu modo de se esconder). A segunda lição, mais sutil, é que a despeito de essa imagem subsistir em certo estado de suspensão temporal — um instantâneo levado ao seu nível máximo de abstração — ambos os copos se encheram de água. A posição da jarra indica, inclusive, que vertê-la é parte do funcionamento da máquina. Enquanto a água escorre da jarra há um vínculo material entre copo e jarra, mas no momento em que a foto é tirada, ou sua duplicação concluída, esse vínculo se rompe e só restam no copo os vestígios dessa materialidade — a água vertida.

Essa imagem, portanto, que de início nos parecia um instantâneo fora de qualquer tempo, envolveu necessariamente alguma duração. Foi preciso esperar que o copo enchesse — nem demais, nem de menos. Foi preciso que ele se equilibrasse, que a água acalmasse. Só então... Só então, o gesto, a interrupção, que não surge agora, vindo não se sabe de onde. Pelo contrário, sempre esteve ali, desde o início, segurando a alça da jarra. O gesto é parte do funcionamento da máquina de Waltércio, como é parte inseparável da fotografia. Mas sobre o que incide o gesto? Não sobre o copo e a jarra, pois essas são formas preestabelecidas muito antes de

qualquer fotografia, mas sobre essa água, capaz de assumir todas as feições e estabelecer vínculos e relações entre as coisas. Pois a água, os antigos gregos bem o sabiam, é a matriz de todas as metamorfoses. De fato, quase todos os elementos conceitualmente relevantes para a fotografia estão presentes nessa imagem: transparência, materialidade, suspensão, duração, gesto e metamorfose. Mas não podemos esquecer de nossa hesitação, de nossa incapacidade de decidir, pois ela também é parte indissociável do funcionamento da máquina.



*Chakib Jabour. Lâmpada mágica. Rio de Janeiro, 1950.
Fonte: Enciclopédia Itaú-Cultural.*

Em 1950, Chakib Jabour havia proposto uma versão menos complexa da máquina. Transparente como a de Caldas, enfatiza dois elementos que aquela devia dar por subentendidos. O recipiente agora não é uma jarra, mas uma lâmpada elétrica, símbolo popular da invenção e da ideia “luminosa”. Talvez Jabour tenha buscado apenas referir-se ao óbvio: a

máquina fotográfica é um dispositivo técnico cuja matéria-prima é a luz, mas cujos resultados estão longe de ser domínio exclusivo da racionalidade científico-iluminista. Ao contrário do bulbo incandescente de Edison, que promete reenviar as sombras de volta ao Hades, a máquina-lâmpada convoca a magia: ela “captura”, “miniaturiza” e, principalmente, enfeitiça o nosso desejo. A fotografia é um ramo da magia simpática — para nos valer-mos dos termos clássicos de James Frazer — cuja eficácia depende de algum elemento de contágio. Nada pode ser visto sem que os raios luminosos toquem a retina.¹⁷

¹⁷ TAUSSIG, M. *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993, p. 20-22.

Cosme e Damião

Adenor Gondim procurava um fundo para fotografar os santinhos que havia trazido para presentear o filho. Nada o satisfazia. Encontrou, jogada em um canto, essa fotografia do “estúdio” de um lambe-lambe, em Bom Jesus da Lapa. Os santinhos acharam aí, finalmente, seu lugar.



Adenor Gondim. Cosme e Damião. Salvador (BA), 2003. Fonte: Adenor Gondim©.

Bom exemplo de magia — e também um chiste, com tudo que costumeiramente o caracteriza: a súbita visualização de uma situação

cômica, mais precisamente um “contraste cômico”; a construção de analogias entre elementos disparatados (ou a revelação de analogias ocultas entre eles). Um movimento que já foi descrito como a passagem, tão breve quanto possível, do desconcerto ao esclarecimento.¹⁸ Os contrastes, as dualidades, são de diversas naturezas: de escala (entre pessoas e santinhos de cerâmica), de natureza (entre seres vivos e bonecos), de colorido (entre monocromia e policromia), entre mídias (fotografia e escultura) e, claro, entre sagrado e mundano, pois a fotografia *suga* os romeiros para o “nicho” dos santos. Este curioso oratório realiza ainda outra operação, bem mais misteriosa que os contrastes que acabamos de assinalar. Os santinhos de barro humanizam-se, integrando-se à família de romeiros; esta, por sua vez, presentifica-se, tomando emprestado para si um momento que é o da atualidade de Cosme e Damião e do ato fotográfico que os reúne.

Quem primeiro chamou a atenção para a complexidade das operações envolvidas nos chistes cotidianos foi Sigmund Freud, no ensaio “O chiste e sua relação com o inconsciente”, de 1905. Sua análise sobre a “técnica” do chiste também começa por uma família fora de lugar: uma anedota de Heinrich Heine a respeito de um agente de loterias pé-rapado que se vangloriava de certa vez haver sido recebido pelo poderoso banqueiro Barão Rotschild como “um igual”, tendo sido tratado “muito *familiarmente*”.¹⁹ Incompatíveis como são, o barão e o pobretão, encontram-se “condensados” nesta palavra que não poderia ser compreendida sem o contexto da anedota. Freud acredita ter descoberto a identidade essencial entre os procedimentos “técnicos” do chiste e as operações características da elaboração onírica: condensação, deslocamento, representação indireta.²⁰

Freud supõe que, na formação do chiste, na sua “psicogênese”, “um pensamento pré-consciente é abandonado por um momento à

¹⁸ FREUD, S. “El Chiste y su relación con el inconsciente” (1905). In: *Obras completas I (1873-1905)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 1029-1031.

¹⁹ FREUD, S. “El Chiste...”, p. 1034-1036.

²⁰ FREUD, S. “El Chiste...”, p. 1123.

elaboração inconsciente, sendo logo acolhido no ato o resultado pela percepção consciente”.²¹ Uma rápida passagem pela inconsciente, um sutil desvio de rota em um percurso submerso do qual o pensamento emerge transformado em chiste.²² Trazido à luz, não é outra coisa senão uma fotografia, um flagrante roubado ao inconsciente que ganha a superfície na deformação de uma imagem cômica. Por isso o chiste teria uma “dupla face”,²³ que Bergson, em um texto que teve grande influência sobre Freud, descreveu como uma “interferência de séries”: uma variação que pertence “ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes”, sendo “interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos”.²⁴ As séries que o chiste fotográfico de Gondim faz interferir aqui nos lançam para fora do tempo, para um abismo da representação que parece ser o território mais próprio da fotografia. As dualidades que ele põe em jogo são como desdobramentos do duplo com o qual a fotografia sempre se defronta quando interroga a si mesma.

Antes de ver a imagem-chiste de Adenor Gondim, jamais havia me perguntado pelo deus da fotografia ou por seu santo padroeiro. Pouco depois da invenção tornar-se pública, em 2 de maio de 1839, Nepomucène Lemercier, poeta épico, leu diante da Academia Francesa um poema alegórico em honra da “descoberta do engenhoso pintor do Diorama”, intitulado “Lampélia e Daguerre”. Lemercier havia criado toda uma nova teogonia para dar conta das forças que a ciência e a tecnologia modernas passavam a dominar nas primeiras décadas do século XIX. Assim, partindo do princípio de que essas “forças da natureza” necessitavam de personificações para serem narradas, criou divindades como Bariteu (para a força gravitacional) e Probaleno (deus da força centrífuga). E toda uma nova legião de ninfas lhes dá seguimento: Eléctron (da eletricidade), Piróton (do “fogo fulminante”, isto é, da detonação), Magnesine (ninfa do ímã) e seu

²¹ FREUD, S. “El Chiste...”, p. 1123.

²² FREUD, S. “El Chiste...”, p. 1130.

²³ FREUD, S. “El Chiste...”, p. 1153.

²⁴ BERGSON, H. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p. 54.

amante Sider (o ferro).²⁵ No poema, duas ninfas filhas de Apolo (o sol), Pirófise (do calor) e Lampélia (da luz), disputam o amor de Daguerre. Enciumada da irmã, Pirófise incendeia o Diorama. Compadecido, Apolo consente no casamento entre Daguerre e Lampélia, tendo o matrimônio dado origem ao pequeno Daguerreótipo.²⁶

Esta eventual ancestralidade pagã da fotografia não prosperou. Afinal, convém ressaltar, Joseph Nicéphore Niépce, inventor da “heliografia”, deve seu nome a São Nicéforo, Patriarca de Constantinopla (806-815), canonizado em virtude de sua inabalável defesa das imagens sagradas e de sua fidelidade a Roma, diante dos ataques de iconoclastas poderosos. A despeito dessa feliz coincidência, São Nicéforo de Constantinopla não foi escolhido padroeiro da fotografia ou dos fotógrafos. Consultei alguns profissionais a respeito da existência de um santo protetor de seu ofício. Os poucos que arriscaram uma resposta estavam quase seguros de que “deveria” ser Santa Luzia. Mas a resposta correta é Verônica, aquela que ao enxugar o rosto do Cristo, por ocasião da Paixão, imprimiu no véu os traços da Santa Face. Verônica de fato é o próprio véu, não exatamente a dona do véu. A etimologia selvagem, que se popularizou, relaciona impropriamente seu nome à “imagem verdadeira” (*‘vera’ + ‘ícone’*). O “Véu de Verônica”, supostamente originário da Bizâncio de São Nicéforo, foi um dos objetos de culto mais reverenciados durante a Idade Média. Suas exposições públicas encerraram-se no século XVII, quando, segundo alguns, teria “desaparecido” do Vaticano.

²⁵ JULIEN, B. *Histoire de la Poésie Française a l'époque impériale*. Paris: Chez Paulin, 1844, p. 285-296.

²⁶ BRUNET, F. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, 2009. p. 19-20. O poema fere a cronologia dos fatos, pois o incêndio que destruiu inteiramente o empreendimento de Daguerre ocorreu em 8 de março de 1839, um mês após o anúncio oficial da invenção do daguerreótipo na Academia de Ciências. A mitologia moderna de Lemercier toma certas liberdades em benefício da trama. Mas certamente esse não era o menor de seus anacronismos. Walter Benjamin transcreve nas *Passagens* um comentário de Alfred Michaels, na sua *História das ideias literárias na França no século XIX*, publicada em 1863: “Poderia alguém ter desempenhado melhor a tarefa de distorcer eventos contemporâneos com a ajuda de imagens e expressões fora de moda?” (BENJAMIN, W. *The Arcades Project...*, p. 678).

A Verônica e o Sudário são, por assim dizer, os objetos paradigmáticos da “aura”, tal como Walter Benjamin a formulou, na “Pequena história da fotografia”: a aparição de algo como distante, por mais próximo que esteja,²⁷ pois, na sua condição de relíquias sagradas, são “auratização do traço”.²⁸ Porém, para além da analogia entre essas imagens aquiopoéticas — isto é, criadas sem o auxílio da mão humana — e as produzidas pelos fotógrafos, é notório que a fotografia desempenhou um papel importante no culto moderno dessas relíquias. Segundo Didi-Huberman, depois de fotografado por Secondo Pia, em 1892, o Santo Sudário adquiriu uma importância teológica e litúrgica que nunca havia tido antes. Não apenas o “negativo” de Pia permitiu ver ali um corpo e um rosto, como a própria fotografia tornou-se uma chave para a compreensão desses objetos que teriam tocado “a luz e o corpo de Nosso Senhor”.²⁹ Verônica, portanto, fora a primeira fotógrafa, e nada mais natural que o Vaticano a encarregasse da proteção do ofício. A natureza fotográfica do véu é premonitória, pois desde o século XII havia três panos autenticados, um em Roma, outro em Laon e um terceiro em Gênova. Para explicar tal fenômeno, os teólogos estabeleceram que, antes de entregar o pano a Cristo, Verônica dobrara-o em três partes. A imagem reproduzira-se, tendo ficado gravada três vezes.³⁰

Tendo antecipado em 18 séculos a reprodutibilidade instantânea, a precedência de Verônica como protetora e intercessora dos fotógrafos justificava-se. Mas a questão acabou por mostrar-se mais intrincada, pois a mesma santa também está encarregada dos empregados das lavadeiras. Tanto Verônica como as lavadeiras têm em comum esse gesto litúrgico chamado *ostensão*, que consiste em erguer um objeto sagrado nas mãos e exibi-lo à vista de todos. É *em ostensão* do véu que Verônica é

²⁷ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 101.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *La Ressemblance...*, p. 80.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, G. “Photography – scientific and pseudo-scientific”. In: LE-MAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, A. *A History of Photography: social and cultural perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 75.

³⁰ MENGUEL, A. *Lendo imagens. Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 187-188.

sempre representada, e é também *em ostensão* que são apresentados os resultados de uma roupa bem lavada.



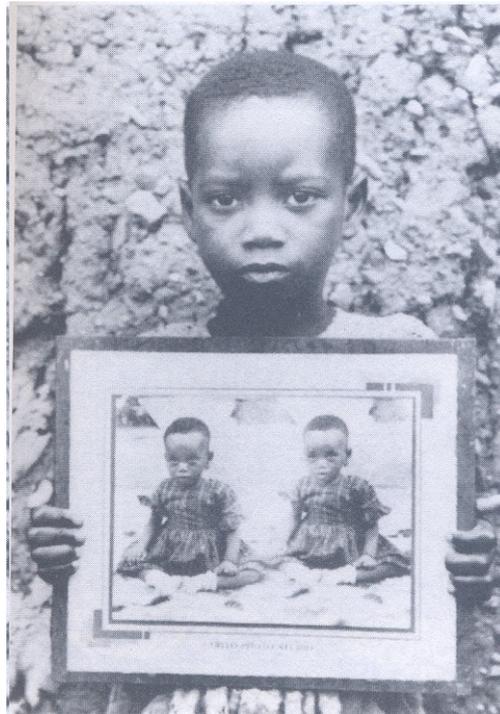
Verônica, de Hans Memling, c. 1480. Fonte: National Gallery (Washington).
Anúncio de sabão Omo, 1964. Fonte: propagandashistoricas.com.br.

Imagens “ostensivas”, como as define Rancière, são aquelas que afirmam seu poder pela mera presença: “A presença se torna apresentação da presença. Diante do espectador, a potência obtusa da imagem como ser-aí-sem-razão se torna o brilho de uma face, concebida nos moldes do ícone, como o olhar de uma transcendência divina.”³¹ A fotografia é ostensiva, sendo, antes de qualquer representação ou significado, “apresentação da presença”. A afinidade torna-se ainda mais clara quando nos damos conta de uma semelhança adicional entre fotógrafos e lavadeiras: o banho da cópia fotográfica, pois, sem ele, sem a mediação das forças invisíveis da visibilidade que agem durante este mergulho, a imagem — em toda a sua pureza — não surgiria magicamente sobre o papel.

A tecnologia digital condena ao esquecimento a semelhança entre os gestos da lavanderia e da fotografia. Quando a lembrança dessa similaridade evanescer por completo, os novos padroeiros da fotografia hão de ser Cosme

³¹ RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 32.

e Damião, como Adenor Gondim claramente antecipou.³² Tendo dedicado parte significativa de sua obra à documentação das tradições populares e da religiosidade afro-brasileira, Gondim sabe que, na cultura Yorubá, o nascimento dos gêmeos é considerado uma bênção para a família. São chamados Ibeji (“nascer dois”).



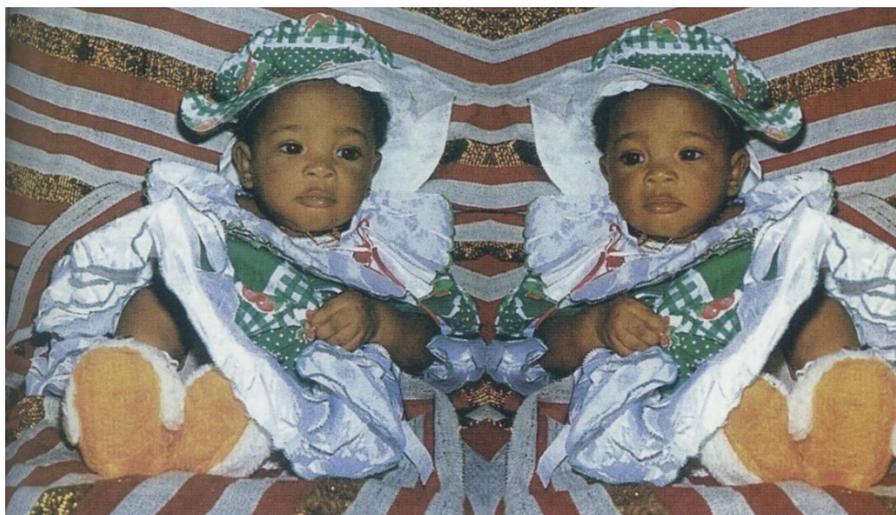
Stephen Sprague. *Taiwo ostenta um ibeji fotográfico. Nigéria, c. 1970.*
 Fonte: *Photography's Other Histories*, 2003.

Na Nigéria, uma fotografia de gêmeos pode substituir as pequenas estatuazinhas pelas quais Ibeji é representado.³³ Mas, eventualmente, acontece de um dos gêmeos morrer antes de haver sido fotografado. Nesse

³² Em 1989, Jeff Wall publicou um pequeno texto, em torno de sua fotografia *Milk*, no qual já assinalava que a iminente extinção do filme fotográfico acarretaria um banimento da água como parte do processo de produção, em virtude da expansão da parte seca, isto é, câmera, ótica, eletrônica etc. (WALL, J. “Photography and Liquid Intelligence/Photographie et intelligence liquide”. In: CHEVRIER, J.-F.; LINGWOOD, J. (orgs). *Autre Objectivité/Another Objectivity*. Milan: Idea Books for Centre Nationale des Arts Plastiques, 1989, p. 231-232).

³³ SPRAGUE, S. “Yoruba Photography: How the Yoruba see themselves”. In: PINNEY, C.; PETERSON, N. *Photography's Other Histories*. London: Duke University Press, 2003, p. 240-260.

caso, caberia à própria fotografia restabelecer o duplo prematuramente rompido. Foi o que sucedeu a Taiwo, que vemos duplicada nesse retrato representando a si e à irmã gêmea, falecida. No caso de gêmeos de sexos diferentes, não era incomum que a criança sobrevivente fosse (tra)vestida para recompor fotograficamente o duplo faltante. A função dessas foto-montagens não é restabelecer a memória familiar (ou não apenas isso), mas reativar a potência do duplo, pois mostram-se capazes de gerar tantos benefícios quanto a fotografia de autênticos gêmeos. Em um estúdio de Ibadan, na Nigéria, a duplicação da fotografia recorre ao espelhamento. Como se resultasse da impressão de uma imagem sobre a outra — o mesmo milagre operado pelo véu de Verônica —, a estranha simetria que oferece volta a reunir, em uma só imagem, a representação e o contato, a assimilação e o contágio que estão na origem da fotografia.



Omojola Thomas (Tom Photos). Imeji. Ibadan, Nigéria, 1998.

Quando Stephen Sprague — pioneiro na pesquisa da fotografia africana — pediu que a pequena Taiwo ostentasse o lbeji que sua mãe fez com duas cópias do mesmo retrato, colocou-nos frente a frente com o mistério e a potência da fotografia. Potência sempre em vias de se perder, sempre em vias de se banalizar. A mesma potência que Gondim buscava evocar com seu pequeno altar fotográfico dedicado aos gêmeos Cosme e Damião.



Simpatizantes dos talibãs ostentam calendários que celebram a destruição das estátuas dos Budas no Afeganistão. Paquistão, 2001.

Fontes: Internet (não mais disponível) e Cloning Terror, 2011.

Outra figura seminal do duplo é o clone, ao qual o iconólogo norte-americano W. J. T. Mitchell se refere com frequência. No rastro do que denomina *biopicture*, resultado das “invenções gêmeas” dos computadores e da engenharia genética, uma nova virada pictórica estaria em curso.³⁴ Nesse sentido, o gesto iconoclástico da destruição das “torres gêmeas” teria tocado a essência da imagem contemporânea e representaria, para o século XXI, um ícone tão poderoso quanto o cogumelo atômico foi para o século XX. Uma das características fundamentais da *biopicture* é que “destruição de uma imagem pode também ser a produção de uma imagem”.³⁵ Assim, a destruição dos Budas de Bamyán, pelos talibãs do Afeganistão, a despeito de todo zelo iconoclástico, deu origem a um calendário comemorativo paquistanês que será *ostentado* como um ícone diante dos repórteres ocidentais. A importância dos duplos como breve mergulho da imagem nela mesma nunca foi tão clara quanto agora, quando as fotografias deixaram de tomar banho.

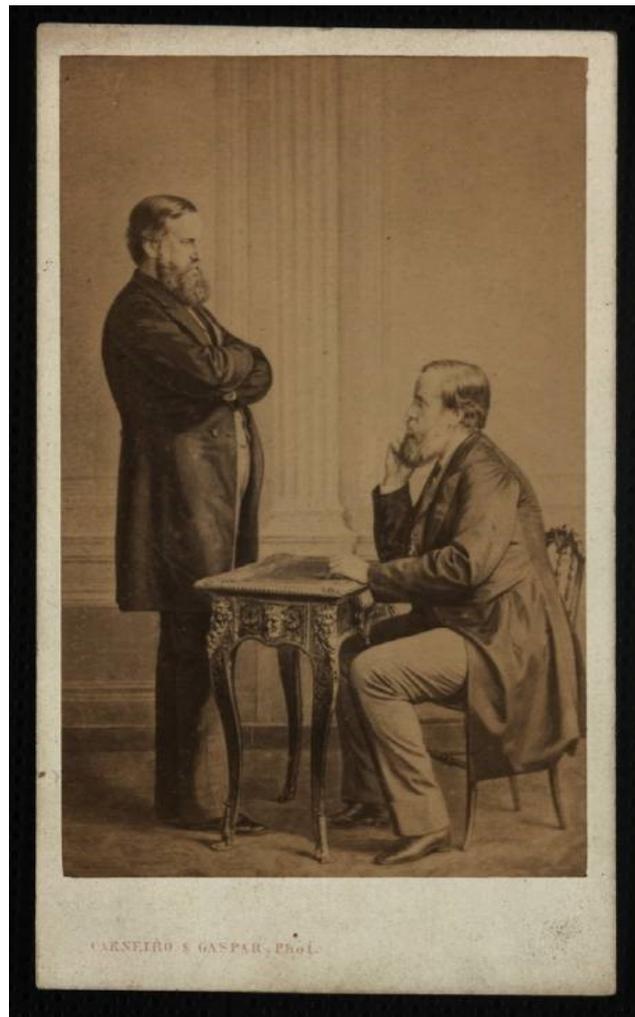
³⁴ MITCHELL, W.J.T. *Cloning Terror*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 70.

³⁵ MITCHELL, W.J.T. *Cloning Terror...*, p. 78-79.

O Imperador e o Governador

No duplo, a fotografia coloca-se diante de si mesma e invoca seus poderes mágicos, mas os resultados são incertos. Parece-me o caso de uma *carte de visite* do imperador do Brasil e seu duplo, feito por Carneiro & Gaspar, em 1867. Não poderia haver melhor alegoria das tensões que atravessam os retratos oitocentistas do que essa montagem. Nela, Dom Pedro II, aficionado e colecionador tenaz de fotografias, apesar da sobriedade da expressão, empresta sua imperial figura a uma anedota. O grande interesse de Sua Majestade pela técnica fotográfica pode tê-lo motivado a submeter-se a esse “experimento” (na mesma ocasião, foi feito um retrato similar da imperatriz Teresa Cristina), mas é impossível deixar de associar essa imagem à tradição taumatúrgica do caráter duplo do corpo do rei: um corpo humano, mundano e transitório, e um corpo místico, soberano e permanente.³⁶

³⁶ KANTOROWCZ, E. H. *The King's two bodies; a study in medieval political theology*. Princeton: Princeton University Press, 1981, p. 7-23.



D. Pedro II, imperador do Brasil. Carneiro & Gaspar. Rio de Janeiro, 1867.
Fonte: Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

Nesse retrato, no entanto, a conjunção mística entre o corpo peregrino do imperador e o corpo passageiro de Pedro foi rompida. O imperador mira Pedro. Pedro mira o imperador. Ou, talvez, o imperador mire o imperador e Pedro mire Pedro. Difícil dizer. O que busca um no olhar do outro? Que perguntas se fazem? Ao colocá-los frente a frente, a *carte de visite* mergulha no mito arcaico da dupla natureza do monarca e emerge com uma interrogação sobre a ambiguidade inerente ao retrato burguês oitocentista, revelando a dualidade oculta que lhe corrói as entranhas: ser distinto e, ao mesmo tempo, distinguir-se; sobressair sem disparatar.

Colecionadas em álbuns, as *cartes de visite* eram a manifestação de uma utopia caracteristicamente moderna. Diante de uma experiência

cotidiana cada vez mais fragmentada e acelerada, onde os pertencimentos tradicionais começavam a esvair-se, o homem de bem do século XIX reconfortava-se no seu pequeno Novo Mundo de imagens, seu álbum fotográfico, habitado não apenas por familiares próximos e distantes, mas, em pé de igualdade, por personalidades da política, da literatura, da ciência e da arte. A estabilidade desse mundo de gente distinta era assegurada pela existência de outras coleções, excluídas da sala de visitas: imagens licenciosas, fotografias de identificação criminal, de “tipos estrangeiros” e de insanos.³⁷

O cidadão honrado dos Oitocentos deveria exercer um controle purgativo e disciplinado dos próprios vícios. O mundo das quimeras interiores, das angústias do ser e dos desejos ilícitos permaneceria invisível à medida que seu caráter fosse sendo esculpido e ressaltado pelo fotógrafo burguês. O indivíduo, enquanto projeto social, resultava dessa automodelação exemplar. Utopia da visibilidade que se ergue em contraste com uma agenda oculta do indecoroso, o álbum de retratos consubstanciava assim o sonho de que, em alguma instância, as características e talentos individuais dos homens “notáveis”, por mais diferentes que fossem entre si, reunir-se-iam em uma sociedade de semelhantes cuja existência virtual assegurava, geração após geração, o “progresso social”. A similaridade transnacional das poses nos retratos do século XIX demonstraria a afinidade de caráter da humanidade (fundamentalmente, de sua parte branca e europeia).

A fotografia foi, como aponta Lilia Moritz Schwarcz, o principal veículo da representação moderna de Pedro II e, por seu intermédio, o monarca procurava participar da sociedade consubstanciada no álbum de retratos.³⁸ Tal como Luís Bonaparte, na França, que se fazia fotografar como um “indivíduo de classe média com o qual o povo podia se identificar”,

³⁷ JAGUARIBE, B.; LISSOVSKY, M. “O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social”. In: JAGUARIBE, B. *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 48-49.

³⁸ SCHWARCZ, L. M. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 330.

também aqui o imperador posava de “rei-cidadão”.³⁹ Rendido ao retrato burguês, o monarca renuncia às próprias armas, no verso da efígie, em favor do “brasão” comercial do fotógrafo — signo que compartilha com vasta clientela. Porém, nessa surpreendente *carte de visite*, a dupla exposição restabelece a dualidade recalcada do rei. Mais do que simplesmente exhibir Sua Majestade em trajes e atitudes de cidadão comum, a fotografia sugere que os dois corpos do rei são, ao contrário do que estabelecera a tradição medieval, de uma mesma natureza. O duplo do imperador confunde-se com os dos demais notáveis do reino, isto é, com o vulto de todos que aspiram e conseguem dar-se a ver em fotografias.

Pensemos no imperador, com essa pequena fotografia nas mãos, observando olhar-se a si próprio, indeciso a respeito de quem é o corpo e quem é o fantasma. Quem é o soberano, quem é o cidadão-comum. Na condição de único rei das Américas, Pedro talvez medite, diante de sua imperial dignidade, sobre o transitório da realeza. Dissolvido na sociedade dos homens, o que restaria nele da soberania transcendental de sua pessoa jurídica? Na revisão que fez Giorgio Agamben do argumento de Kantorowicz, o filósofo sugere que na origem do corpo místico do soberano está uma efígie: o “colosso”, um duplo em tamanho natural que ocupa o lugar de um cadáver ausente no funeral romano.⁴⁰ Uma imagem, nada além de uma imagem. O rei tinha esperanças de que a cena de mimetismo burguês que ele protagonizava no estúdio do fotógrafo demonstrasse sua afinidade com os homens comuns, mas, na duplicação de seu corpo físico, essa fotografia contém um adeus melancólico à monarquia.

³⁹ VASQUEZ, P. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003, p. 40.

⁴⁰ AGAMBEN, G. *Homo Sacer I: O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 105.



General Julián Blanco, governador de Guerrero, e seus auxiliares. Armando Salmerón. Guerrero, México, 1915. Fonte: Los Salmerón; un siglo de fotografía en Guerrero, 1998.

A fotomontagem do imperador brasileiro curto-circuita a soberania, o corpo místico do rei esfumaça-se no jogo de espelhos do estúdio burguês. O mesmo recurso técnico, agora utilizado em um retrato formal do governador do estado mexicano de Guerrero, em 1915, pretende preservar, ou mesmo restabelecer, uma mística em risco de se esvaír. O governador é o general Julián Blanco, sentado ao centro, em algum dia do início seu curto governo (26/12/1914 a 6/8/1915). O autor do retrato é Armando Salmerón, tido como o “fotógrafo da Revolução” no sul do México.⁴¹ O retrato que fez de Emiliano Zapata, em seu estúdio, em Chilapa, é uma pequena obra-prima, porém bem menos conhecido que a foto equestre que realizou do líder revolucionário na mesma ocasião, em março de 1914. Zapata sempre foi muito zeloso de sua estampa e encomendou duas dúzias de cópias de uma delas. Tratado em carta de “Muy estimado señor y amigo”, e em agradecimento por seus serviços, Zapata teria presenteado Salmerón com uma 30-30, célebre carabina dos revolucionários

⁴¹JIMÉNEZ, B.; VILLELA, S. *Los Salmerón; un siglo de fotografía en Guerrero*. México. Instituto Nacional de Antropología, 1998, p. 31.

mexicanos. O fotógrafo aceitou-a, mas retrucou que só sabia “disparar” sua câmera e era apenas isso que pretendia continuar fazendo.

O general Blanco havia liderado a insurreição em sua região e, entre novembro de 1913 e janeiro de 1914, aceita subordinar-se ao comandante do “Exército Libertador do Sul”, isto é, a Zapata, a quem antes combatera, em 1912. Nessa ocasião compromete-se com a “bandeira” do “credo agrário-político”, coração da discórdia entre os revoltosos do Sul e o governo central.⁴² Na complexa e frequentemente anárquica luta de facções das forças revolucionárias mexicanas, Blanco logo romperá sua aliança com Zapata, sendo nomeado governador provisório de Guerrero pelo presidente “interino” Venustiano Carranza em 1915.

O retrato foi provavelmente tirado na época da posse como representante do governo “constitucionalista” da capital federal. Retrato convencional de um chefe político local e sua equipe, tomado com toda a formalidade que caracteriza esse gênero de imagem não fosse pela curiosa figura em pé, junto à margem direita do quadro. Trata-se de uma efígie espectral, o duplo do próprio Julián Blanco, de 30-30, pistola na cinta e bandoleiras cruzadas sobre o peito. O veterano general, envolvido em sedições e rebeliões desde 1893, agora é um homem da Constituição, mas desconfia que o novo traje e a investidura concedida não sejam suficientes para garantir-lhe autoridade. Como se houvesse sido invocado por esta assembleia, o espírito da Revolução comparece no ato solene da instituição fotográfica do novo governo.

Para infortúnio do general Blanco, o espectro de si mesmo como revolucionário não foi suficiente para garantir-lhe proteção. Após oito meses de mandato, perseguido pelo comandante das tropas que lhe deveriam prestar obediência, refugia-se em Acapulco, onde é assassinado junto ao filho Bonifácio. Os correligionários que o traíram mandaram dizer ao presidente Carranza que o governador havia matado o próprio filho e se

⁴² REGLAS AL GENERAL JULIAN BLANCO PARA LA TOMA DE PLAZAS EN GUERRERO, 18 de janeiro de 1914. Disponível em: <http://www.bibliotecas.tv/zapata/1914/z18ene14.html>. Acesso em: 10/03/2022.

suicidado. O motivo do gesto tresloucado está ironicamente representado nessa fotografia. Alegou-se que, apesar de sua jurada lealdade ao presidente, o general Blanco teria permanecido ocultamente fiel ao zapatismo.

Os retratos do governador e do imperador distinguem-se em muitos aspectos. O duplo do imperador convoca o homem comum; o duplo do general, o incomum. Pedro procura assimilar-se; Julián, destacar-se. Enquanto o rei-cidadão despe sua mística; o governador-revolucionário reinveste-se da sua. Uma arrepiante semelhança, porém, atravessa essas imagens. Em ambas o retratado dissocia-se para vigiar a si mesmo. Mas o que cada um desses duplos acaba por inscrever nas fotografias é o destino final dos respectivos governos. Foram ambos atropelados por eles: o duplo cidadão do imperador Pedro II proclamou-lhe a República; o duplo rebelde do general Julián Blanco perpetuou-lhe a Revolução.

A Tumba de Cristal

Hans Belting ensina que a Cristologia antiga era uma somatologia “na medida em que necessitou se ocupar da disputa a respeito da realidade do corpo de Jesus” e por isso fazia tantas referências a chagas e espinhos. A Verônica e o Sudário, por sua vez, eram cruciais como imagens de um corpo para o qual não havia tumba alguma. O corpo do Cristo, porém, não era “simplesmente um corpo humano, mas, em si mesmo, uma imagem: não a imagem de uma pessoa, mas uma imagem que torna visível o deus invisível na pessoa de Jesus”.⁴³ Às sobreposições fotográficas, por mais fantasmáticas que sejam, falta essa integridade fundamental corpo-imagem. Um privilégio crístico que não foi concedido ao imperador, ao governador ou a qualquer um de nós.



*Hans Holbein, o Jovem. O Corpo do Cristo morto na tumba, 1521-1522.
Fonte: Kunstmuseum, Basileia, Suíça.*

⁴³ BELTING, H. *Antropologia de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007, p. 120-121.

Em 1867, Dostoiévski visitava o museu da Basileia, na Suíça, em companhia de sua mais recente esposa, Anna Snitkina, estenógrafa que havia colaborado com ele em “O jogador”. Diante de uma pintura de Holbein, o Jovem, ele *congela*, sem conseguir desviar os olhos. No rosto do escritor, a mesma expressão, mistura de êxtase e pânico, que costumava ter na iminência de um ataque epilético.⁴⁴ No quadro do museu, Cristo, em tamanho natural, deitado em sua tumba. O pintor havia registrado na imagem, como de costume, as marcas do martírio. Mas introduziu algo novo, que jamais havia sido visto antes. Esse corpo que ainda não começara a se decompor — e que ao cabo de três dias ressuscitaria, erguendo-se incólume do sepulcro —, estava ali, sugere Belting, como que em uma *fermata* entre a vida e a morte.⁴⁵ O Jesus de Holbein não repousa seu quinhão de eternidade: de olhos semiabertos e abdômen contraído, prolonga infinitamente a dor da cruz e retém indefinidamente o último suspiro. A boca aberta não emite nenhum som, mas o dedo da mão direita fala por todo o corpo e aponta-nos o sudário.⁴⁶

“Aliás, ele mesmo não sabia o que estava fazendo, porque decididamente não estava vivo, nem morto naquele momento” — havia escrito Dostoiévski em *O duplo*.⁴⁷ O que viu na pintura de Holbein, se não o próprio duplo? Seu próprio corpo como duplo vivo da imortalidade morta de Cristo. O corpo do Cristo como duplo morto de sua própria mortalidade viva. E, no entanto, tudo isso em suspenso, como em uma fotografia. A fotografia de cadáveres é “horrível”, escreve Barthes, “porque certifica, por assim dizer, que o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*”.⁴⁸ Diante do Cristo de Holbein podemos parafrasear o que Barthes disse do jovem condenado

⁴⁴ ROSSETI, A; BOGOUSLAVSKY, J. “Dostoevsky and Epilepsy: An Attempt to look through the frame” In: BOGOUSLAVSKY J., BOLLER F. (Eds.). *Neurological Disorders in Famous Artists. Front. Neurol. Neurosci*, v. 19, Basel: Karger, 2005, p. 65-75.

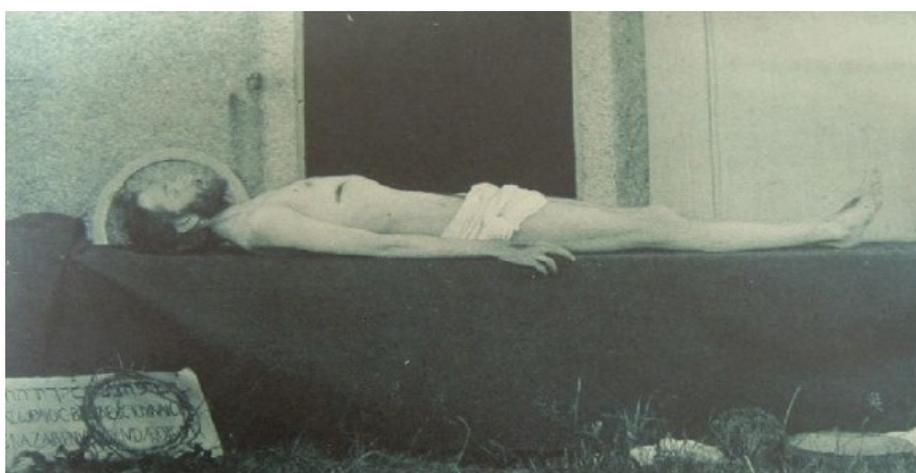
⁴⁵ BELTING, H. *Antropologia de la...*, p. 125; KRISTEVA, J. “Holbein’s Dead Christ”. In: *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia, 1989, p. 105-138.

⁴⁶ ONFRAY, M. “*The Body of the Dead Christ in the Tomb (1521)*”. In: *Messages from a master*. Tate Etc., n. 8, 2006. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue8/messagesfromamaster.html>. Acesso em: 10/03/2022.

⁴⁷ DOSTOIÉVSKI, F. *O duplo*. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 39-40.

⁴⁸ BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 112.

à morte, fotografado por Alexander Gardner (“Está morto e vai morrer”):⁴⁹ “está morto e não vai morrer”. Jesus Ibeji, nascido junto em corpo e imagem, tão vivo quanto morto. Ele subsiste no que Emmanuel Levinas chama “entretempo”, um instante que “não pode passar”, onde a morte não seria bastante morte, “como se paralelamente à duração dos vivos corresse a eterna duração do intervalo” — lugar onde a sombra se imobiliza, instante que, mesmo sem ser eterno jamais acaba.⁵⁰



Fred Holland Day. *The Entombment*. Boston, 1898. Fonte: Royal Photographic Society.

O mais dramático esforço de fazer coincidir imagem e corpo na fotografia são as 250 imagens em que Fred Holland Day reencena a vida/morte/vida de Cristo, da crucificação à ressurreição. A obra foi considerada por muitos contemporâneos como de mau gosto e mesmo ultrajante. Day havia ultrapassado os limites “artisticamente” aceitáveis do autorretrato, pois não se fizera apenas fotografar como Cristo. Ele fora Cristo.⁵¹ A intenção simbólica da encenação não é difícil de compreender: o sacrifício do artista solitário, injustiçado, incompreendido (seus conflitos com Alfred Stieglitz eram notórios e acabaram por prejudicar sua carreira) e a analogia entre a paixão e a fotografia, cujo percurso de retorno à luz,

⁴⁹ BARTHES, R. *A câmara clara...*, p. 134.

⁵⁰ LEVINAS, E. *La Realidad y su sombra*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p. 62.

⁵¹ LÉVY, M. C. “Vertige de l’essai dans les autoportraits christiques de Fred Holland Day”. *L’Atelier*, v. 2, n. 2, 2010, p. 82-96, p. 83.

após a exposição, também exigia a passagem pelo quarto escuro da tumba. Mas a alegoria do sacrifício pela arte esbarrava no corpo nu do fotógrafo, onde confundiam-se martírio e erotismo, sublime e mundano, coroa de espinhos e capim.

Em um de seus últimos ensaios, dedicado à solidão dos moribundos, o sociólogo Norbert Elias sublinha que um dos traços da modernidade é o modo “higiénico” como os moribundos são apartados da vista dos vivos e escondidos por trás das “bambolinas da vida social”: “jamais anteriormente se transportaram os cadáveres humanos, sem odores e com tal perfeição técnica, desde a câmara mortuária até a tumba”.⁵² Mas nem sempre foi assim. Elias transcreve um poema do século XVII, do poeta barroco alemão Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau, para demonstrá-lo. Chama-se “Caducidade da beleza” e nele a mulher amada é retratada em detalhes, apodrecendo em sua tumba: “Com o tempo por fim a morte pálida / com sua fria mão acariciará teus seios / empalidecerá o coral maravilhoso de teus lábios”.⁵³ Pouco a pouco, o poeta vê a donzela virar pó, do “gracioso andar” ao “relâmpago doce” dos olhos. Por mais mórbida que soe essa descrição (ainda que o tema do amor defunto não fosse estranho ao Barroco), o poema tem uma intenção cômica que pode escapar ao leitor moderno. Nos últimos versos, o poeta *mergulha* na cova de seu amor e o que ele traz de volta é a única parte de seu corpo que resistirá à ação implacável da morte: “Tudo isso e muito mais por fim vai extinguir-se. / Só seu coração poderá vencer o tempo / pois em diamante talhou-o a Natureza”. Isto é, a amada que resiste aos apelos do poeta tem um coração de pedra, indestrutível como o diamante: prefere legar o melhor de si aos vermes vorazes do que entregar-se aos braços de quem lhe enaltece os predicados. O poema é o último apelo do poeta: um convite à dama para que contemple o duplo decrépito que o futuro lhe reserva e ceda enquanto é tempo.

⁵² ELIAS, N. *La Soledad de los moribundos*. México: FCE, 2009, p. 48-49.

⁵³ ELIAS, N. *La Soledad de...*, p. 44-47. Tradução livre nesta e nas demais citações de obras em línguas estrangeiras.



*Adela Fonseca. Armando Salerón. Chilapa, México, 1930.
Fonte: Los Salmerón; un siglo de fotografía en Guerrero, 1998.*

Quase três séculos depois, outra donzela, no México, contempla seu destino. Tal como o imperador Pedro II, a senhorita Adela Fonseca olha para a própria imagem encapsulada em uma jarra de vidro. Mas não há reciprocidade aqui. Enquanto, no interior da jarra, uma Adela encara o fotógrafo, a outra, fora dela, não consegue desviar os olhos da prisioneira. Tal como Dostoiévski, a Adela de fora foi igualmente capturada pelo prenúncio de um futuro do qual a sepultura não está necessariamente excluída, mas, diferentemente da musa do poeta barroco, a Adela de dentro tem coração mole: o sapato já lhe escapa do pé esquerdo, os ombros estão desnudos, e, não fosse pelas mãos retendo delicadamente o vestido, o busto teria ido pelo mesmo caminho.

O sepulcro de cristal em que a imagem da donzela foi capturada não é apenas uma janela que se abre para o futuro. É o diamante imaterial que o fotógrafo lhe oferece e uma encenação da transparência do meio fotográfico que abre mão da própria corporeidade para favorecer a coincidência perene entre corpos e imagens. A quem Adela irá entregar-se? A nós? Ao fotógrafo? Ou ela apenas nos dirige (ou a ele) um último apelo? O desejo oculto de toda imagem que tem outra imagem dentro de si é

libertar-se de sua materialidade. Assim, a pergunta sobre o duplo é sempre uma pergunta sobre a alma das imagens, pois mesmo as fotografias mais estáticas são animadas. De olhos cravados na jarra em que a senhorita guarda seu último momento de recato, Don Armando dá-se conta que a chapa que está em vias de expor acolhe as sombras de tudo que no mundo é sabido existir, de todos os sonhos jamais realizados, e de suas próprias expectativas de fotógrafo que o clique irá mais uma vez decepcionar. E se a jarra agora encher-se de água? Por quanto tempo a gentil Adela seria capaz de prender a respiração? Todo o tempo do mundo? Ou apenas o tempo suficiente de sua exposição? Voltar a olhar esta jarra é deixá-la verter, gota a gota, seus fantasmas. Por meio do duplo uma fotografia pergunta sobre o seu destino e pelas razões da sua existência.



Bibi Calderaro. Buenos Aires, Argentina. Fonte: Retratos debaixo d'água, 1991-1995.

Nessa fotografia de Bibi Calderaro, a água alcançou a borda da jarra. Já não estamos à espera de que o fotógrafo volte à superfície para nos mostrar o que recolheu em seu último mergulho. O duplo aqui não necessita de qualquer encenação ou representantes. Estamos face a face com ele. Se as fotografias têm uma alma, acredito que esse bem poderia

ser seu retrato. Como crianças suspensas na água, que prendem a respiração e nos encaram, fotografias são duração e sonho represados prestes a romper os diques da imaginação.

No Litoral da Nova Escócia

Os sonhos represados nas fotografias nem sempre são fáceis de observar. Desde sua invenção, a fotografia foi ocupando esse lugar — tão necessário quanto problemático — de guardiã, em um mundo desencantado, da nossa distância das imagens (e das imagens entre elas). Um papel que desempenhou até fins do século passado, não como um leão de chácara, mas como uma bailarina equilibrada sobre uma corda bamba esticada de uma ponta a outra da nossa consciência. Zelava por esta distância — distância entre a imagem que certifica e aquela que ilude, entre a transparência e a opacidade do mundo — tensionando-a, pois não podia parar de percorrê-la sob o risco de despencar. Ela nos prestava contas de seu lugar na economia das imagens sempre que colocava outro “quadro” em cena: uma pintura, uma tela de cinema ou de televisão, outra fotografia.



Robert Frank. *Words*. Nova Escócia, 1977.
Fonte: National Gallery of Arts, Washington.

Talvez Robert Frank estivesse de olho nessa bailarina quando, nos anos 1970 — já tendo praticamente abandonado a fotografia em favor do cinema — pendura em um varal, contra o horizonte da Nova Escócia, algumas de suas fotos clássicas. Hans Belting sugere que é um gesto de desapego em relação à unicidade do registro fotográfico, um esforço derradeiro para restabelecer seu lugar em um fluxo contínuo de lembranças. “Para mim, a imagem deixou de existir” — diria Frank na época. Tratava-se de trabalhar a imagem no meio, mas contra o domínio do meio.⁵⁴ Preservar a imagem desse meio — a fotografia — que agora insistia em converter-se em coisa. Se o distanciamento pudesse estar ainda aí, “no âmago da coisa”, escreveria Blanchot, já não seria “a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento”.⁵⁵ Porém, das palavras ditas (“words”) e das imagens vistas, receava o artista, teriam sobrado apenas objetos. De seu refúgio no litoral gelado do Canadá, Frank observava as grandes transformações no campo da imagem, suscitadas, em larga medida, pelo advento e difusão dos meios eletrônicos.

⁵⁴ BELTING, H. *Antropologia de la...*, p. 291-295.

⁵⁵ BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 257.

Nas Páginas da *Life*

Em 15 de fevereiro de 1937, a página 9 da revista *Life* estampou uma das fotos mais famosas de Margaret Bourke-White: diante de um *outdoor* onde a família branca sorridente viaja de férias em seu carro, uma fila de homens e mulheres negros, refugiados das enchentes em Louisville (naquele ano, as cheias dos rios Ohio e Mississipi haviam produzido quase um milhão de desabrigados). O texto que lhe serve de legenda enuncia: “A inundação deixa suas vítimas na fila do pão”. Na *Life*, os fotógrafos eram as estrelas — a ponto de os escritores estarem frequentemente encarregados de carregar as malas e os equipamentos dos colegas. Conta-se que, no caso de Bourke-White, o repórter tinha a obrigação adicional de lavar-lhe as roupas. A fotógrafa era conhecida pelas proezas arriscadas e pelo modo como compunha cenas com a mesma firmeza com que um diretor de cinema comandaria um *set* de filmagem. Trabalhava com vários flashes sincronizados — seus assistentes interrompiam o trânsito, se necessário — e não hesitava em orientar as pessoas sobre onde deviam sentar-se ou para onde olhar. Tida como a “mais famosa repórter fotográfica do mundo”, Bourke-White rivalizava em fama com atrizes de Hollywood e posava de garota-propaganda de companhias aéreas, vinhos californianos, telefones e cigarros Camel.



Revista Life, 15/9/1937. Fonte: Google Books.

A fotografia da enchente em Louisville é de fácil leitura e grande impacto, qualidades que Bourke-White procurava reunir em suas imagens. A ironia do contraste entre a família branca motorizada e os negros desabrigados é acentuada pelos dizeres do *outdoor*: uma faixa adornada com estrelas proclama que os Estados Unidos têm o “mais alto padrão de vida do mundo”; e uma anotação em letra cursiva provém diretamente da experiência da família, atestando que “*There’s no way like the American Way*”. Porém, esse jogo de contrastes não esgota a força dessa fotografia: no momento em que o carro do *outdoor* é capturado pelo flagrante fotográfico, o veículo ganha velocidade. Walter Benjamin já havia chamado a atenção para o caráter de choque dos “reclames” de rua que, por sua proximidade brusca, sensacional, tem um ritmo que “corresponde ao bom

filme”: “Ele desmantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto, da tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção.”⁵⁶ Com o auxílio da teleobjetiva acoplada à câmera Linhof, Bourke-White nos mostra que o acidente é iminente, que os pedestres na fila do pão serão atropelados e que desse terrível desastre talvez escape apenas o cachorrinho. A inundação de Louisville, tal fotografia nos sugere, é apenas mais uma entre tantas mazelas pelas quais passam os negros da América.

Bourke-White acreditava que as justaposições irônicas de suas imagens não precisavam ser construídas, pois já estariam presentes no mundo, como uma espécie de retórica espontânea.⁵⁷ Os *outdoors There’s no way...*, espalhados pelas estradas, eram parte de uma campanha publicitária promovida pela maior entidade patronal da indústria norte-americana, a *National Association of Manufacturers* (NAM). Seu objetivo, segundo o historiador da fotografia John Tagg, era angariar apoio junto ao “público” contra as leis de proteção ao trabalho — que vinham sendo progressivamente propostas e implantadas no âmbito do *New Deal* — e as greves de trabalhadores organizadas pela *American Federation of Labor*. Afinal, como dizia o slogan de uma campanha patronal anterior: “a prosperidade mora onde reina a harmonia”.⁵⁸

A intrincada superposição de imagens e textos dessa fotografia não se esgota na crítica social. A foto de Bourke-White encena o contraponto entre o real apreendido pela fotografia com o imaginário, representado pelas personagens do cartaz. Em contraste com o *outdoor*, cujo objetivo afinal era vender ilusões, a fotografia volta a ser tridimensional. A eficácia da campanha publicitária não resistiria ao confronto com a realidade. No acurado comentário de John Tagg:

⁵⁶ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II (Rua de Mão Única)*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 55.

⁵⁷ TAGG, J. *The Disciplinary Frame*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, p. 112-113.

⁵⁸ TAGG, J. *The Disciplinary...*, p. 117-120.

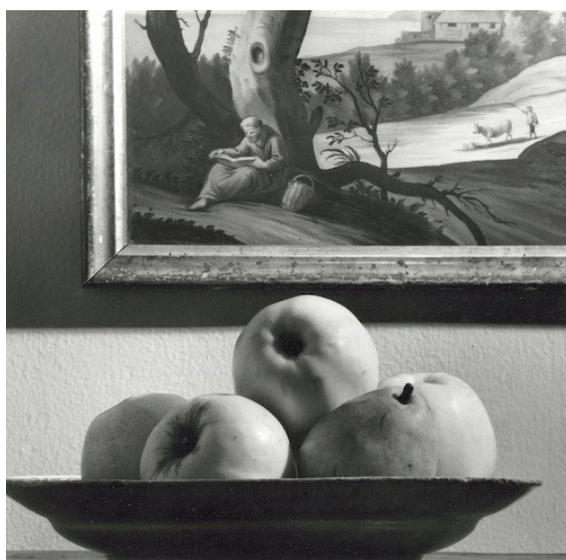
O cartaz não é nada além de uma representação, claramente inadequada diante da realidade da ‘fila do pão’. Essa é a má-fé da representação: a Representação é tendenciosa, motivada, enganosa. (...) Nós vemos a verdade agora. A cuidadosa construção retórica da imagem nos trouxe até este ponto. A Representação, que parecia estar sendo colocada em questão nesta fotografia, está sendo apenas citada, *aspeada* na imagem: o que permanece de fora de quaisquer aspas é o próprio Real.⁵⁹

Nesta página histórica, Bourke-White e a *Life* celebram a superioridade moral da fotografia sobre a ilustração. Depois de décadas padecendo de complexo de inferioridade diante da pintura, a fotografia documental esfregava a transparência de seu tacão realista sobre os restos insepultos do “pictorialismo”.

⁵⁹ TAGG, J. *The Disciplinary...*, p. 113.

À Sombra de uma Árvore

Em fins da década 1930, o documentarismo já começara a construir seu cânone e as revistas ilustradas transformavam fotógrafos em heróis populares. Segura de si mesma, a fotografia empurrava a ilustração pictórica para o fundo da cena. Como a tela de um teatro mambembe, servia agora apenas de contraste para a performance dos verdadeiros atores. Pouco mais de uma década depois — década, porém, que valeu por meio século, pois abriga a catástrofe da Segunda Grande Guerra — André Kertész realiza outra de suas naturezas-mortas. A foto não busca aqui o contraste com a pintura, antes toma-lhe um de seus motivos mais característicos.



André Kertész. *Natureza-morta*. Nova York, 25/2/1951. Fonte: *On Reading*, 1971.

A intenção de Kertész não é opor fotografia e pintura — tal como havia feito Bourke-White —, mas estabelecer entre ambas um jogo de reciprocidades e intercâmbios. Quem buscasse interpretar essa imagem a partir dos mesmos procedimentos retóricos utilizados pela estrela da *Life*, poderia ver ali a fotografia *desenquadrando* a pintura. Ou, inversamente, o fracasso da fotografia que, a despeito de produzir belas obras, permaneceria atavicamente presa ao mundo real “fora da moldura”, sendo, por esse motivo, discriminada e subestimada no campo das artes.

A trama de sentidos montada por Kertész, porém, é mais complexa que a de Bourke-White. Essa singela natureza-morta faz parte do livro *On Reading [Sobre a leitura]*, reunião de fotos de pessoas lendo que o fotógrafo realizou ao longo de décadas. Se observarmos bem, há alguém lendo nessa imagem, mas não foi a fotografia que a surpreendeu neste estado, e sim a pintura. Sentada à sombra de uma árvore, a moça (ou um frade, dizem alguns) se deixa “flagrar” absorta na leitura. Enquanto no caso do atropelamento da fila do pão, as temporalidades da ilustração e da fotografia convergem para um único instante, na foto de Kertész elas se confundem: a eternidade da natureza-morta agora habita a fotografia, enquanto a pintura absorve as qualidades do instantâneo que interrompe o curso de uma ação. E, como para tornar esse contrabando de temporalidades ainda mais complicado, suspeitamos que as frutas da natureza-morta também estão presentes no cesto que a jovem leitora tem a seu lado. Teriam sido colhidas pela moça que agora descansa? Ou as levou consigo para prolongar o passeio? A própria antecedência da pintura é colocada em questão.

A imagem sugere uma condição de fraterno intercâmbio entre fotografia e pintura. Terá de fato existido algum dia? Ou testemunhamos aqui apenas o desejo de um fotógrafo que desde sua emigração para os Estados Unidos, em 1936, só recebia encomendas de revistas de segunda linha, do gênero *Casa e Jardim*? Quando compôs essa natureza-morta, Kertész estava há cinco anos sem expor uma fotografia sequer, e ainda

teria que amargar mais onze de ostracismo. Steichen, por exemplo, deixou-o de fora de *The Family of Man*. Nunca conseguiu aprender bem o inglês, e certa vez um editor criticou suas imagens por “falarem demais”.⁶⁰ Mas, em contraste com a enchente de Louisville, *Natureza-morta, 1951* é peculiarmente silenciosa. A fotografia de Bourke-White está repleta de palavras que aviltam ainda mais a situação por que passam as vítimas das inundações. A de Kertész, a despeito de tomar a leitura por tema, esconde as palavras. Cada uma das fotografias de seu ensaio é uma oportunidade de mergulharmos nesta experiência de interioridade à qual a literatura costuma estar associada.

Na utopia do mundo *Life* de Bourke-White, as fotografias talvez fossem capazes de dizer tudo. As palavras, parasitárias, ociosas, subsistiriam como imagens, dizeres de um *outdoor*. Porém, tal qual Proust, Kertész prefere debruçar-se sobre os “livros de outrora”. Escolheu voltar a folheá-los como calendários dos “dias perdidos”, na esperança de ver refletidas em suas páginas “as habitações e os lagos que não existem mais”,⁶¹ pois o que “as leituras da infância deixam em nós é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos”.⁶²

⁶⁰ DYER, G. *The Ongoing Moment*. London: Abacus, 2007, p. 27-28.

⁶¹ PROUST, M. *Sobre a leitura*. Campinas: Pontes, 1991, p. 10.

⁶² PROUST, M. *Sobre a leitura...*, p. 24.

Em Todos os Lares da América

Enquanto Kertész refugia-se na leitura, um novo estado da imagem penetra, tão avassaladoramente quanto uma enchente do rio Ohio, todos os lares da América: a televisão. As transformações profundas que engendra já não estão mais confinadas ao campo da imagem, mas dizem respeito aos próprios corpos dos espectadores. É disso que nos dá testemunho uma fotografia de Garry Winogrand.⁶³



*Garry Winogrand. John F. Kennedy,
Convenção Nacional Democrática, Los Angeles, 1960.*

⁶³ Esta e a próxima seções contaram com a colaboração de Juliana Martins.

A aura de luz em torno do político confunde-se com a iluminação que incide para que seu corpo se transforme em ondas eletromagnéticas televisivas. É uma fotografia duplamente profética. Premonitória a respeito de uma campanha que, segundo os cientistas políticos, foi a primeira vencida pelo carisma midiático de um jovem Kennedy contra seu rival, Richard Nixon, então um representante da velha escola (vitimado mais pela sudorese ou por uma maquiagem deficiente do que pela retórica). Mas igualmente premonitória do que viria a se tornar um clichê acadêmico nas décadas seguintes: a fotografia, o cinema e a televisão estavam em vias de transformar o mundo e a nós todos em imagem. Daniel J. Boorstin, importante historiador e intelectual norte-americano, que seria por muitos anos diretor da Biblioteca do Congresso, queixava-se, em 1962 (em um livro chamado *A imagem: um guia para pseudoeventos na América*), que as imagens haviam se misturado ao “sonho americano”: “nós nos apaixonamos por nossa própria imagem, pelas imagens que criamos, que acabaram por se tornar imagens de nós mesmos”. E concluía: “como indivíduo e como nação, nós agora sofremos de narcisismo social”.⁶⁴

Ao flagrar, nos fundos da cena, a transformação do político em imagem midiática (o novo corpo duplo do rei), a fotografia ainda preserva algo de seu estatuto testemunhal. Ela ainda diz algo do mundo, sem (supostamente) dizer de si mesma: revela os bastidores de uma ação invisível para quem está presente à convenção e desvela, apenas aos espectadores da fotografia, a nova face do político-imagem.

⁶⁴ BOORSTIN, D. J. *The Image; a guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage Books, 1992, p. 257.

No Museu de L'Orangerie

O fim da era moderna e o início do que alguns chamariam de pós-moderno, que a fotografia de Winogrand prenuncia, emoldura o gozo narcísico generalizado no qual mergulhamos e que perdura até hoje. Não admira que, nessas circunstâncias, a imagem assuma caráter monumental. Todos nos tornamos um pouco como turistas, com o olhar colonizado por imagens já vistas, viajando para ver o que já se conhece. É o que vemos em “Steps” (1987), do videoartista Zbig Rybczynski, no qual um grupo de turistas visita o monumento do cinema soviético “Encouraçado Potemkin”, dirigido por Serguei Eisenstein, em 1925, acompanhados por um guia cuja missão é explicar-lhes a poética do filme. Na cena da escadaria de Odessa, os turistas misturam-se à multidão e são também postos para correr, pisoteados e fuzilados pelo exército tsarista.

A nova monumentalidade da imagem não é apenas um artifício retórico — a hipérbole de seus atributos ontológicos. Ao longo de muitas décadas, a função de mediadora das relações entre imagem e mundo encontrou no livro o lugar privilegiado de sua realização. Feita para a página impressa, a fotografia cabia em nossas mãos; a fotografia monumental, agora destinada às paredes das galerias de arte, onde “ela importa como arte como nunca antes”, desloca o lugar do observador.⁶⁵ Na fotografia moderna, a inteligibilidade e a fruição da imagem demandavam do

⁶⁵ FRIED, M. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press, 2008.

espectador a adesão imaginária ao olhar testemunhal de quem esteve lá. A contrapartida fenomenológica do “isto foi” barthesiano era o “poderia ter sido eu acionando o obturador”.

Antes de ser causa das transformações no campo do observador, a monumentalidade das fotografias contemporâneas deve ser tomada como um índice ou sintoma daquelas. A liberdade de movimentos do espectador diante da imagem, exaltada por Fried, tem como contrapartida a diluição desse encontro privilegiado entre ponto de vista espacial e aspecto temporal que caracterizou a fotografia moderna. Não resta dúvida de que a fotografia cumpriu um papel crucial na transformação do mundo em imagem, modificando o modo como o habitamos. Mas algo também sucedeu conosco. Em uma fotografia de Roberta Dabdab, tudo já é sabido de antemão: conhecemos tanto a situação de fotografar quanto a de ser fotografado ao lado de monumentos, pois não é outro o sentido dessa pintura de Monet nas paredes do Museu de L’Orangerie: um monumento que conhecemos ou teríamos que conhecer.



Roberta Dabdab. Mulher fotografa homem em frente às gigantescas ninféias de Monet, no Museu de L’Orangerie, 2008.

A fotografia apropria-se tanto da plasticidade impressionista — em que o corpo do observador estava implicado na apreensão de uma obra que não se resolvia em si mesma — quanto da situação museográfica que induz uma absorção do visitante na obra (algo que já havia sido tematizado por Thomas Struth). Mas, nessa imagem, não são apenas as diferenças formais entre pintura e fotografia que desaparecem. Também não se trata mais de alertar sobre o risco de preferirmos nossa imagem em detrimento de nós mesmos — como foi feito ao longo das décadas de 1960 e 1970. A pixelização generalizada sugere o desaparecimento das distinções entre imagem e mundo (ou antes, do problema dessas distinções). Quando a artista escreve na legenda: “Mulher fotografa homem em frente às gigantescas ninfeias...”, isso remete menos a um fragmento de mundo do que à revelação de que mundo, imagem, e essa mulher que fotografa (a própria artista, afinal) já habitariam um cenário em que não apenas os limites entre regimes de representação evanesceram-se, mas que junto com eles desapareceram também todas as diferenças materiais.

Parece-nos, hoje, que a tensão fundamental, constitutiva da fotografia e de sua cultura, não foi entre verdade e mentira ou entre arte e técnica (para mencionar apenas os debates clássicos), mas entre imagem e mundo. Deslocada pouco a pouco do lugar de guardiã problemática dessa distância-diferença que ocupou por mais de 150 anos, o experimentalismo e o hibridismo contemporâneos são alimentados pela intuição de que o nosso destino e o destino da fotografia estão, de alguma maneira, vinculados.

A Terra Prometida das Imagens

A fotografia ocupa um lugar crucial na reflexão acerca da visualidade contemporânea. Do famoso debate entre o filósofo francês Jacques Rancière e o iconólogo norte-americano W.J.T. Mitchell, na Universidade de Columbia, em 2008, depreende-se que o nosso destino e o destino da fotografia estão de algum modo entrelaçados. Naquela ocasião, Rancière chamava a atenção para dois discursos contemporâneos acerca da imagem, ambos catastróficos. Um deles afirmava que não há mais nada de real no mundo, que tudo se tornou virtual, um desfile de simulacros e imagens sem qualquer substância. O outro sustentava que são as próprias imagens que acabaram, uma vez que elas supõem certa distância da realidade, distância que nos permite operar as distinções entre uma coisa e outra. Se já não podemos realizar essa operação, então a imagem, como categoria do pensamento, não existiria mais. Para Rancière, o que está por trás desses discursos é a lamentação pela “morte” das imagens passadas, tanto do ponto de vista material quanto simbólico, degradadas e vulgarizadas pela sociedade de consumo de massas.⁶⁶ Nesse sentido, não é por acaso que a cena da pixelização generalizada, flagrada por Dabdad, ocorra em um museu, instituição que se converteu na modernidade em “refúgio para

⁶⁶ RANCIÈRE, J. *O destino das...* p. 9-10.

imagens que haviam perdido seu lugar no mundo”.⁶⁷ Porém, nossa ansiedade em relação às imagens não decorreria apenas das transformações de natureza civilizacional que atravessamos. Mitchell irá argumentar que, tal como os animais — aos quais estão ligadas desde tempos paleontológicos —, as imagens nos predizem e precedem.⁶⁸

A ansiedade marcou a última geração de artistas visuais do século XX, que viveu na pele a própria virtualização, tomando para si a tarefa de inscrever na fotografia as dores de parto da nova imagem. Neste sentido, a obra de Rosângela Rennó é exemplar. Em um magnífico livro de 2010, fotografias roubadas da Biblioteca Nacional e depois recuperadas pela polícia exibem apenas o verso: e nele as marcas de sua desventura (inscrições, carimbos, etiquetas, raspagens, apagamentos).⁶⁹ Essa insistência nas cicatrizes da imagem nos alerta que nem o mundo nem a imagem desapareceram, ainda que suas relações estejam se reconfigurando.

As fotografias sacrificaram seu corpo para que a produção e a reprodução das imagens não fossem mais operações materialmente distintas. Nas comunidades de imagens virtuais da internet, as fotografias parecem tomadas por um “delírio de onipotência, uma fantasia que encontrou na replicação infinita a justificativa autorreferente de sua existência”. Na rede que lhes serve de habitat natural e caldo de cultura, as imagens-clichê “querem nos fazer crer que agora, mais do que nunca, a reprodução é parte indissociável da sua natureza”,⁷⁰ uma vez que sua mera exibição na tela de um computador já é reprodução em ato.

O esquecimento do corpo das imagens fotográficas, no entanto, tal como se deu com o esquecimento da duração por ocasião do advento da fotografia instantânea moderna, faz sintoma. E o que toma a cena, por vezes, é a promessa de corpo que sempre esteve latente em toda imagem. Promessa de que nos falam as religiões da encarnação, em particular o

⁶⁷ BELTING, H. *Antropología de la...*, p. 77.

⁶⁸ MITCHELL, W.J.T. “The Future of the image: Rancière’s road not taken”. In: *Culture, Theory & Critique*, 2009, 50 (2-3), p. 133-144.

⁶⁹ RENNÓ, R. 2005-510117385-5. Rio de Janeiro: R. Rennó, 2010.

⁷⁰ LISSOVSKY, M. *Pausas do destino...*, p. 197.

cristianismo. Promessa que a condição moderna da imagem havia obscurecido em nome da elaboração da própria transparência, e que teve sua contrapartida nas teorias semióticas e hermenêuticas onde um mundo de signos era abstraído do mundo dos corpos.⁷¹

O encontro paradoxal entre os deuses antropomórficos greco-romanos com o deus único e incorpóreo da tradição judaica resultou no ícone cristão em que a “desencarnação se converteu no sentido da nova imagem do corpo”.⁷² Essa imagem-desencarnada-promessa-de-corpo tem seu apogeu nos ritos fúnebres dos reis medievais, descritos por Kantorowicz, em que a dignidade do cargo, a imagem da soberania, busca um novo corpo para recompor a integridade do reino e da autoridade real.⁷³ A promessa ressurgiu agora, generalizada, no contexto de uma tecnologia em que informação e suporte tornaram-se autônomos uma em relação ao outro. A velha efígie dos reis transformou-se nos avatares que agem na extensão virtual de nós mesmos como se fossem corpos tornados imagem a “invalidar a diferença entre uma imagem e tudo aquilo do qual é imagem”.⁷⁴ Agora o percebemos: ao esquecimento do corpo das fotografias corresponde o esvanecimento do problema da distância entre imagem e mundo.

Blanchot escreveu que existem duas modalidades de distância: a distância que tomamos das coisas para “melhor dispor delas” e a distância que é “profundidade não viva, indisponível, que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas”.⁷⁵ Um “utensílio danificado torna-se a sua imagem” — observa ele — “não mais desaparecendo no seu uso, *aparece*”. E acrescenta: “Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, seu duplo”, seu cadáver.⁷⁶ Mas o que nos sugere a experiência contrária? A experiência dos duplos úteis e disponíveis, a experiência da sobreposição das duas modalidades de

⁷¹ BELTING, H. *Antropologia de la...*, p. 18-19.

⁷² BELTING, H. *Antropologia de la...*, p. 119.

⁷³ KANTOROWICZ, E. H. *The King's two ...*, p. 409-437.

⁷⁴ BELTING, H. *Antropologia de la...*, p. 136.

⁷⁵ BLANCHOT, M. *O espaço literário...*, p. 262.

⁷⁶ BLANCHOT, M. *O espaço literário...*, p. 260.

distância, do desabamento de uma sobre a outra? Por mais de um século, a fotografia foi este Atlas que suportava um céu de imagens com os pés firmemente cravados na terra das coisas. Não conheço melhor figura dessa condição que a criada pelo caricaturista e cineasta francês Carlo Rim, em 1930, quando afirmava que, graças à fotografia, o ontem havia se transformado em um “hoje sem fim”: “Como o cabo que prende o balão à terra, nosso sensível aparelho permite-nos sondar o terreno mais difícil, criando um tipo de vertigem particularmente seu”.⁷⁷ Agora, desatadas, incorpóreas, como valquírias digitais, recolhem os restos mortais deste fenomenal desmoronamento. No lusco-fusco destes restos, a imagem desencarnada, vê-se o “reflexo tornando-se senhor da vida refletida”: vê-se o cadáver que “é sua própria imagem”.⁷⁸



Wilhelm K. Röntgen, *A mão da senhora Röntgen*, 1895. Fonte: Wikipedia.

⁷⁷ RIM, C. "On the snapshot". In: Philips, Christopher (Org.). *Photography in the Modern Era*. New York: Metropolitan Museum of Art; Aperture, p. 37-40. 1989, p. 37-38.

⁷⁸ BLANCHOT, M. *O espaço literário...*, p. 260.

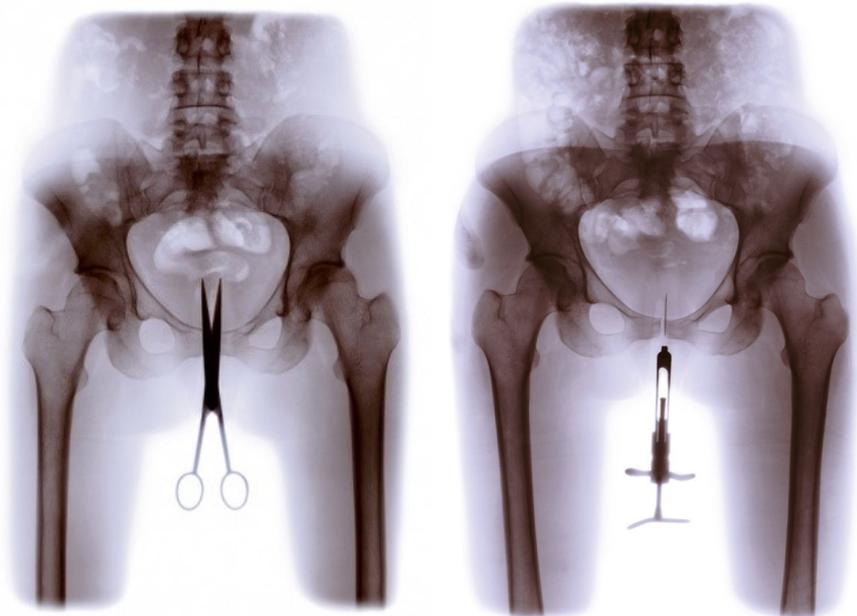
Durante todo o século XIX, a fotografia foi uma poderosa aliada da agenda iluminista de anexação do invisível aos territórios da visibilidade — agenda que pautou a ciência dos séculos XVII ao XIX em sua luta incansável contra a obscuridade do mundo, cujo marco inicial foi a invenção do microscópio, culminando no registro das sombras produzidas pelos raios x emitidos por um “tubo de Crookes”, em 1895. Sobre a primeira destas radiografias, o inventor Wilhelm Röntgen anotou “fotografia de uma mão viva”. Transpunham-se não apenas os limites da carne, mas os próprios umbrais da morte. Nunca cessamos de nos admirar que um dos dedos da modelo — a própria esposa do cientista, Anna Bertha —, encontra-se adornado por um anel, signo da vaidade dos vivos e da fidelidade eterna dos casais. Ao contemplá-la pela primeira vez, dizem, a senhora Röntgen exclamou: “eu vi a minha morte!”

Em sua crítica ao apego que a ciência moderna nutria pelas profundidades em detrimento das superfícies, a “falácia” de que as causas são mais importantes que os efeitos, ou, de um ponto de vista filosófico, a crença na supremacia do “Ser (verdadeiro) sobre a (mera) Aparência”, Hannah Arendt observou, seguindo teorias morfológicas, que as formas exteriores são “infinitamente variadas e altamente diferenciadas”. Os “órgãos internos, por sua vez, a menos que deformados por uma doença ou anormalidade peculiar”, são difíceis de distinguir um do outro: se o interior fosse visível, “nós todos pareceríamos iguais”. E acrescenta: “qualquer coisa que veja deseja ser vista, qualquer coisa que ouça clama por ser ouvida, qualquer coisa que toque mostra-se para ser tocada.” Tudo que é vivo, portanto, “urge aparecer”, mas nossos “preconceitos metafísicos” nos teriam levado a acreditar que o essencial repousa sob a superfície, isto é, que “a superfície é ‘superficial’”.⁷⁹

Se todo corpo morto é o vivo reduzido à sua imagem, sua contrapartida é que toda imagem é vida morta em busca de um corpo. E é desde

⁷⁹ ARENDT, H. *The Life of the Mind*. New York: Harvest/Harcourt, 1978, p. 26-30.

as entranhas indiferenciadas da nova imagem que o desejo de corpo que as habita encontra sua expressão mais pungente. Expressão que não é mais, como assinalava Hannah Arendt, a da interioridade “de uma ideia, de um pensamento, de uma emoção”, mas “expressividade de uma aparência”, que não exprime nada a não ser a si mesma.⁸⁰ Nos *Retratos íntimos* de Cris Bierrenbach, a dor torna-se um imperativo da própria imagem. Enquanto na “fotografia esvaziada” de Dabdab, a substância imaterial do digital dissolve as distinções que só as palavras da legenda insistem em preservar, nestes retratos, matéria e imagem estão em tensão permanente. Tensão que agora nenhuma palavra pode dar conta.



Cris Bierrenbach, da série *Retrato íntimo*, 2003.

A tesoura e a seringa não cessam de convocar a carne da imagem e, simultaneamente, frustrar sua encarnação. Já não é preciso dizer, como o Dr. Röntgen, que se trata da “mão viva” de sua esposa, cuja devoção um anel testemunha. Ossos vivos já nos são familiares, e o metal não mais os envolve, como um pequeno círculo protetor: o metal instiga, perfura. Desta

⁸⁰ ARENDT, H. *The Life of...*, p. 30.

nova condição das relações das imagens entre si (e da fotografia com o mundo), Roberta Dabdab fez anamnese, e Cris Bierrenbach, o relatório de autópsia: esgotada de tanto dizer, esvaziada de sua magia, a fotografia despojada de palavras reencontra no grito lancinante o único modo de dar voz ao real que subsiste nas entranhas da realidade. Por intermédio deste grito, o corpo retorna como a terra prometida das imagens.

Darwin e a Orangotango

A pixelização generalizada parece indicar o esgotamento da máquina de semelhanças, reduzindo todo o existente à indiferença. Mas isso seria tomar suas imagens apenas como superfícies — o que, evidentemente, são — e deixar de observar a temporalidade intrínseca a cada uma, as múltiplas durações que as caracterizam. Como escrevi uma vez, nenhuma delas está inteiramente no passado e no presente:

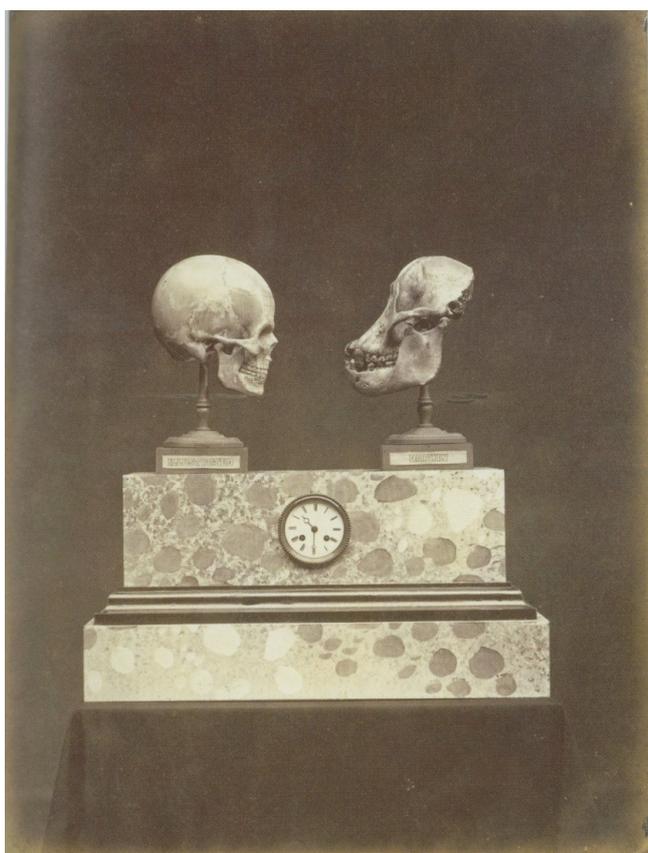
São seres que habitam o limiar entre passado e presente, entre vivo e morto, exatamente como os fantasmas. E são, como os fantasmas, seres instáveis, simultaneamente sincrônicos e diacrônicos. Estão aqui e agora, conosco, e no mesmo momento, nos fornecem o testemunho de nossa irremediável diferença em relação ao que foi (...) São a própria operação histórica em ato, mesmerizada pela atualidade do que foi. As fotografias atravessam os tempos como os fantasmas atravessam paredes, ambos condenados a fazer a incessante mediação entre o que foi, o que é, e o que será.⁸¹

Se o centro do ato fotográfico é a pose, como pensava Roland Barthes, sua duração não se esgota no intervalo, curto ou longo, da exposição, mas estende-se até os tempos imemoriais de nossa antropogenia imaginária. Ereto, sentado, sorrindo ou lendo, as convenções iniciais da pose encenavam a história da hominização da espécie (ou de parte dela) que cada modelo deveria aprender a condensar e ostentar. Essa operação

⁸¹ LISSOVSKY, M. *Pausas do destino...*, p. 190-191.

antropogênica é mais facilmente observada quando animais são convocados a participar da pose.

Observando as formulações assumidas pela distinção humano/animal ao longo da história da filosofia, Giorgio Agamben concluiu que qualquer conceito de humanidade deveria tanto excluir como incluir a natureza animal. Denominou esse dispositivo metafísico de “máquina antropológica”, o processo histórico que produz separações e reconciliações entre humanidade e animalidade (tais como as relações entre corpo e alma, por exemplo).⁸² No interior dessa máquina haveria uma zona de indeterminação onde é possível perceber a tensão entre gente e bicho, onde o movimento de separação é suspenso e a própria máquina exhibe a engrenagem capenga. Seria possível flagrar esse momento? Seria possível visitar esse lugar?



Henri Pronk. Illustrated Darwin, 1865.

⁸² AGAMBEN, G. *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Em uma curiosa imagem do fotógrafo holandês Henri Pronk um crânio humano confronta o de um orangotango. A fotografia é parte do material preparado na Universidade de Utrecht pelo Dr. Fock, médico e membro da Academia Real de Belas Artes, para a elaboração de sua “Anatomia Canônica”, publicada em francês em 1866. No pedestal do humano, lemos “Illustrated”; no do símio, “Darwin”. A presença do orangotango não é aleatória. Sabe-se que foi observando Lady Jane, a primeira orangotango do zoológico de Londres, em março de 1838, que Darwin começou a dar forma a seu argumento acerca da “descendência do homem”.⁸³ Logo no início do livro, finalmente publicado em 1871, a orelha de um feto de orangotango é comparada à humana, sugerindo que semelhanças peculiares entre ambas seriam “resíduos de uma condição primitiva, tanto no homem como nos macacos”.⁸⁴

Essa fotografia, no entanto, não faz parte da difusão heroica das ideias darwinianas. Sua intenção é mais provavelmente irônica, pois “ilustrado” é o crânio humano, cabendo o animal a Darwin. O objetivo da obra do Dr. Fock, que havia contratado os serviços fotográficos de Pronk, era atualizar, ou melhor, “reencontrar” o cânone do escultor grego Policleto, dado como perdido. As pranchas de seu álbum são um minucioso estudo geométrico das proporções exatas que caracterizariam a beleza clássica do corpo humano.⁸⁵ Enquanto para os homens (europeus brancos, bem entendido) a “beleza da forma é a música do olho”, aos orangotangos isso estaria vedado, pois eles não possuem “nem olhos nem orelhas organizadas para esse fim”. Por isso, seria risível acreditar que todos os homens, conforme sua raça, “seriam orangotangos mais ou menos aperfeiçoados”.⁸⁶

⁸³ VAN WYHE, J.; KJÆRGAAR, P. C. “Going the whole orang: Darwin, Wallace and the natural history of orangutans”. In: *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, n. 51, p. 53-63, 2015.

⁸⁴ DARWIN, C. *A origem do homem e a seleção sexual*. São Paulo: Hemus, 1974, p. 30.

⁸⁵ SANTING, C. De menselijke canon. Het vraagstuk van de ideale mens in de Nederlandse medische wetenschap. *BMGN - Low Countries Historical Review*, 122(4), 2007, p. 484-502.

⁸⁶ FOCK, H.C.A.L. *Anatomie Canonique ou le canon de Polycléte retrouvé*. Utrecht: Kemink et fils, 1866, p. 10.

O orangotango Darwin e o Homem Ilustrado, dispostos um diante do outro, talvez reflitam sobre o escândalo da semelhança. O encontro seminal de 1838 foi reduzido a um enigma osteológico. A distância que os separa no tempo profundo, o abismo geológico que os assemelha e distingue de um ancestral comum também foi transformado. Abaixo dos crânios, um relógio assinala o momento do clichê fotográfico e reduz esse abismo à deformação de um espelho de quermesse. Entre a longuíssima duração da origem das espécies, materializada no mármore do pedestal, e o momento atualíssimo do relógio que incrusta nele a realização do clichê, o tempo passa — e a máquina antropológica coloca-se em movimento.

Anões da Corte

Embora reconheça-se hoje que o “o animal nomeia um problema conceitual na filosofia ocidental”, costuma ser “definido negativamente em relação ao humano”, conotando apenas “o que o humano *não é*”.⁸⁷ Mas, como Lévi-Strauss já havia sublinhado, os animais não ocupam todos o mesmo lugar em nosso imaginário. Em *O pensamento selvagem*, referindo-se aos nomes dos animais, observa que eles provêm de séries distintas (metafóricas ou metonímicas) conforme, entre outras variáveis, participem mais ou menos das sociedades humanas. Assim, por exemplo, cachorros e cavalos de corrida recebem nomes retirados de séries metafóricas, enquanto a nomeação das espécies de aves e das vacas leiteiras costuma provir de séries metonímicas.⁸⁸ No cinema, por exemplo, um cão irá chamar-se Beethoven ou Super-cão (humanos metafóricos), enquanto os anões da Branca de Neve tendem a receber nomes metonímicos como Zangado ou Atchim. Essa designação corresponde, muito resumidamente, a uma topologia das distâncias imaginárias entre as espécies e ao grau de pertencimento desses seres às comunidades humanas (como os cães) ou, alternativamente, a suas próprias comunidades (como os anões da Branca de Neve).

⁸⁷ MORTON, S. “Troubling Resemblances, Anthropological Machines and the fear of wild animals: Following Derrida after Agamben”. In: TURNER, L. *The Animal Question in Deconstruction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, p. 105.

⁸⁸ LÉVI-STRAUSS, C. *La Pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962, p. 246-249.



Diego Velázquez. *Las Meninas* [da família de Felipe IV], 1656.
Fonte: Museu do Prado, Madri (Espanha).

Não convoco os anões por acaso. Há, em termos iconológicos, uma forte conexão entre anões e cachorros. Consideremos um exemplo conhecido: o quadro “As Meninas”, de Velásquez. Logo observamos que os anões e o cachorro ocupam a mesma região da pintura, à direita. Essa proximidade se repete em muitas outras obras da época. Sua ocorrência é tão frequente que não hesito em sustentar que há algum tipo de atração especial entre anões e cachorros, de modo que, uma vez que uma obra inclua ambos, tendem a ficar juntos. Na longa e célebre descrição que faz Foucault da obra de Velásquez, é a representação que está em jogo, a representação da representação — esse olhar soberano que tudo dispõe. A tudo e a todos Foucault se dedica: aos personagens, aos olhares, aos reflexos, às luzes, à geometria. O filósofo observa que os anões estão em “primeiro plano”, mas não retira daí nenhum problema em particular, apenas assinala sua participação na reciprocidade de pontos de vista que

mais tarde será teorizada como *episteme clássica*. Foucault informa o nome de um desses anões, mas dá a isso pouca importância, uma vez que a “palavra” e o “visível” são irreduzíveis um ao outro. Essa defasagem é resumida de forma taxativa: “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz”.⁸⁹

Não seria justo dizer que Foucault não vê o cachorro, mas ele o vê pouco. É mencionado apenas duas vezes. A primeira, entre parênteses, como aquele cujo dorso serve de apoio ao pé do anão;⁹⁰ a segunda, com mais vagar, sublinhando que se trata de uma exceção ao “espetáculo de olhares” que constitui o campo da representação. O cão é “o único elemento do quadro que não olha nem se mexe, porque ele, com seus fortes relevos e a luz que brinca em seus pelos sedosos, só é feito para ser um objeto a ser olhado”.⁹¹

Tornado exceção, o olhar reservado do cão preserva nele sua canonicidade. Mas o que permanece silenciado, indizível, a despeito de ter estado visível, em primeiro plano, diante dos olhos de Foucault e dos nossos, são as bordas da máquina antropológica, o atrito de seus mecanismos, ali onde o pé do anão repousa sobre o cão. A despeito de Foucault ter argumentado que o cachorro estava ali para ser visto, são as qualidades táteis de seus pelos “sedosos” que a luz experimenta. Prestemos mais atenção, portanto, ao que é silenciado: não é a luz que de fato “brinca” com os pelos do cão, mas o anão. Nas bordas da representação, onde a máquina está em funcionamento, os limites entre as espécies tornam-se tão ambíguos quanto as ontologias.

O anão-luz que pisa no cachorro chama-se, Nicolaso Pertusato, o “bufão italiano”, como Foucault o qualifica.⁹² Em *As palavras e as coisas*, somos informados que a “tradição” preservou seu nome e função. Poderíamos presumir que sua notoriedade decorreu de seu talento para a

⁸⁹ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 25.

⁹⁰ FOUCAULT, M. *As palavras e as ...*, p. 28.

⁹¹ FOUCAULT, M. *As palavras e as ...*, p. 29.

⁹² FOUCAULT, M. *As palavras e as...*, p. 25.

bufonaria, distinguindo-o da anã, cujo nome teria se esfumado. Mas novamente aqui a máquina está em funcionamento, pois boa parte da celebridade de Pertusato decorre exatamente do fato de não ser anão, mas *nanico*, isto é, anão proporcional. Nanicos eram significativamente mais valorizados que anões nas cortes e ricos salões aristocráticos espanhóis e italianos. A máquina antropológica — isso que não cessa de produzir a distinção do humano, criando e recriando zonas de sombra, gradações e ambiguidades entre homem e animal na natureza e entre animalidade e humanidade no homem — faz do nanico um de seus bens mais preciosos, pois é pequeno sem ser anão e, ainda assim, anão sem ser monstruoso.

A “tradição” a que se refere Foucault (sem citar a fonte) é Antonio Palomino, que publicou sua biografia dos pintores espanhóis em 1724. Ele havia chegado a Madri em 1674, tendo tido oportunidade de entrevistar-se com pessoas que tinham frequentado a corte de Felipe IV e conhecido Velásquez pessoalmente. Pois é com surpresa que constatamos nesta obra, marco inicial da fortuna crítica do quadro de Velásquez, que a anã também tem nome. Trata-se de Maribárbola, uma “anã de formidável aspecto”.⁹³ Palomino também inclui o cachorro em seu comentário. Assim como Foucault, chama a atenção para o pé sobre o cão, mas não é a maciez de seu pelo que está em questão. Segundo ele, tratava-se de sugerir que, “junto com a ferocidade de sua aparência”, percebe-se “sua mansidão e sua docilidade”, mesmo quando provocado. Os relatos dos contemporâneos contam que, enquanto estava sendo pintado, o animal “ficava imóvel em qualquer atitude em que fosse colocado”.⁹⁴ Que maior prova de docilidade e sujeição que submeter-se impassível à pisada de um nanico?

Como já antecipei, não é preciso muito esforço para reconhecermos nessa configuração um tropo pictórico frequente, em particular na pintura cortesã espanhola: a vizinhança entre anões e cães. O próprio

⁹³ Acredito que nenhuma outra corte teve tantos anões como a espanhola, recrutando-os onde fosse necessário. Nicolasito era italiano, Maribárbola, alemã.

⁹⁴ STRATTON-PRUITT, S. L. “Introduction” in: *Velásquez’s Las Meninas*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 2.

Velázquez já havia pintado, duas décadas antes, um *Anão da corte* (c. 1630), acompanhado de um enorme cachorro. Retido pela coleira, o animal mostra-se obediente, pois claramente poderia arrastar o anão se assim o desejasse. Quase um século antes, o holandês Antônio Moro, que prestou serviços às cortes espanhola e portuguesa, havia feito um magnífico retrato do *Anão do Cardeal de Granvelle* (1549-1553). A mão repousando tranquilamente sobre o dorso enorme demonstra, nesse caso, que nem a coleira era necessária. O filho e sucessor de Felipe IV, Carlos II, último representante da decadente dinastia, também teve seus anões. Dois deles podem ser vistos nos jardins do Palácio do Bom Retiro, diante do túmulo de Felipe IV, conduzindo um gigantesco mastim, em uma pintura de Jan Van Kessel, o Jovem (*Os anões de Carlos II*, 1670). O duplo cão-anão é tão persistente que ainda podemos encontrá-lo em um retrato de *Bébé*, o anão francês do ex-rei Estanislau, da Polônia, pintando por volta de 1760.



Retrato de Nicolas Ferry, conhecido como Bébé, nanico francês da corte do rei deposto Estanislau da Polônia (c. 1760). Fonte: Musée Lorrain, Nancy (França).

Sabemos que esses retratos eram realizados para a maior glória dos patronos, que competiam entre si pela posse dos maiores cães e dos menores anões, mas a persistência dessa composição não decorre apenas do desejo de ostentar objetos que despertavam cobiça e inveja em seus pares.⁹⁵ Trata-se, sobretudo, de uma vicinalidade que certifica o status ambíguo desses seres, ambiguidade da qual se alimenta a máquina antropológica (e é retroalimentada por ela). O animal, que era quase um membro da família, e o humano, que era quase um animal doméstico, não raro compartilhavam os mesmos aposentos nos palácios aristocráticos.



Rodrigo de Villandrando. O príncipe Felipe (depois, Felipe IV) da Espanha e o anão da corte Soplillo, c. 1620. Fonte: Wikipedia.

⁹⁵ No conto de Herman Hesse “O anão”, de 1904, Filippo, o anão favorito da nobre senhorita Margherita Cadarin, de Veneza, era pequeno e feio, mas muitos reis, príncipes e duques ficariam felizes em “pagar ouro pelo homenzinho, se ele estivesse à venda”, pois poderia haver “anões tão pequenos e feios como Filippo em algumas cortes ou nas cidades ricas, mas ele era muito superior a eles com respeito a cérebro e talento”. A rivalidade entre os “donos” dos anões estendia-se frequentemente a esses últimos. Bébé, que jamais aprendeu a ler, foi protagonista do mais famoso nanocídio do século XVIII, assassinando e queimando vivo um rival mais talentoso. O conto de Hesse também termina em tragédia, motivada pelo sentimento de vingança de Filippo após o afogamento de seu cachorro (HESSE, H. *The Fairy Tales of Hermann Hesse*. Londres: Bantam Books, 1995).

A subserviência dos cães ferozes era demonstrada, como ainda o é, pela mão que repousa sobre a cabeça do animal, como no retrato de Bébé. Mas a maquinação nunca cessa de operar e vemos, com frequência, a mão do patrono apoiar-se sobre a cabeça do anão como faria com seu cão. Em um retrato de 1620, pintado por Rodrigo de Villandrando, o mesmo Felipe IV, ainda príncipe, pode ser visto afagando seu nanico italiano da época, chamado Soplillo.⁹⁶ Sabe-se que era bem difundida na Europa a crença que esfregar um anão, em particular na cabeça ou na corcunda, trazia sorte e prosperidade. Gostaria de sugerir, no entanto, que a incidência do gesto na pintura decorre antes do funcionamento da máquina antropológica — isto é, da confusa contiguidade entre anões e cachorros — que dessa superstição. A crença na natureza afortunada do ato seria, nesse sentido, a racionalização de um impulso, uma explicação *a posteriori* associada a um gesto maquinal, realizado por *automatismo*. A superstição que justifica o gesto é o dizível de um funcionamento invisível, a verbalização de um sintoma.

⁹⁶ Como essa, há dezenas de pinturas com a mesma configuração, tanto na Itália como na Espanha, desde meados do século XVI. A presença de anões nas pinturas italianas é notável já no século XV, quando “*signori* e outros nobres começaram a usar anões como testemunho de sua autoridade principesca e/ou elevada estatura” (O'BRIAN, R. “A Duke, a dwarf, and a game of chess”. In: *Source: Notes in the History of Art*, v. 34, n. 2, p. 27-33, Winter, 2015.

A Voz do Dono

As relações entre anões, cachorros e patronos obedecem a convenções iconográficas bastante difundidas e fortemente enraizadas como tropos visuais. É fascinante observar como a fotografia pode perpetuá-los, mesmo quando seu sentido imediato é alterado. Tomemos, por exemplo, uma famosa ocorrência de um nanico italiano no século XX, agora ao lado de seu protetor-libertador. Trata-se de uma fotografia de Robert Capa, tomada durante a invasão da Sicília pelas forças aliadas, em 1943. O poderoso soldado norte-americano, acorocado, coloca seu ouvido ao alcance da voz do frágil camponês idoso. Esse, por sua vez, apoia a mão no ombro do soldado (um gesto de gratuita simpatia, muitos dirão, ou talvez necessidade para se manter equilibrado enquanto indica, com o auxílio de uma longa vara, o caminho a seguir).

— Sim, os inimigos, os alemães, eles foram por ali! Eles estão ali, agora. Vai!



Robert Capa. Sicília, perto de Troiana, 4-5 agosto 1943. Fonte: GDA Press.

Admito que fantasiei a fala atribuída ao camponês da Sicília. Mas foi apenas para chamar a atenção para o ranger das engrenagens da máquina: “Agora, vai!” — como alguém que dá ordens a seu cão de caça. A fama dessa fotografia não nos surpreende: tornou-se a foto-ícone da libertação do nanico povo italiano do fascismo graças à ajuda do gigante da América. A graça de colocar o novo senhor no lugar do cachorro, o soldado mimetizando o cão de caça, explica grande parte de seu sucesso. Mas a inversão não é apenas anedótica, pois serve também de alegoria da nova condição democrática em que passaria a viver o povo italiano após décadas de sujeição ao fascismo. Tal como o cachorro da famosa marca da RCA Victor, cuja postura o soldado reproduz, é a “voz do dono” que o sabujo americano escuta, desnudando assim a operação antropogênica que desdobra em cada um de nós um anão e um gigante, um animal e um humano. Por isso tanto nos enternecemos com essa fotografia quanto rimos dela.

O Cão em Pé



*Baldomero Alejos. Ayacucho, Peru, c. 1930.
Fonte: Archivo Fotográfico Baldomero Alejos, 1924-1976.*

O menino e o cachorro posam em um estúdio fotográfico numa pequena cidade andina, e a máquina antropológica coloca-se em movimento, pois as crianças são ex-nanicos, como Xuxa, apresentadora de programas infantis na TV, bem o sabia ao chamá-las “baixinhos”. Impossível não nos remetermos à experiência do pequeno Walter Benjamin, levado pela mãe a um estúdio fotográfico em Berlim. A criança sentia-se “desorientada” quando exigiam dela “semelhança” a si mesma:

Para onde quer que olhasse, via-me cercado por pantalhas, almofadas, pedestais, que cobiçavam a minha imagem como as sombras do Hades cobiçavam o sangue do animal sacrificado. Por fim, sacrificavam-me a um prospecto dos Alpes, toscamente pintado, e minha mão direita, que deveria erguer um chapeuzinho de camurça, depositava sua sombra sobre as nuvens e as geleiras do fundo. (...) Estou, porém, desfigurado pela semelhança com tudo que está a minha volta.⁹⁷

Em 1931, na “Pequena história da fotografia”, um retrato de Kafka criança, tirado num desses ateliês que são “mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono”, já havia sido evocado, em condições semelhantes:

O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar este acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles.⁹⁸

A primeira passagem ocorre em “Infância em Berlim por volta de 1900”, escrita entre 1932 e 1934. Nesse texto, os “olhos incomensuravelmente tristes” de Kafka dão vez a esse outro, “tão desolador”, escreve

⁹⁷ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II...*, p. 99.

⁹⁸ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 98.

Benjamin, “como o olhar do rosto infantil que mergulhava em mim à sombra da palmeira decorativa”. Há ainda uma terceira versão da experiência infantil no estúdio fotográfico no ensaio que Benjamin escreve sobre Kafka, em 1934. O texto é praticamente idêntico ao de 1931, exceto por um pequeno detalhe: a concha que Benjamin levou ao ouvido, em 1932, na tentativa de escutar ali os ecos do século XIX, agora migra para o retrato de Kafka, cujos “olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz”.⁹⁹

O que escuta o pequeno Benjamin na concha da orelha de Kafka? Uma “rima infantil” e os ruídos do século anterior: “o chocalhar da cesta de chaves, as campainhas da escada da frente e dos fundos”, “o surdo estalo com que a chama da camisa da lâmpada de gás se apaga e o tinir de seu globo no arco de latão quando passa na rua um veículo”.¹⁰⁰ Um eco de Nietzsche: “que delícia para alguém possuir outras orelhas por trás de suas orelhas — para um velho psicólogo e flauteador de ratos como eu, que torna audível precisamente aquilo que gostaria de permanecer silencioso”.¹⁰¹

Ao superpor esses retratos, ao tomá-los um pelo outro e reuni-los em uma única experiência, Benjamin dá a ver o esforço filosófico e literário de construir uma “imagem de si” como imagem da história. Algo que só é possível em virtude daquilo que na infância incita “o dom de reconhecer semelhanças” como “coação de ser e se comportar semelhantemente”.¹⁰² A mesma coação está em jogo no estúdio fotográfico peruano: “Seja adulto ou seja um cão!” — ordena o fotógrafo ao menino. O espaço da fotografia é “um lugar de autossacrifício de si”, como observa Eduardo Cadava, porque “o que quer que entre neste espaço é sempre outra coisa”.¹⁰³ O menino não tem escolha, pois a entrada na cultura, a entrada na sociedade e na vida adulta, segue a dolorosa via da “assimilação”: trata-se

⁹⁹ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 144.

¹⁰⁰ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II...*, p. 100.

¹⁰¹ NIETZSCHE, F. *Twilight of the Idols*. Middlesex: Penguin Books, 1972, p. 21.

¹⁰² BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II...*, p. 99.

¹⁰³ CADAVA, E. *Words of Light*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 106.

sempre de participar do complexo jogo de espelhos que caracteriza a vida social. A criança, constrangida e confinada à pose, cria um duplo de si mesma que percorre o estúdio com os olhos — toma distância, preparando-se para o abatedouro, para o sacrifício do clique. Assim ela descobre que o processo de assimilação é também o que a afasta de si, pois uma vez dentro de uma fotografia, “não mais se distinguirá das pantalhas, das almofadas, dos pedestais que cobiçam sua imagem”.¹⁰⁴ Como também dos cães, que podem nem ser cães, mas igualmente almofadas, adereços de estúdio, animais empalhados.

O impulso para a fotografia já está inscrito no mundo das coisas. Tudo está pronto para ser visto. A criança também — pronta para repetir o que seu duplo acaba de sussurrar-lhe ao ouvido: “as pessoas também são como nós, são como coisas”.¹⁰⁵ Por isso, para Benjamin não importa se quem posa é o pequeno Hans em Berlim, o pequeno Franz em Praga, ou o pequeno Juan, em Arequipa. Há semelhança entre eles porque o que se produz aí, por ocasião do nascimento de si como outro, são retratos da própria autoestranheza. Em “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” essa experiência é transposta para o ator de cinema, a partir de uma observação de Pirandello, para quem atuação cinematográfica é uma forma de exílio. O ator cinematográfico “sente-se exilado”, do palco e de si mesmo. O seu corpo “perde substância, volatiliza-se”.¹⁰⁶ Muitas décadas depois, em *A câmara clara*, Barthes chegará à mesma conclusão: “a Fotografia é o aparecimento do eu próprio como outro”.¹⁰⁷

Benjamin vê a cena do retrato burguês como um sacrifício de si no altar das mercadorias. Que poderia ter pensado diante da vertigem de assimilações que a fotografia de Alejos coloca em jogo? O pequeno cão não apenas disputa com a criança a postura ereta, como ocupa, para todos os efeitos, o “lugar do pai” — dispõe de cadeira, bengala e gravata elegante.

¹⁰⁴ CADAVA, E. *Words of Light...*, p. 110.

¹⁰⁵ CADAVA, E. *Words of Light...*, p. 110.

¹⁰⁶ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 179-180.

¹⁰⁷ BARTHES, R. *A câmara clara...*, p. 28.

O menino não seria mais homem que esse cachorro menos cão. A máquina antropológica — o trânsito entre gente e bicho — tanto distingue o inumano no interior do humano quanto antropomorfiza o animal.

O cão, “animal edipiano por excelência”, como advertem Deleuze e Guattari,¹⁰⁸ mostra-se nessa fotografia em toda a sua desenvoltura: em pé, para espanto do cão investigador de Kafka, cujo encontro traumático com uma trupe de cães dançarinos desencadeia uma série interminável de perguntas das quais o personagem jamais se libertará. Sim, “faziam o mais ridículo e o mais indecente: caminhavam erguidos sobre as patas traseiras” — “Horror! Desnudavam-se e levavam desaforadamente à vista sua nudez”. O protagonista, que nessa época ainda era um jovem cachorrinho, logo se dá conta de que, diante desse comportamento de seus co-específicos, “a própria existência estava em jogo”.¹⁰⁹ As dúvidas que o assaltam, as perguntas cuja resposta busca incansavelmente — sobre a origem dos alimentos e o desejo dos cachorros voadores, por exemplo — acabam por exauri-lo.

O que há de tão traumático nessa experiência, se não a descoberta de que o próprio cão, como espécie, não dispõe de uma explicação para si mesmo? Atormentado pela suspeita de uma existência sem fundamento, o cão kafkiano não se permite pensar que só se é cão na dependência de um extra-cão impossível de ser nomeado e que permanece invisível. Nessa condição, questões fundamentais como a da proveniência da comida são virtualmente insolúveis. Já houve quem comparasse o cão-investigador de Kafka a Sócrates — e não faltou quem o situasse na modernidade, metáfora da condição humana depois de Kant, sem Deus e à mercê da história — uma vida triste e ridiculamente domesticada como a dos crocodilos de Grandville. Mas nenhuma dessas analogias mergulha no canino propriamente dito, nenhuma se confronta com o vazio da canicidade.

¹⁰⁸ DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 23.

¹⁰⁹ KAFKA, F. “Investigações de um cachorro”. In: *A muralha da China*. São Paulo: Exposição do Livro, s/d, p. 184.

Em uma carta a Benjamin de 1934, Adorno relata que havia tentado um ensaio, jamais concluído, de interpretar a obra de Kafka como uma fotografia:

[Kafka] representaria uma fotografia de nossa vida terrena da perspectiva de uma vida redimida na qual nada mais se revela desta última senão uma fímbria de pano negro, enquanto a ótica terrivelmente inclinada da imagem não é outra senão a da própria câmara obliquamente armada.¹¹⁰

Nas “Notas sobre Kafka”, publicadas em 1953, a obliquidade da câmara é associada à “visão da criança”, para quem tudo poderia parecer estranhamente distorcido.¹¹¹ Mas a criança não seria o único fotógrafo em Kafka. O ponto de vista aberrante é atribuído, a seguir, aos judeus, executados “perversamente” na Idade Média, isto é, pendurados de cabeça para baixo. A superfície da terra seria fotografada por Kafka tal como aparece para essas vítimas “durante as horas infindáveis da sua morte”: a perspectiva da redenção de um torturado.¹¹²

A ênfase de Kafka nos gestos remete para Adorno à fotografia silenciosa do cinema mudo, pois sua ambiguidade “consiste em estar a meio caminho de submergir na mudez (com a destruição da linguagem) e de fazê-la emergir a salvo na música”. E lamenta que Benjamin não tenha discutido em seu artigo “a mais importante peça da constelação gesto-animal-música”: “a representação da matilha e sua música silenciosa nas ‘Investigações de um cão’”.¹¹³ Mas nas “Notas” que o próprio Adorno publica, vinte anos depois, as “Investigações” são referidas apenas de passagem, sem qualquer aprofundamento. Do ponto de vista de uma humanidade torturada no momento da sua redenção, que sentido teriam as perguntas sem resposta que os filósofos perseguiram, como cães, ao longo de séculos?

¹¹⁰ ADORNO, T.; BENJAMIN, W. *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 127. Tradução modificada.

¹¹¹ ADORNO, T. *Prisms*. Boston: MIT Press, 1997, p. 254.

¹¹² ADORNO, T. *Prisms*, p. 268.

¹¹³ ADORNO, T.; BENJAMIN, W. *Correspondência...*, p. 135.

O autoengano dos filósofos, que só no fim dos tempos se revelaria, teria sido atribuir absoluta transcendência ao que estava diante de seus focinhos e não podiam ver. Talvez os cães que dançam sobre dois pés diante do pequeno cachorro investigador, assim como esse outro que se empertiga, de gravata e bengala, assombrando o menino peruano, tenham afinal descoberto a Verdade. Quem sabe não sejam esses os cães verdadeiros? Os cães originais, descendentes diretos do grande cão em pé, do Aberra Cão? Não podemos descartar essa hipótese, pois as descendências caninas se fazem por caminhos tortos. Levinas sugeriu que o cão Bob que festejava o retorno dos prisioneiros depois das humilhações e sofrimentos de um dia de trabalhos forçados na Alemanha nazista descendia dos cães egípcios que guardaram silêncio para não denunciar a fuga dos escravos hebreus.¹¹⁴ Na cultura dos nativos Tlingit, do Alasca, o criador de tudo e todos é o Corvo. Ele fez a humanidade, depois roubou o Sol, fez o vento Sul e o vento Norte, fez todas as diferentes “raças”, que são seres humanos como os Tlingit, mas fez suas línguas diferentes. Então fez o cachorro, que de início também era um ser humano e fazia tudo que o Corvo queria. Mas o cachorro era muito rápido, então o corvo segurou-o pelo pescoço e o forçou para baixo, dizendo: “Você não passa de um cachorro. Você deve ter quatro patas”.¹¹⁵

O bipedalismo dos cachorros é fonte de ansiedade nesse mito, assim como no conto de Kafka. Afinal, o que é impróprio à condição canina — andar de duas patas — dá-se a ver como incerteza a respeito do caráter exclusivo da humanidade. Nos diversos relatos acerca da origem humana dos cães, sua constituição como seres falantes é ainda mais frequente que sua habilidade para andar sobre dois pés. Os folcloristas e etnógrafos recolheram histórias desse tipo em todos os continentes. Na maioria delas, a mudez canina é resultado de algum tipo de punição. Não surpreende,

¹¹⁴ LEVINAS, E. “Nombre de un perro, o el derecho natural”. In: *Difícil Libertad*. Buenos Aires: Lilmod, 2004, p. 184.

¹¹⁵ SWANTON, J. R. *Tlingit Myths and Texts*. Bureau of American Ethnology Bulletin, n. 39, 1909, p. 20. Disponível em: <http://sacred-texts.com/nam/nw/tmt/tmt005.htm>.

portanto, que tão comumente se diga hoje de um cachorro particularmente “expressivo” que ele “só falta falar”. Em uma dessas narrativas, da cultura Bulu, dos Camarões, os cachorros não foram emudecidos em virtude de algum castigo, mas evitam falar a todo custo, pois sempre que se escuta um cachorro falar, o ouvinte morre de maneira fulminante.¹¹⁶

O que há de comum nessas narrativas é que foi preciso disciplinar os cães, emudecê-los, ensinar a eles o seu lugar, pois as mesmas qualidades pelas quais se lhes dá valor colocam em risco nosso próprio estatuto de humanos. Haveria, portanto, uma canicidade universal? A ansiedade em torno da quase humanidade dos cães, manifesta em diversas culturas, decorre da predisposição (ocidental) de etnógrafos e folcloristas ou de um traço filogenético que remontaria, digamos, ao neolítico? Ou, como sugere Lacan, esses estranhos episódios são pequenos abalos que decorrem da peculiar condição de sua animalidade:

Só há inconsciente no ser falante. Nos outros, que só têm ser por serem nomeados, embora se imponham a partir do real, há instinto, ou seja, o saber que sua sobrevivência implica (...). Sobram os animais que carecem d’homem, por isso ditos d’homésticos e que, por essa razão, são percorridos por sismos, aliás extremamente curtos, do inconsciente.¹¹⁷

¹¹⁶ LEACH, M. *God Had a Dog: folklore of the dog*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1961, p. 211. Narrativas como essa não são estranhas ao cristianismo antigo. Nos *Atos de Pedro*, um cão recebe do apóstolo a missão de repreender o apóstata Simão. O cachorro entra na casa e diante de vários convidados fica sobre duas patas e fala. Ninguém morre, a não ser o próprio cachorro, depois de relatar a Pedro como havia se desempenhado. (“The Acts of Peter”. In: *The Apocryphal New Testament*. Oxford: Clarendon Press, 1924, p. IX-XII. Disponível em: <http://www.earlychristianwritings.com/text/actspeter.html>. Acesso em: 10/03/2022.

¹¹⁷ LACAN, J. *Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 18.



*Marcus Leatherdale. Jonhson & Snowball, Bharat India Series, 1993.
Fonte: Marcus Leatherdale, India & Portugal (guyberube.com).*

As estrelas do circo Roynon posam para a câmera do fotógrafo canadense Marcus Leatherdale, que acabara de mudar-se para Banaras (Varnarasi), na Índia — a cidade mais sagrada do hinduísmo. A tradição ensina que Banaras fora fundada por Shiva, deidade cujo aspecto feroz, Bhairava, tem um cachorro como veículo, fazendo-se acompanhar por ele. Mas essa manifestação, associada à ideia de “anquilação”, não ocorre nessa fotografia. Tudo remete à benignidade do algodão e das bolas de neve. A despeito do macio intercâmbio entre essas duas formas da brancura, o cachorro Snowball é metaforicamente branco como a neve; o anão, por sua vez, metonimicamente Johnson como um cotonete.

Kafcão

O jovem Kafka é fotografado acompanhado de um cachorro. O animal certamente não pertence à categoria dos cães bons de pose, dos cães imóveis, como seu parente no quadro de Velásquez. Moveu a cabeça no exato momento da exposição. Algo deve ter chamado sua atenção, talvez o próprio fotógrafo. Os dentes, à mostra, tornaram-se uma fonte luminosa, um rastro de luz, pois a cabeça do cão moveu-se da direita para esquerda, na direção da câmera. O retrato é conhecido como “Kafka, estudante universitário”. Impossível olhar para ele sem pensar naqueles estudantes infatigáveis que Kafka descreveu tantas vezes: nunca dormiam — pelo menos não antes de concluírem seus intermináveis estudos.¹¹⁸

¹¹⁸ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 160-162.



*Kafka, estudante universitário, 1910-1913.
Fonte: El Animal como pensamiento.*

O estudante Kafka está quieto, os olhos bem abertos, e há quem veja nele o esboço de um sorriso. Mas o *punctum* incontornável da imagem é a mão que envolve a orelha do cachorro. Não há nenhuma tensão ali, logo, seu objetivo não é mantê-lo olhando para onde “deveria”. Procurava apenas acalmá-lo, diminuir sua agitação? Não é o tipo de puxão de orelha com o qual se repreende uma criança ou um anão — pois crianças e anões, estes últimos em virtude de sua provável condição de “ajudantes”, são tão infatigáveis como os estudantes.¹¹⁹ Kafka evita as regras clássicas do retrato canino: não retém o cão pela guia nem repousa a mão sobre sua cabeça para assegurar e exibir a distância que os separa. À primeira vista, esse retrato não tem nada de incomum, mas ele nos inquieta tanto como aquele do menino em Arequipa. Em um breve comentário sobre essa imagem, Jean-Christophe Bailly, escreveu:

¹¹⁹ O caráter infatigável dos “ajudantes” foi ressaltado por Benjamin, em seu ensaio sobre Kafka. A infatigabilidade dos anões, por sua vez, é lendária.

Observando atentamente, parece que Kafka retém em sua mão, sem apertá-la realmente, a orelha direita do cachorro. Entre esse gesto e o sorriso do jovem há como um caminho, um *ductus* de energia: aqui tudo levantou os olhos e tudo se mantém na retaguarda. Há nesse retrato uma potência que se mantém em reserva, como se uma inesgotável pilha de presença se recarregasse ali sem fim, e eu creio (certamente não é Kafka que queria dizê-lo a mim) que o cachorro e a mão na orelha do cachorro estão ali por alguma razão.¹²⁰

O gesto está ali, “por alguma razão”, como as parábolas e narrativas de Kafka que Benjamin comparou a comentários a uma lei esquecida ou ainda por ditar. Talvez tenha sido nesse dia que um cão lhe revelou suas infatigáveis pesquisas. Ou foi o próprio Kafka quem acabou de salvá-lo da morte por inanição. Mas pode ser apenas que tenha ocorrido ao futuro escritor a mesma pergunta que se fez Benjamin em um programa radiofônico de 1930: “Não é um insulto para os cachorros que as únicas histórias a respeito deles são contadas com o objetivo de provar alguma coisa?”¹²¹ Um vínculo de solidariedade entre a orelha e o sorriso (ou um sorriso-vínculo entre a orelha do cão e a orelha de Kafka): por que os cães não têm direito às próprias histórias? O lampejo de narrativa poderia então ter passado pela mente do estudante: um cão, estudante como ele, ou até mais que ele. Incapaz, porém, de entender-se com a própria imagem, incapaz de esperar por seu advento. O “duto de energia”, no entanto, não pode ser desvinculado da dimensão tátil do gesto, da sensação gostosa de uma orelha peluda e macia, da resiliência da cartilagem, de seu movimento divertido. Kafka brinca com esse cão como um membro da ninhada mordiscaria a orelha de um de seus infatigáveis irmãos.

¹²⁰ BAILLY, J.-C. *El Animal como pensamiento*. Santiago: Metales Pesados, 2014, p. 58.

¹²¹ BENJAMIN, W. *Radio Benjamin*. London: Verso, 2014, p. 183.

Man Ray – o Cão

Os cães que habitam o texto de Heidegger também são particularmente infatigáveis. Apesar da longa tradição que vê no cachorro um companheiro da Melancolia (tal como o retrata Dürer, por exemplo), os cachorros de Heidegger nunca estão quietos: sobem as escadas aos saltos, mordem o ar como se procurassem alcançar insetos imaginários, escondem-se de baixo da mesa. É inegável que eles vivem conosco — admite o filósofo —, mas nós não “vivemos” com eles. "O cachorro não existe" — vocifera o filósofo, como quem finge ignorar uma assombração.¹²² Heidegger quer manter sua matilha longe da máquina antropológica. Sonha com a depuração de seu funcionamento, pois um pequeno bassê chamado *Dasein* seria impensável.¹²³ Os cães de Heidegger nunca param quietos, pois o

¹²² HEIDEGGER, M. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo – finitude – solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 269.

¹²³ Para uma discussão sobre a relação entre o animal e o *Dasein*, ver AGAMBEN, G. *The Open...*, p. 63-70. De fato, para não nos deixarmos levar apenas pela piada, ensina Agamben: “O *Dasein* é simplesmente um animal que aprendeu a se aborrecer; ele despertou de sua própria cativação para sua própria cativação. O despertar do ser vivo para seu próprio ser-cativado, essa abertura ansiosa e resoluta para o não-aberto, é o humano” (p. 70). Na sua revisão ética da fenomenologia, Levinas reconhecerá a natureza liminar do cachorro. Numa entrevista, diz que não se pode recusar inteiramente um rosto ao cão, mas isso não está em sua “forma mais pura” nele: “Nós entendemos o animal, o rosto de um animal, de acordo com o *Dasein*”. Isto é, ao contrário de Heidegger, para quem o tédio profundo do homem o conduz para além do animal, em Levinas esse encontro do rosto canino se dá no caminho de volta. Mas o que é admissível no cão, talvez não se aplique a outros animais: “Não sei se as cobras têm um rosto”, objeta ao interlocutor bichocêntrico. (LEVINAS, E. “Interview”. In:

filósofo sabe que a máquina não se alimenta apenas das respostas adaptativas que fizeram dessa espécie a queridinha da humanidade, mas depende fundamentalmente de sua capacidade de posar.

Arrisco dizer que não há outro animal para quem a pose importe tanto como para os cães. Na sua habilidade de posar, o aparecer canino antecipa a fotografia. Ela própria, como disse Barthes, simultaneamente “expressão infatigável do Real”¹²⁴ e “pose”, porque essa “não é uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma ‘intenção’ de leitura”.¹²⁵ A linhagem dos cachorros bons de pose, que tem no cão anônimo pintado por Velásquez um dos maiores expoentes, inclui, no século XIX, a cadela de Walter Scott, considerada por muitos a primeira celebridade canina. Chamava-se Maida e conta-se que era tão frequentemente requisitada a posar ao lado do dono que passou a esconder-se toda vez que via alguém tirar um lápis ou um pincel da bolsa.¹²⁶ Maida morreu em 1824, mesmo ano em que Nicéphore Niépce, na França, realizava seus primeiros experimentos bem-sucedidos para fixar a imagem formada no interior de uma câmera escura. Escapou por pouco de ser fotografada.

CALARCO, M; ATTERTON, P. *Animal Philosophy: essential readings in continental thought*. London: Continuum, 2004, p. 49-50).

¹²⁴ BARTHES, R, *A câmara clara...*, p. 13.

¹²⁵ BARTHES, R, *A câmara clara...*, p. 111.

¹²⁶ WOOD, J.; CRASKE, M.; FEEKE, S. *Hounds in Leash. The Dog in 18th and 19th Century Sculpture*. Leeds: Henry Moore Foundation, 2000, p. 45.



William Wegman. *Contemplando o busto de Man Ray*, 1978.
 Fonte: *Man Ray Portfolio* (wegmanworld).

No século XX, a performance de Man Ray como cão-de-pose é, a meu ver, insuperável. Man Ray, nesse caso, é o weimaraner do fotógrafo e videomaker William Wegman. Ao longo dos anos 1970, Man Ray protagonizou diversos vídeos – entre esses, um em que seu amo o ensina a soletrar.¹²⁷ Mas neles há quase sempre uma anedota que restitui a condição canina ao cão no final da sequência: ou Man Ray lambe afetuosamente o dono após a lição e tem seu erro perdoado; ou somos apresentados à bolinha de tênis que, fora de quadro, comandava os movimentos sincronizados de dois cachorros. Nas fotografias, no entanto, tudo é reduzido à pose. Na rigidez da pose, cada imagem torna-se um comentário e um enigma acerca da relação entre a fotogenia dos cães e a antropogenia da fotografia. Em *Contemplando o busto de Man Ray*, de 1972, o cão volta-se *reflexivamente* para uma miniatura de seu próprio busto. Somos lançados em uma espiral cuja descrição é peculiarmente complexa, pois não apenas o duplo encenado antecipa a

¹²⁷ WEGMAN, W. *William Wegman Short Films*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xYxxcqbPeU>. Acesso em: 21/05/2017.

duplicação fotográfica, como a reflexividade canina, aludindo à reflexividade humana, expõe a interdependência íntima de ambas.

As dobras não se esgotam aí, pois o cachorro, cujo nome homenageia um dos mais célebres fotógrafos da *avant-garde* modernista e que, por si só, mereceria um busto, chama-se ele próprio Homem (*Man*). E, como tal, igualmente merecedor do pedestal que lhe serve de assento. Em uma entrevista na TV, Wegman conta que quando Man Ray (o artista) morreu, em 1976, ele recebeu muitos votos de condolências.¹²⁸ Por sua vez, quando Man Ray (o cão) morreu, em 1982, o *Village Voice* estampou seu retrato na capa e elegeu-o “Man of the Year”.¹²⁹ Se, por um átimo de segundo, nossa vigilância epistemológica cochila e cessamos de buscar discernir, como em toda fotografia, “real” e “representação”, eis que o cachorrinho sobre a mesa está agora contemplando sua versão monumental.



Rembrandt. *Aristóteles com um busto de Homero*, 1653.
Fonte: *The Metropolitan Museum of Art*.

¹²⁸ LETTERMAN, D. “William Wegman and his dog Man-Ray on David Letterman” (David Letterman Show). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6gsrIGeS_qQ. Acesso em: 21/05/ 2017.

¹²⁹ HEMPEL, A. “William Wegman; the artist and his dog”. *The New York Times Magazine* (New York), 29/11/1987. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1987/11/29/magazine/william-wegman-the-artist-and-his-dog.html?pagewanted=all>. Acesso em: 21/05/2017.

A fotografia do cão Man Ray remete, como se sabe, à famosa pintura de Rembrandt em que Aristóteles contempla o busto de Homero, de 1653. O quadro foi pintado por encomenda de um rico patrono italiano quando o pintor holandês, apesar da fama alcançada, estava oficialmente falido. Por essa razão, sugerem os comentadores, Rembrandt personificou em Aristóteles alguns de seus próprios dilemas. A mão esquerda do filósofo, ornada com um reluzente anel, toca o rico colar que lhe foi presenteado por seu pupilo, o imperador Alexandre; a direita, no entanto, repousa sobre o busto de Homero, que era pobre e cego, mas alcançou a imortalidade. Rembrandt e Aristóteles estariam ambos a se perguntar sobre o destino de suas obras e de seu legado.

Podemos refletir acerca dessa pintura, no entanto, de modo menos ortodoxo, isto é, dando prioridade ao gesto (a sua fórmula) e não às representações da iconografia. Observemos bem: não é sobre o busto de Homero que repousa a mão de Aristóteles, mas precisamente sobre sua cabeça. Aristóteles, o filósofo da especiação, o observador arguto da natureza, motor imóvel da máquina antropológica, primeiro pensador a distinguir o humano no interior do animal, conferindo-lhe voz e razão, estaria tomando Homero por um cão?

No conto “O imortal”, de Borges, “Marco Flamínio Rufo, tribuno militar de uma das legiões de Roma”, busca obstinadamente a “Cidade dos Imortais”. Depois de atravessar regiões bárbaras e cruzar desertos, ver seus soldados desertarem e errar por dias sem encontrar água, finalmente a vê. Fora de seus muros, homens de pele cinzenta, barba desleixada e nus emergem de buracos na areia. Esses “trogloditas” eram “como cães”. Um deles acompanha Marco Flamínio até a entrada da cidade que, apesar de suntuosa, estava desabitada. Mais tarde, reencontra-o debruçado sobre a areia, desenhando e apagando traços sem sentido, pois sua tribo não conhecia a palavra falada e menos ainda, escrita. Por dias, Marco Flamínio tentou em vão ensinar o homem a reconhecer ou repetir palavras. A humildade e a miséria do troglodita trouxeram à memória de Marco

Flamínio a imagem de Argos, e velho cão da Odisseia, e assim passou a chamar-lhe. Passaram-se anos até que fossem despertados por uma manã de chuva no deserto. Em êxtase, encharcado pela água, o homem-cão, repentinamente, chora e fala: “Argos, cão de Ulisses!” O tribuno, surpreso, pergunta-lhe o que aquele pobre homem sabia da Odisseia. “Muito pouco. Já se terão passado mil anos desde que a inventei”. Marco Flamínio então descobre que os trogloditas eram os Imortais, que haviam erigido a cidade e depois a abandonado para viver em covas. O troglodita que o seguiu como o cão de Ulisses era o próprio Homero. Marco Flamínio chega a uma inelutável conclusão:

Homero compôs a Odisseia; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstâncias e mudanças, o impossível seria não compor, sequer uma vez, a Odisseia. Ninguém é alguém, um só homem imortal é todos os homens.¹³⁰

Não há cão que não pose, não há pose que não cão. A mudez canina é o tributo que paga o suposto “melhor amigo do Homem” pela instituição da humanidade — até o dia em que a chuva da redenção e a câmara oblíqua de um condenado revelarão que, sem o recurso *in extremis* à transcendência, tudo o que resta é a crueldade de nossa própria espécie.

Giorgio Agamben constatou que a “máquina antropológica do humanismo” é um “dispositivo irônico” que “atesta a ausência de uma natureza própria ao *homo*”, mantendo-o suspenso “entre uma natureza celestial e uma terrena, entre animal e humano — e, portanto, sendo sempre mais e menos que si mesmo”.¹³¹ Tanto na pintura de Rembrandt como no conto de Borges, a imortalidade fez de Homero um cachorro. No “dispositivo irônico” de Wegman, Man Ray contempla a própria imortalidade, ou a de seu homônimo, em pura forma canina. A cinomorfose humana, como a do soldado americano que conquista a Sicília, e a antropomorfose canina, como a reflexividade do weimaraner Man Ray, são figurações do aparecer

¹³⁰ BORGES, J. L. “O imortal”. In: *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1996, p. 20.

¹³¹ AGAMBEN, G. *The Open...*, p. 29.

irônico da antropogênese fotográfica, pois a máquina antropológica coloca-se em movimento cada vez que alguém posa diante da lente. Eis a lição que aprendemos com os duplos caninos: a fotografia é a melhor amiga do homem. A fotografia é um cão empalhado.

Quase um Membro da Família

Um grupo de aborígenes australianos é fotografado em Paris, em 1885, pelo príncipe Roland Bonaparte. A locação não é clara, mas desconfia-se que possa ser o palco do Folies Bergère, onde atuavam na ocasião. De fato, não são recém-chegados da distante Oceania, mas artistas, “selvagens profissionais”, que já haviam integrado o elenco do famoso “Congresso Etnológico de Tribos Estranhas e Selvagens”, no papel de ferozes canibais tatuados e atiradores de bumerangue, do circo norte-americano do empresário P.T. Barnum. Recrutados na Austrália, depois de “certificados” por eminentes cientistas europeus, também foram exibidos com outros três grupos indígenas no Jardin d’Acclimation, no Bois de Boulogne, tendo sido vistos por mais de um milhão de visitantes.¹³²

¹³² POINGNANT, R. “The Making of Professional ‘Savages’ from P. T. Barnum (1883) to Sunday Times (1998). In: PINNEY, C.; PETERSON, N. (orgs.) *Photography’s Other Histories*. Durham: Duke University Press, 2003, p. 55-84.



*Príncipe Roland Bonaparte. Billy, Jenny e seu filho Toby. Paris, novembro/1885.
Fonte: POINGNANT, R. "The Making of Professional 'Savages' from P. T. Barnum
(1883) to Sunday Times (1998)".*

Essa fotografia nos perturba ainda mais quando conhecemos a história dos retratados. Billy, Jenny e Toby são os únicos sobreviventes do grupo de nove aborígenes levados de Queensland para a Europa dois anos antes, em 1883. A dizimação rápida de seus companheiros não foi proporcionalmente maior que a dos parentes que permaneceram na terra natal. O arranjo dos bumerangues na imagem é bastante estranho, como se uma geometria abstrata tivesse sido superposta às figuras humanas. Seu número excessivo e a variedade de tamanhos me fazem recordar os membros falecidos do grupo — e, de fato, há uma fotografia da trupe completa, pouco antes de sua partida da Austrália, em que seis bumerangues estão nas mãos de cada um dos homens adultos.

Como se houvesse sido contaminada pela ressonância da forma desses instrumentos e sua falta de alinhamento, Jenny inclina ligeiramente o tronco. Seu figurino é mais ambíguo que o de Billy e Toby. Tanto o vestido

como as bijuterias são mais alusivos que característicos; e, principalmente, os pés descalços foram substituídos por borzequins femininos.

Se os sapatos de Jenny são esse elemento fora do lugar — pois vestem de artista a “selvagem profissional” que desempenha seu papel na medida em que é publicamente certificada como aborígene —, o que dizer do cachorro? Trata-se de um cachorro empalhado, um adereço de estúdio ou de teatro, mas, ao contrário dos selvagens bumerangues, remete à domesticidade. Poignant associa-o ao *punctum* barthesiano, ao choque obtuso causado por um excesso de sentido que a autora não pode deixar de notar com “horrrível fascinação”. Ela o toma por emblema da morte e do embalsamamento, mas também por um “trocadilho visual”, um comentário cruel acerca das condições de existência dos três sobreviventes.¹³³

Como sugerido anteriormente, a pose canina (como duplo do posar-se diante da câmara fotográfica) traz consigo uma ambiguidade que desvela os movimentos aberrantes da máquina antropológica. Se o cachorro empalhado — portanto, duplamente fotográfico — pode ser lido ironicamente, também cumpre um papel relevante no jogo de semelhanças que o retrato encena. O animal doméstico posiciona-se no limite entre o território selvagem dos aborígenes e a vizinhança familiar. De fato, sua presença é emblemática dos retratos de família. O fotógrafo Richard Avedon conta que, quando criança, o pai costumava fazê-los posar diante de carros de luxo ou casas chiques ao lado de cães emprestados de vizinhos de modo a que a família do imigrante russo parecesse mais americana: “Parecia uma ficção necessária que os Avedon tivessem um cachorro.”¹³⁴ A “família” aborígene retratada pelo príncipe Bonaparte é tão ficcional quanto o cão emprestado dos Avedon, pois o verdadeiro companheiro de Jenny, pai de Toby, havia falecido recentemente, somando-se aos demais companheiros mortos em menos de dois anos (os selvagens profissionais eram, presume-se, um tipo dispensável de artista).

¹³³ POIGNANT, R. “The Making of...”, p. 77-78.

¹³⁴ GENOVA, A. “Avedon's animal side”. Disponível em:

<https://time.com/richard-avedon-animal-side/>. Acesso em: 22/07/2020.

Para quem desconhece a trajetória do grupo, a falta de seis membros dificilmente seria notada na fotografia. No entanto, “Aborígenes em ruínas” ou “Remanescentes de trupe de artistas selvagens” poderiam ser legendas mais precisas, confirmadas pelo desarranjo dos bumerangues e a melancolia dos olhares. O cachorro pretende suprir essa falta: seu excesso de presença é um suplemento de completude, reforçando a representação de um núcleo familiar. O cãozinho empalhado é um sintoma farsesco da tragédia que essa fotografia teima em negar.

Mas há uma segunda operação em curso nessa imagem, na medida em que encena os limites entre doméstico e selvagem. Esopo nos conta, em uma fábula, que cachorros e lobos entraram em guerra. O exército dos cães era comandado por um cachorro grego. Tendo chegado ao campo de batalha, o exército não se movia, nada de atacar. Como os lobos começaram a ficar impacientes, o comandante dos cães veio justificar a razão de tanta demora: “Vocês são todos de uma mesma raça e de uma mesma cor; nós, ao contrário, somos muito diferentes nas nossas características e orgulhosos das nossas procedências. Não temos nem mesmo uma cor única para todos.” E conclui, desesperançado: “Como posso conduzir a guerra com tanta divergência e diferença?” Comentando essa fábula, Cristiana Franco nos relembra que o cão se coloca em uma franja intersticial, “sobre a linha divisória que separa o homem do animal”. O cão não teria uma “vida de espécie”. Do mesmo modo que não há uma “sociedade de cães”, não poderia haver um “exército de cães”: “existem apenas cães isolados, todos eles levando uma vida promíscua, em meio aos indivíduos da espécie humana”.¹³⁵ No espaço intersticial onde habita aquele pequeno cão empalhado, não é ele quem se integra a uma sociedade humana, mas os aborígenes que se “humanizam” — ou quase.

¹³⁵ FRANCO, C. *Senza Ritegno; il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*. Bologna: Il Mulino, 2003, p. 93.

Luto

As primeiras reflexões teóricas acerca da fotografia já a associavam à manifestação de uma ausência. Desde a década de 1850 vemos mulheres ou crianças com estojos de daguerreótipos ou fotografias nas mãos, provavelmente indicando a nostalgia, a saudade de um membro da família que havia falecido ou que estaria, ao menos, distante.¹³⁶ A aplicação de fotografias sobre lápides ou tumbas foi bastante comum ao longo de décadas e ainda pode ser observada nos dias atuais. A prática, sem dúvida, prolonga e atualiza o papel funerário dos retratos. Enquanto representação do ausente, a imagem encontra no morto sua razão de ser mais intrínseca,¹³⁷ na mesma medida em que, como propõe Blanchot, a imagem é tudo que resta ao cadáver.¹³⁸

¹³⁶ BATCHEN, G. *Forget me not, Photography & Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press, 2004, p. 12-13.

¹³⁷ BELTING, H. *Antropología de la...*, p. 178.

¹³⁸ BLANCHOT, M. *O espaço...*, p. 120.



C. E. Hatch. Frontier, Michigan (EUA), 1893-1895.

Fonte: Ruby, J. *Secure the Shadow; death and photography in America.*

Mãe e filho posam com um retrato masculino em um estúdio de Frontier, Michigan. A fotografia foi realizada em um pequeno lugarejo, perto da fronteira com o estado de Ohio, que surgiu em torno de um posto de Correio (tão pequeno que ainda hoje não é tratado como unidade demográfica pelo censo dos Estados Unidos). Na época dessa fotografia, não devia haver mais de quarenta casas ali. Durante todo o século XIX, apenas por cinco anos um fotógrafo manteve estúdio em Frontier: Charles Evert Hatch, oriundo de uma família local. O retrato bem pode ser de uma cunhada, cujo marido faleceu em 1890. As cabeças da mãe, do filho e do cachorro formam um triângulo cujo centro é o falecido, objeto de cultuada

memória. Anúbis, o deus-cão egípcio, protetor dos mortos e dos moribundos zelava pelo embalsamento e mumificação. Na Grécia, eram chamados para vigiar as tumbas e acompanhar o morto em sua viagem ao outro mundo. O cão fronteiro de Michigan vigia os movimentos do fotógrafo e certifica a devotada fidelidade de todos. Nada escapa a sua geometria.

O Primeiro Cão

A história está sempre em vias de desaparecer (sem fazê-lo totalmente). Não é o passado, mas isso que passa. A fotografia, escreve Eduardo Cadava, traz consigo a promessa que “tudo pode ser apreendido pela história, mas o tudo que é apreendido é o tudo que sempre já está em processo de desaparecimento, que não pertence mais à vista”.¹³⁹ Já houve quem dissesse o mesmo dos animais. Como bem sintetizou Akira Lippit, “de acordo com uma lógica peculiar do pensamento ocidental, de Epicuro a Heidegger, animais são incapazes de morrer” — uma vez que não têm conhecimento da morte como tal, apenas perecem, cessam de viver, sem “experiência da morte”.¹⁴⁰ Nada tendo em comum com a nossa morte, os animais selvagens apenas pareceriam vivos em uma fotografia, mas seriam como “uma presença espectral em perpétuo esvanecimento, incapazes de desaparecer completamente”.¹⁴¹ A fotografia de um animal selvagem seria esse duplo luto, luto do luto.

¹³⁹ CADAVA, E. *Words of Light...*, p. 64-66.

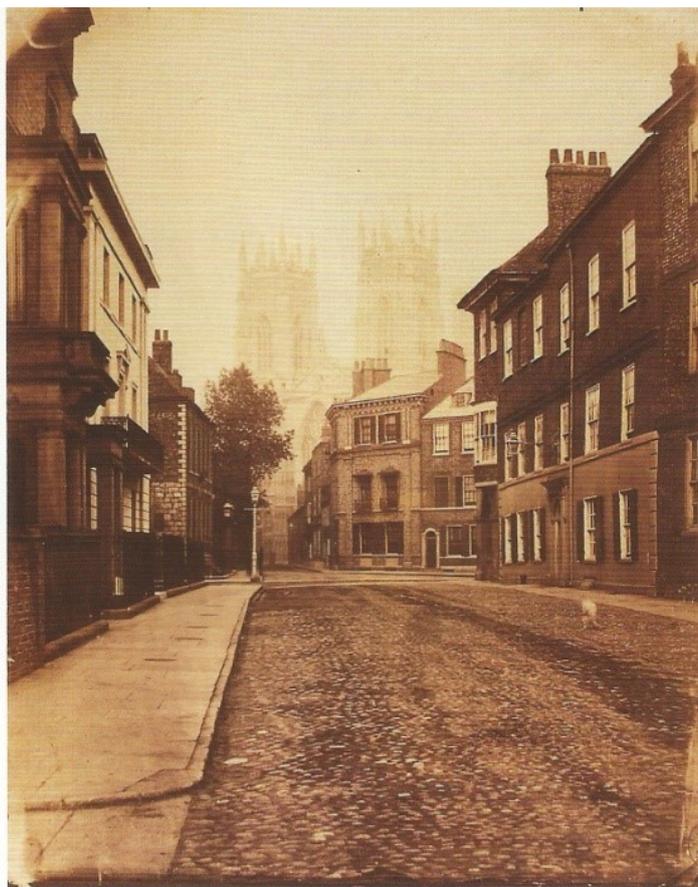
¹⁴⁰ LIPPIT, A. M. “The Death of an Animal”. *Film Quarterly*, v. 56, n. 1, p. 9-22, 2002.

¹⁴¹ BROWER, M. *Developing Animals; wildlife and early American photography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, p. XV.



John Dillwyn Llewelyn. Swansea, Gales, c. 1853. Fonte: The Photographer of Penllergare: A Life of John Dillwyn Llewelyn 1810-1882.

Entre as primeiras fotografias da vida selvagem está a série de veados, garças e raposas realizada por John Dillwyn Llewelyn, entre 1852 e 1856. As belas imagens dos bosques galeses, bastante celebradas à época por seus conterrâneos, foram realizadas com bichos empalhados postos em locais pitorescos, como a curva de um rio. O veado tem a cabeça ligeiramente voltada para a esquerda como se observasse algo à distância. Seu estado de alerta justifica a imobilidade, mas é provável que a maioria dos contemporâneos soubesse que animais vivos não ficariam imóveis pelos longos minutos que a exposição exigia. Provavelmente não se incomodavam com isso.



*Roger Fenton, York Minster, fins da década de 1850.
Fonte: Breve historia del error fotográfico.*

Em 1844, Henry Fox-Talbot fotografou a efígie em granito de Maida, a cadela favorita de Sir Walter Scott e, em 1847, o cachorro da poetisa Mary Mitford, que permaneceu deitado quieto (ou dormindo) por quatro minutos, viabilizando o retrato.¹⁴² Mas, até onde sei, a mais antiga fotografia de um cachorro em ação, tomada espontaneamente, foi feita por Roger Fenton, em York, no final da década de 1850. A perspectiva da catedral, ao fundo, havia sido cuidadosamente elaborada, aproveitando a rua deserta. Durante a longa exposição, um cão entra em quadro. Se ele não se detivesse, no meio da rua, nunca teria sido registrado. Mas interrompe o passeio e realiza a única ação natural capaz de obrigá-lo a permanecer parado tempo suficiente para imprimir seu dorso branco na imagem.¹⁴³

¹⁴² Cf. <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/search/catalog/schaaf-387>.

¹⁴³ CHÉROUX, C. *Breve historia del error fotográfico*. Oaxaca: Ediciones Ve S.A. de C.V., 2009, p. 23.

A despeito do cão vagabundo de York não ser o primeiro cachorro fixado em uma chapa fotográfica, mereceria essa primazia, como companheiro de destino do primeiro homem, o cliente anônimo de um engraxate, fotografado por Louis Daguerre, na *boulevard du Temple*, em Paris, cerca de vinte anos antes. Ambos surgem nessas imagens, como diz Agamben, como citados a “comparecer no Dia do Juízo”, isto é, como representações do mundo em seu último instante, no mais comum dos dias.¹⁴⁴ Afinal, no dia do Julgamento, tal como aquele homem na foto de Daguerre, a despeito da multidão que nos cerca, estaremos sós. O anjo da fotografia, conclui Agamben, é o “anjo do Último Dia”, que nos abre para a “infinita recapitulação de uma existência”.¹⁴⁵ É próprio da “natureza escatológica do gesto” — o gesto do fotógrafo e o gesto capturado por ele — oferecer “testemunhos de todos os nomes perdidos, semelhantes ao livro da vida que o novo anjo apocalíptico — o anjo da fotografia — tem entre as mãos no final dos dias, ou seja, todos os dias”.¹⁴⁶

Para Agamben, como para a ampla maioria dos comentadores, só há um homem visível no primeiro daguerreótipo, mas ligeiramente encoberto. Vemos a mancha que corresponde ao engraxate, assim como o rastro de seus movimentos. Enquanto o cliente pode esperar pela conclusão do serviço, o engraxate está bem longe da plenitude do descanso. Teria escapado ao anjo e perdido a oportunidade de adquirir seu *eidós*, a figura por meio da qual a fotografia profetiza seu “corpo glorioso”?¹⁴⁷

¹⁴⁴ AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 27.

¹⁴⁵ AGAMBEN, G. *Profanações...*, p. 28. Alguns anos antes, na conclusão da minha tese de doutorado, em 2002, eu havia chegado à mesma ideia, partindo porém de uma perspectiva imanente: “A fotografia instantânea não foi apenas uma forma laicizada de morte, como sugere Barthes, mas, em virtude da espera que inaugura, a expressão minimalista e secular do juízo final” (LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar...*, p. 212).

¹⁴⁶ AGAMBEN, G. *Profanações...*, p. 28-30.

¹⁴⁷ AGAMBEN, G. *Profanações...*, p. 29. Samuel Morse visitou o estúdio de Daguerre em 9 de março de 1839 e, em seu relato para o *New York Observer*, chamou a atenção para o homem solitário que tem suas botas lustradas (MORSE, S. “The Daguerreotype”. *New-York Observer* 2:24, Saturday, 15 June 1839, p. 62.). Batchen observou que essa fotografia não apenas mostra gente, mas seria a primeira a ilustrar tanto o trabalho como a diferença de classe (BATCHEN, G. *Burning of Desire; the conception of photography*. Cambridge: MIT Press, 1997, p. 136).

E quanto ao cachorro de Fenton, a fotografia também profetiza algo? Esse cão comum foi surpreendido em uma ação igualmente comum e, a rigor, duplamente escatológica. Que o Primeiro Cão e o Primeiro Homem tenham um encontro marcado, que eles compartilhem um destino, é assim tão difícil de admitir? Na Antiguidade clássica, entre os chamados pré-socráticos, a distinção fundamental era entre vivo e não vivo — uma vez que todo ser vivo era atravessado pelo mesmo princípio vital. Foi principalmente com Platão, para quem, conforme os ensinamentos de Sócrates, há uma diferença de natureza entre instinto animal e inteligência humana, que uma concepção radicalmente dualista começou a ganhar força.¹⁴⁸

Em Aristóteles, no entanto, ao menos no Aristóteles da *Physis*, essa dicotomia seria nuançada e os homens não eram pensados como “separados” do resto das criaturas.¹⁴⁹ A oposição entre as doutrinas platônica e aristotélica persistiu e essa última posição, devido sobretudo a sua difusão por Averróis, teve grande ascendência sobre os filósofos renascentistas. Para os averroístas, a alma seria mortal ou haveria apenas uma alma para todos os homens.¹⁵⁰ O filósofo italiano Pietro Pomponazzi (1462-1525), por exemplo, que foi professor nas universidades de Pádua e Bolonha, defendia que as diferenças entre as almas humanas e as animais eram de grau e não de natureza, tanto no que diz respeito à consciência quanto à racionalidade.¹⁵¹ O tratado de Pomponazzi acerca da imortalidade da alma, de 1516, permite perceber, claramente, a vinculação entre a mortalidade da alma e sua extensão aos animais. A postulação de uma alma imortal para os humanos teria a pretensão de igualá-los a Deus, e o único propósito dessa doutrina seria infundir o medo da danação eterna nos pecadores. Por outro lado, a mortalidade da alma demandava agir com

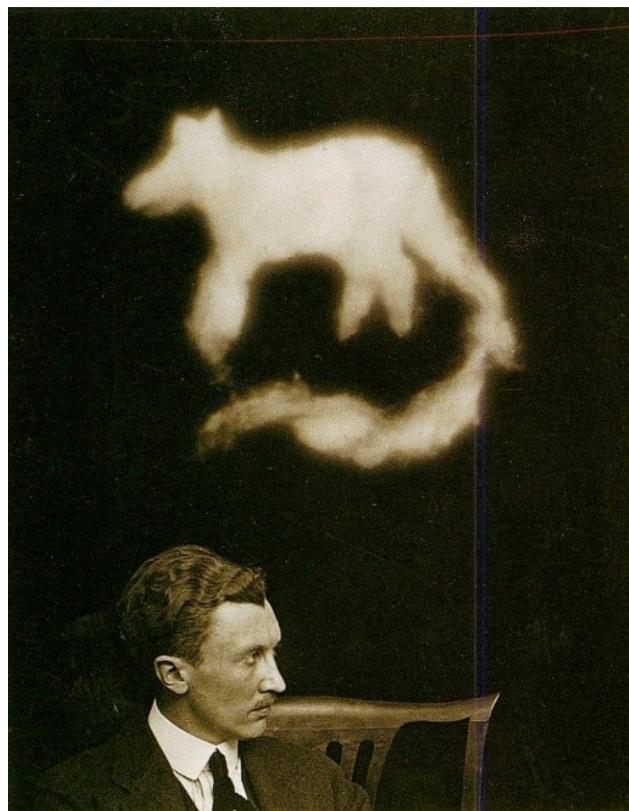
¹⁴⁸ SIMONDON, G. *Two Lessons on Animal and Man*. Minneapolis: Univocal, 2011, p. 36-40.

¹⁴⁹ SIMONDON, G. *Two Lessons...*, p. 59.

¹⁵⁰ PINE, M. *Pietro Pomponazzi: radical philosopher of the Renaissance*. Padova: Antenore, 1986, p. 59-60.

¹⁵¹ RUBINI, P. “Pomponazzi e l’anima degli animale”. In: MURATORI, Cecilia. *The Animal Soul and the Human Mind; Renaissance Debates*. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2013.

consciência e sabedoria em vez de por temor: os homens diferenciar-se-iam dos animais, isto é, do comportamento bestial, apenas por sua virtude moral.¹⁵² A hipótese da mortalidade da alma, que havia sido admitida pelo Concílio de Viena, de 1112, só veio a ser definitivamente condenada pela Igreja em 1513. Desde então, os seres humanos, individualmente, passaram a ser dotados, cada um, de uma alma imortal, eterna como o Criador, absolutamente distinta da vida que anima as demais criaturas.



*Staveley Bulford. Sr. Scott com uma emanção espiritual. Reino Unido, 1921.
Fonte: The Perfect medium; photography and the occult.*

O estatuto ambíguo dos cachorros borra essa distinção. A despeito da advertência de Heidegger, seu perecimento é quase sempre tomado como uma morte passível de funeral. Muitos, em sinal de afeto, gratidão ou mesmo heroísmo — isto é, em função de algo relacionado a um eventual caráter — ganham monumentos ou túmulos em cemitérios

¹⁵² POMPONAZZI, P. *Tutti trattati Peripatetici*. Milão: Bompiani, 2013, p. 1093-1097.

próprios, com direito a retrato na lápide. O *eidos* canino da fotografia pode ter contribuído bastante para restituir uma alma aos cães. Não surpreende, portanto, que elas ocorram, na forma de ectoplasmas, em fotografias espirituais como a que assombra o senhor Scott. Essas duas manifestações de escatologia canina foram reunidas em uma só imagem por Pentti Sammallahti, o melhor fotógrafo de animais que conheço.



Pentti Sammallahti. Cachorro & monte de neve. Lviv, Ucrânia, 2007.
 Fonte: Peter Fetterman Gallery.

No que bem poderia ser uma homenagem ao Primeiro Cão, de Fenton, seu parente ucraniano cobre a rua com a emanção gélida provinda das entranhas. A vida canina é indissociável da defecação. O cocô é seu pecado original. No Ocidente, a natureza escatológica do cão remonta a Homero, que o associa à necrofagia.¹⁵³ Os cínicos (assim chamados inicialmente por reunirem-se junto à porta do Cão, em Atenas) eram omnívoros, defendendo inclusive o endocanibalismo, ainda que ignoremos se efetivamente o praticavam. Mas certas práticas caninas como andar descalços, viver nas ruas, não ter pudor, comer e fazer sexo em público, eram

¹⁵³ FRANCO, C. *Senza Ritegno...*, p. 21.

parte do *modus vivendi* desses filósofos. Ao tomar o cão por símbolo de sua filosofia, Diógenes também fazia uma provocação. Além de não respeitar os cadáveres, os cães eram coprófagos; e, principalmente, associados à natureza feminina.¹⁵⁴

A despeito de frequentemente exaltada, a fidelidade dos cães era fonte de preocupação. Suas características não seriam estáveis como as do lobo (sempre malvado), as do leão (sempre feroz) ou as da raposa (sempre manhosa).¹⁵⁵ Entre as qualidades atribuídas ao cão, como “afetuoso” e “impetuoso”, Aristóteles inclui “adulador”. Franco chama a atenção que essa característica está relacionada ao cão “fazer festa”, dando margem a se supor que pudesse estar fingindo. Na Grécia, a imagem de um cão fazendo festa podia representar ilusão ou falsa esperança. A mulher, sedutora e traiçoeira, seria a “cadela” por excelência.¹⁵⁶

¹⁵⁴ PLASTINA, S. “Cani filosofi fissa demora ne ‘El Coloquio de los Perros’ di Cervantes. In: MURATORI, C. *The Animal Soul and the Human Mind; Renaissance Debates*. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2013.

¹⁵⁵ FRANCO, C. *Senza Ritegno...*, p. 92. No mesmo sentido, em português, uma “cachorrice” é uma traição.

¹⁵⁶ FRANCO, C. *Senza Ritegno...*, p. 275-278.

Cleópatra e os Cães Lascivos

Pinturas de animais domésticos são bastante comuns no século XVIII, em particular na Inglaterra. A habilidade de pintá-los, ao que tudo indica, era uma vantagem importante para os artistas. Na escultura do século XIX, as cenas de ternura entre cães ou dos cães com seus donos eram as favoritas,¹⁵⁷ enquanto era uma “prerrogativa” dos cavalheiros, na época, detestarem gatos.¹⁵⁸ Mas, apesar da divisão sexual dos *pets*, sempre houve, claro, raças caninas destinadas às mulheres. Um tratado inglês do século XVI a respeito dos tipos de cães e suas características contém um alerta sobre os cachorrinhos que permaneciam com as esposas enquanto os maridos iam ao campo com seus cães de caça. Se as mascotes de companhia correspondem, por um lado, à delicadeza das damas, também servem para satisfazer as vontades das mulheres devassas, contentando suas “corruptas concupiscências”. E quanto menores, ressalta-se, mais prazer proporcionam. São mantidos junto ao peito, postos no colo, levados para cama, e lambem os lábios da dona.¹⁵⁹ Não surpreende portanto que, em

¹⁵⁷ WOOD, J.; CRASKE, M.; FEEKE, S. *Hounds in Leash...*, p. 40-41.

¹⁵⁸ WOOD, J.; CRASKE, M.; FEEKE, S. *Hounds in Leash...*, p. 48.

¹⁵⁹ CAIUS, J. *Of English dogges, the diversities, the names, the natures, and the properties*. London: Richard Jones, 1576, p. 20-21.

virtude da sua lascívia, o cão possa representar na iconografia um "símbolo sexual perverso, particularmente em companhia de mulheres".¹⁶⁰



*Banquete de Cleópatra. Jacob Jordaens (ateliê), 1653.
Fonte: The State Hermitage Museum.*

Numa pintura do ateliê do pintor flamengo Jacob Jordaens, Cleópatra recebe Marco Antônio para um banquete. Em um gesto extravagante, para impressionar o general romano, ela dissolve uma pérola em uma taça de vinagre, bebendo até a última gota. As reações se dividem. Marco Antônio e o servo negro a admiram, mas os cortesãos presentes parecem condenar o desperdício da rainha. A interpretação usual é que a pintura representa uma condenação à Vaidade e ao Orgulho. A tradição crítica concentra-se na pérola, mas um pequeno cão dorme no colo da dona, aquecendo seu ventre, ou encontrando conforto ali. A sedução erótica e a eventual devassidão da rainha são reiteradas por ele.

¹⁶⁰ BURT, J. "The effect of pets in the nineteenth and early twentieth centuries". In: WOOD, J.; CRASKE, M.; FEEKE, S. *Hounds in Leash...*, p. 59.



[Constant Puyo]. Paris, c. 1900. Fonte: *Hounds in Leash*.

Nessa fotografia, que acredito ser de Constant Puyo, líder do Fotoclube de Paris ao lado de Robert Demanchy, o mais importante núcleo do pictorialismo na França, o tema reaparece de modo peculiar. Na internet, a fotografia costuma ser atribuída a “Camille Puyo”, mas isso me parece a interpretação equivocada de uma identificação manuscrita.¹⁶¹ A personagem, calçando sandálias helênicas, é claramente uma referência clássica. Puyo fez muitas fotografias de “ninfas” e costumava usar várias técnicas de processamento de cópias, como a goma bicromatada, mas essa imagem não parece ter passado por nenhum dos procedimentos artísticos do pictorialismo. Os dois seios expostos da personagem podem ter contribuído para seu abandono, pois os nus característicos do artista costumam expor as modelos de costas e com o segundo seio total ou ligeiramente encoberto. Ao contrário do enlevo sensual que envolve suas personagens, em geral meditativas, distantes, a moça sorri, divertida, enquanto brinca com o cão. Ela lhe oferece um pequeno objeto redondo. Algo de comer,

¹⁶¹ O nome completo do autor seria [Charles] *Emile* Joachim Constant *Puyo*. O engano na atribuição da autoria é proveniente de um livro dedicado à escultura de cães, tendo sido replicado na rede por aficcionados do animal. O original pertence ao acervo da Société Française de Photographie, à qual Puyo doou sua obra.

provavelmente, mas talvez uma pérola como a que Cleópatra dissolveu para impressionar Marco Antônio. Animado com a perspectiva do que lhe é oferecido, o cachorrinho fica em pé.

A cena de sedução é clara, com indisfarçáveis implicações voluptuosas (afinal, um cão em pé é uma dupla ereção), mas que ela ocorra sobre um tapete de couro de vaca nos surpreende. O adereço, no entanto, é menos estapafúrdio do que parece. Nas *Metamorfoses* de Ovídio podemos ler a história de Io, linda princesa e sacerdotisa de Hera que atraiu a atenção de Zeus. O deus a persegue e a possui (a estupra, bem entendido), oculto em uma nuvem escura. Mas a esposa Hera desconfia do subterfúgio e desce à terra para surpreendê-lo. Para escapar do flagrante, Zeus transforma Io em uma vaca. Em meio a inúmeros tormentos causados por Hera, a vaca Io consegue escapar e chega ao Egito acossada por milhares de moscas. Compadecido de seu sofrimento, Zeus intercede junto a Hera que afinal permite que Io retorne à bela forma original. Da vaca em que havia sido transformada, só a pele restaria sobre a relva.¹⁶² A história de Io acabaria aí, porém, uma das versões do mito assegura que no Egito ela passou a ser adorada como a deusa Ísis. A pele de vaca que nos parecia fora de contexto, um mero arranjo circunstancial, agora justifica-se iconograficamente.

O cachorro não faz parte da história original de Io, mas devemos nos recordar que a rainha Cleópatra se autointitulava a “nova Ísis”. O ciclo assim se fecha, e uma imprevista ligação parece existir entre uma célebre pintura flamenga no Hermitage, em São Petersburgo, e uma obscura fotografia nos arquivos da SFP, em Paris: Io-Ísis-Cleópatra oferece uma “pérola” a Zeus-Marco Antônio-Pequeno Cão em Pé. O sentido da sedução se mantém, mas a persistência do equívoco quanto à autoria da fotografia adquire uma nova dimensão. Uma história de estupro, luxúria e ostentação seria mais facilmente ignorada por amantes de animais se tivesse sido

¹⁶² OVID. *Metamorphoses (Book 1)*, p. 587-746. Disponível em: <https://ovid.lib.virginia.edu/trans/Metamorph.htm#488381118>. Acesso em: 10/03/2022. Em algumas representações, Io aparece de chifres.

fotografada, no início do século, por uma mulher chamada Camille, que teria criado, brincando com um cachorrinho de estimação, uma bela cena de inocente erotismo. Enquanto isso, na Ilíada, Zeus não podia pensar em maior insulto que esbravejar: “Hera, ninguém é mais cachorra que você!”¹⁶³



Kafka, estudante universitário, 1910-1913 (sem cortes). Fonte: Il Compagno segreto.

À luz dessas reflexões, o mistério que envolve o retrato do universitário Franz Kafka torna-se ainda mais interessante. Alguém já argumentou que se trata da foto mais “cortada pela metade da história da fotografia”. Para que Kafka ficasse só com seu cão (seria mesmo dele, afinal?), Hansi Julie Szokoll — artista, camareira ou modista, quase nada se sabe dela — tem sido sistematicamente excluída da imagem. Mas, segundo Max Brod, a ligação entre o estudante e essa companheira da alegre vida noturna de Praga fora forte o bastante para fazê-lo “sofrer” — “sobre o seu corpo passara todo um regimento de cavalaria”, confidenciou o escritor ao amigo.¹⁶⁴

¹⁶³ FRANCO, C. *Senza Ritegno...*, p. 159.

¹⁶⁴ CARBONE, F. (dir.) “Figure 6: La foto a metà”. *Il Compagno segreto – Lunario letterario* (Roma), n. 3, marzo 2003. Disponível em: Roma: la plebe (compagnosegretto.it). Último acesso em 13/12/2021.

Para que o cão de Kafka se tornasse uma celebridade, a namorada de Franz foi condenada ao sumiço. A inquietude do cão (fiel ou lascivo?), o aperto da orelha (a mão de Hansi logo atrás, no dorso ou na coleira), o sorriso contido e melancólico do estudante (em contraste com o riso franco da modista, dentes à mostra), tudo parece adquirir um novo sentido, talvez a chave do enigma observado por Bailly. Se havia um “*ductus* de energia” entre o gesto e o sorriso de Kafka, agora ele se estende até Hansi. Repito o final do trecho citado anteriormente: “Há nesse retrato uma potência que se mantém em reserva, como se uma inesgotável pilha de presença se recarregasse ali sem fim, e eu creio (certamente não é Kafka que queria dizê-lo a mim) que o cachorro e a mão na orelha do cachorro estão ali por alguma razão.”¹⁶⁵ Essa potência, essa pilha de presença, era Ela (e também podia não ser).

¹⁶⁵ BAILLY, J.-C. *El Animal...*, p. 58.

Vindo à Luz



Anne Brigman. “*Spirit of Photography*”. Reino Unido, 1908.
Fonte: Victoria and Albert Museum.

Anne Brigman, única membra da *Photo-Secession* na Califórnia, incluiu em meio a seus diversos nus femininos dedicados a espíritos da natureza, um “Espírito da Fotografia”. Entre muitas árvores, pedras, riachos e lagos, que um encantamento pagão associa ao corpo feminino, ocorre esse estranho objeto técnico, a câmera fotográfica. A pequena esfera que vemos à direita não é uma falha da cópia, mas uma “bolha” que participa de

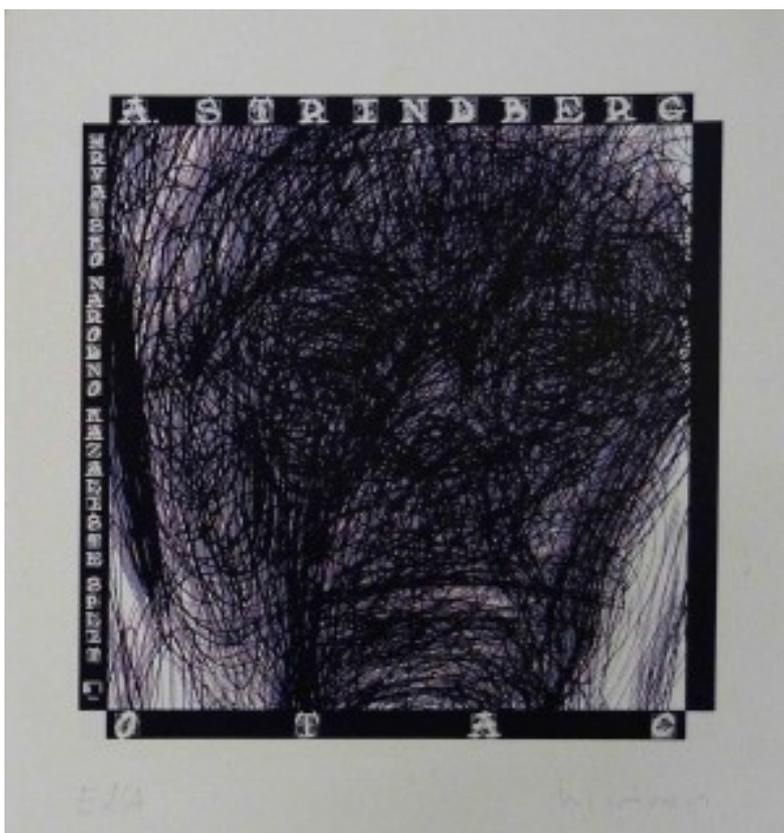
outras imagens da artista na mesma época. É para a “bolha” que se voltam tanto o olhar da fotógrafa como a lente do aparelho. Diáfana, frágil, efêmera, encarna em seu corpo translúcido o espírito da nova arte. Mas a força da alegoria não se faz sem a câmera, sem o objeto industrial pesado e duro. A fotógrafa, por sua vez, coberta por tecidos leves e ligeiramente transparentes, é a mediadora ideal entre vida material e espiritual. Ainda que as mulheres, como Anne Brigman, tenham encontrado algum espaço no campo da fotografia artística ou amadora, seu acesso ao exercício profissional era bastante restrito no século XIX. Importantes transformações, no entanto, já estavam em curso, delineando a dupla via pela qual a relação entre as mulheres e a prática fotográfica foi se estruturando nas primeiras décadas do século XX.

Três décadas antes, em 12/11/1887, o dramaturgo sueco August Strindberg escrevera uma carta a um amigo e editor, poucos meses após um de seus inúmeros rompimentos com a esposa, a quem acusava de adultério. Alinhava um rosário de disposições testamentárias, sugerindo um suicídio jamais consumado:

Reabilite minha esposa, atirando um manto de obscuridade sobre tudo o que aconteceu, para o bem das crianças... Obrigue Albert Bonniers a publicar a parte IV da minha autobiografia...¹⁶⁶ Veja com que minhas obras reunidas sejam publicadas, no devido tempo, em Leipzig, Copenhague ou Chicago; *tudo* que eu escrevi, cada palavra, dos jornais, almanaques, no exterior e em meu país, inclusive minha correspondência... Cuida das pensões para as minhas crianças, as quais, sejam elas minhas ou não, foram adotadas por mim (não é necessário mencionar minha esposa). Urge que Zola arrume um editor para “O pai”, ou a imprima em Copenhague, em francês... Tente que seja encenada em Paris...¹⁶⁷

¹⁶⁶ O quarto volume da autobiografia, dedicado aos primeiros dez anos de seu casamento com a atriz Siri Von Hessen, só será afinal publicado após a morte de Strindberg.

¹⁶⁷ *Apud* LISSOVSKY, M. “Quatro mais uma dimensões do arquivo”. In: MATTAR, E. (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003, p. 52.



Boris Bučan (serigrafia, Ep/A). Estudo para cartaz de “O pai”, de August Strindberg, no Teatro Nacional da Croácia, em Split, 1984 (Fonte: Coleção do autor).

O pai, que Strindberg se empenha aqui em publicar é, em minha opinião, a mais brilhante e pungente obra misógina da dramaturgia moderna, testemunhando a dissolução física e mental de um pai devastado pela dúvida sobre a paternidade de sua única filha. A peça estrearia, dois dias após essa carta ter sido escrita, em um teatro em Copenhague. Um século mais tarde, o renomado artista gráfico croata, Boris Bučan, elaborou o cartaz para uma montagem de *O pai*, no Teatro Nacional da Croácia, em Split. O rosto do personagem ou do próprio Strindberg — mais provavelmente o rosto de ambos e de muitos homens — é perturbado, encoberto pelas centenas de linhas de dúvidas que o assaltam até quase sucumbir. Mas essa é apenas uma primeira impressão. Não há propriamente um apagamento do pai, não desce sobre ele o “manto de obscuridade”, mas é a própria dinâmica das linhas que o configura. Aquilo que lhe

perturba também lhe dá forma, como vai ficando claro à medida que seguimos a leitura da carta ao amigo testamentário:

O meu [ideal] estava encarnado numa mulher, porque eu era um adorador de mulheres. Quando ele desmoronou, eu desmoronei. Nas minhas cartas, você vai ver... um tolo crédulo e confiante, que podia acreditar em qualquer coisa, inclusive que ele era um lixo, o que não era, de fato...

Há algo aqui além do simples desejo da “imortalidade” ao qual a publicação das “obras completas” atende. Para Strindberg, o duelo doméstico com a atriz Siri von Hessen era a faceta privada de uma luta pública. Um *front* político tão decisivo quanto o parlamento sueco. Sua inquietação em relação à paternidade dos filhos tinha a mesma natureza que a revolta contra as reivindicações emancipatórias das mulheres, particularmente o sufrágismo. Sua correspondência prenunciava a derrota iminente dos homens e a ameaça de barbárie que o voto feminino representaria. Se viesse a morrer numa época em que as mulheres já tivessem adquirido o direito de votar, desejava que lhe entalhassem na lápide do túmulo “Aqui jaz o último homem”. O objetivo do dramaturgo não era expor sua intimidade ao mundo, como um idiota, mas mostrar-se como um idiota cuja intimidade estava a serviço de uma causa pública.¹⁶⁸ Não se trata nem da economia doméstica como condição da vida pública, como na *oikonomia*, da pólis grega,¹⁶⁹ nem da moralidade oposta, em que a felicidade pública torna-se condição da felicidade privada, como no paradigma jeffersoniano, que a constituição norte-americana de 1776 adotou.¹⁷⁰ O tormento de Strindberg ocorre em um espaço que a modernidade transformou em campo de batalha, um terreno em que as distinções entre público e privado vão se tornando cada vez mais ambíguas e difíceis de discernir. É

¹⁶⁸ Em vez de suicidar-se, em 1887, começa a escrever o romance autobiográfico “Defesa (ou confissões) de um tolo”.

¹⁶⁹ FOUCAULT, M. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

¹⁷⁰ ARENDT, H. *Sobre la revolución*. Madri: Revista de Occidente, 1967.

sobre esse terreno sulcado por trincheiras como o rosto perturbado de um dramaturgo sueco, que a fotografia ocorre. Pois, ela mesma, a própria fotografia, é um agente de transformação e perturbação dessas distinções. Como Roland Barthes observou:

A leitura das fotografias públicas é sempre, no fundo, uma leitura privada. Isto é evidente no caso das fotos antigas [...]. Mas isto também é verdade para as fotos que, à primeira vista, não têm qualquer ligação, mesmo metonímica, com minha existência (por exemplo, todas as fotos de reportagem). Cada foto é lida como a aparência privada de seu referente: a idade da Fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público, ou melhor, à criação de um novo valor social, que é a publicidade do privado. O privado é consumido como tal, publicamente.¹⁷¹



*Eugène Courret. Ama de leite com a bebê Melanie Cocle. Lima, Peru, 1884.
Fonte: Biblioteca Nacional de Peru.*

¹⁷¹ BARTHES, R. *A câmara clara...*, p. 137.

Uma representação inquietante da perturbação dos limites entre público e privado no século XIX nos é fornecida por um retrato do fotógrafo francês Eugène Courret, radicado em Lima — cujo estúdio foi o favorito das elites locais durante pelo menos um quarto de século. O retrato público da bebê sustentada por sua ama de leite, de 1884, traz consigo a aparição fantasmagórica de uma *tapada*.¹⁷² Associadas à Lima desde tempos coloniais, as *tapadas*, dizia-se, revelariam algo a respeito da natureza dupla da cidade: a urbe austera e recatada escondia, tal qual suas mulheres, “picardia, coqueteria e sensualidade”; por trás dos muros dos conventos “a libertinagem triunfava sobre a oração”.¹⁷³ Mesmo após a independência, no século XIX, quando as *tapadas* começam a sair de moda, um visitante europeu podia expressar-se ambigualmente a respeito dessas figuras, reconhecendo nelas sobrevivência arcaica das tradições coloniais e o “encanto misterioso de um salão de baile de máscaras”.¹⁷⁴ As aquarelas e gravuras de artistas europeus como Rugendas e Angrand expressam a ambivalência das *tapadas*, frequentemente representadas de costas ou em posturas que valorizavam a saia muito justa na parte superior de modo a exhibir os contornos das nádegas da mulher. Nas palavras de Deborah Poole, o que caracteriza “a *tapada* como representação de um tipo feminino emerge em parte dessa paradoxal justaposição entre uma identidade social de classe superior oculta (o rosto) e a proeminente, definidora mesmo, ênfase em uma sexualidade publicamente exposta (nádegas)”.¹⁷⁵ Na fotografia de Courret, a figura da bebê, em branco, parece emergir do fundo negro da *tapada*, como uma representação alegórica do processo negativo/positivo. Algumas décadas depois, em Arequipa, os Irmãos

¹⁷² Apesar da personagem ser identificada como uma ama de leite, cabe ressaltar que o uso do manto que cobre o rosto da *tapada* foi um costume das famílias mais abastadas de Lima desde o século XVIII, não sendo em geral utilizado por criadas e, menos ainda, escravas, a não ser, talvez, quando já estava se tornando “fora de moda”, como é o caso.

¹⁷³ VALERO JUAN, E. M. “Otra perspectiva urbana para la historia literaria del Perú: la ‘tapada’ como símbolo de la Lima colonial”. In: *América sin nombre*, n. 15, 2010, p. 70.

¹⁷⁴ VALERO JUAN, E. “Otra perspectiva...”, p. 73.

¹⁷⁵ POOLE, D. “A one-eyed gaze: Gender in 19th century illustration of Peru”. *Dialectical Anthropology*, v. 13, n.4, dez. 1988, p. 334.

Vargas tornam mais explícito uma misteriosa afinidade entre as mulheres e a fotografia. As irmãs Lucila e Laura posam no mais prestigiado estúdio peruano das primeiras décadas do século XX.



Irmãos Vargas. Lucila Cáceres. Arequipa, Peru, década de 1920.

Fonte: Estúdio e Arte dos Irmãos Vargas.

A pose — duas mulheres que observam atentamente uma câmera fotográfica — é recorrente nos estúdios fotográficos da época, em várias partes do mundo. Irmãs, amigas, gêmeas, a mesma mulher em dupla exposição, sempre jovens: o necessário recato público diante do olhar do outro, que o manto da *tapada* exacerbava, é substituído pela atenção ao *finder*. A apropriação da câmera fotográfica pelas mulheres é um signo de modernidade, mas demanda uma performance corporal, uma *mise-en-scène*

em que a posse de uma câmera suscita tanto curiosidade quanto prudência — atributos essenciais e indissociáveis na mulher moderna.

Até fins do século XIX, mulheres manipulando câmeras estariam entre as muitas encarnações de um tropo fotográfico bastante comum nas Américas: o confronto pouco familiarizado do selvagem com o dispositivo técnico. No Brasil, um de seus protagonistas mais frequentes foram os índios, reiteradamente fotografados com máquinas de escrever, rádios de campanha, aviões e, mais recentemente, computadores e câmeras de vídeo. Mas, nas primeiras décadas do século XX, a mulher — em particular a mulher branca, “civilizada” — começa a distinguir-se dos demais selvagens (índios, crianças, africanos, negros, caipiras etc.) porque na condição de consumidora e dona de casa ela passa a dispor de uma técnica própria, que tornaria menos extenuantes os afazeres domésticos. O primeiro desses dispositivos, a máquina de costura, ainda possui um vínculo evidente com a manufatura, mas as máquinas que a seguem, já plenamente caracterizadas como eletrodomésticos, como a lava-roupas, a enceradeira e o aspirador de pó, têm outra natureza. A eficiência que prometem trazer ao trabalho doméstico nunca é monetarizada, como a automação das linhas de montagem nas fábricas, pois pretendem preservar a “santidade do trabalho doméstico feminino como um trabalho de amor”.¹⁷⁶

¹⁷⁶ STEIN, S. “The Graphic Ordering of Desire: Modernization of a middle-class women’s magazine, 1919-1939”. In: BOLTON, R. (org.). *The Contest of Meaning: critical histories of photography*. Cambridge: MIT Press, 1992, p. 147.



Life, v. 21, n. 11, 9/09/1946, p. 97.

Essa distinção não impede que a *Life*, em 1946, empregue os recursos fotográficos desenvolvidos por Frank Gilbreth em seus “estudos de eficiência” para demonstrar como a “análise científica simplifica o trabalho das donas de casa”. O Motion and Time Study Laboratory, da Purdue University, comparou gestos das mulheres em tarefas usuais como lavar pratos, passar roupa, varrer o chão ou aspirar poltronas mostrando, por meio de padrões de luz, como, por exemplo, “uma dona de casa eficiente faz uma cama”, reduzindo o tempo da tarefa à metade e o desgaste físico a 25%. Também são apresentados *layouts* de cozinhas que facilitariam a preparação dos alimentos. A premissa da matéria é que, apesar dos

equipamentos domésticos à disposição das mulheres modernas, muitas continuavam reproduzindo hábitos e procedimentos ineficientes aprendidos com suas mães e avós.¹⁷⁷ Nos anúncios das revistas femininas, a mulher aparece sorrindo ao lado dessas máquinas que lhe proporcionam um tempo “livre” fragmentado que o folhear do magazine vem preencher. A máquina fotográfica é a contrapartida técnica dessa cultura da imagem na qual a mulher dona de casa se vê crescentemente envolvida.



Hanchenn Jacobsen e Rachel Johnsen. Hanchenn Jacobsen & Co. Stavanger (Noruega), 1904-1908. Fonte: Arkivverket/Statsarkivet em Stavanger.

A fotografia dos Irmãos Vargas sublinha a natureza dupla da mulher fotógrafa: ela própria reprodutora e reproduzida; fotógrafa e, na medida em que duplicada, fotografia. Uma das versões mais interessantes desse motivo é da norueguesa Hannchen Jacobsen. Filha de fotógrafo, manteve um estúdio e uma representação dos produtos Kodak na pequena cidade de Stavanger, na primeira década do século XX. Nessa

¹⁷⁷ “Easier Housekeeping. Scientific Analysis Simplifies a Housewife’s Work”. *Life*, v. 21, n. 11, 9/09/1946, p. 97-107.

imagem não é suficiente duplicar as mulheres que posam. Acrescenta-se um espelho à cena, reduplicando o próprio ato de fotografar. Vestidas de negro, com os rostos mantidos à sombra, ligeiramente encobertos pelos chapéus, ela e sua sócia Rachel sugerem que as mulheres não deixavam de ser objetos da fotografia, mesmo quando atuavam como sujeitos dela. Não surpreende que o tema ocorra também na fotografia erótica do início do século XX. As *tapadas* limenhas eram conhecidas por deixar apenas um dos olhos com os quais miravam o mundo por entre as dobras do manto. Na fotografia do norte-americano Alfred Cheney Johnston, a corista da Ziegfeld Follies mostra-se nua, mas esconde seu rosto para tornar-se, ela também, monocularmente, fotógrafa.



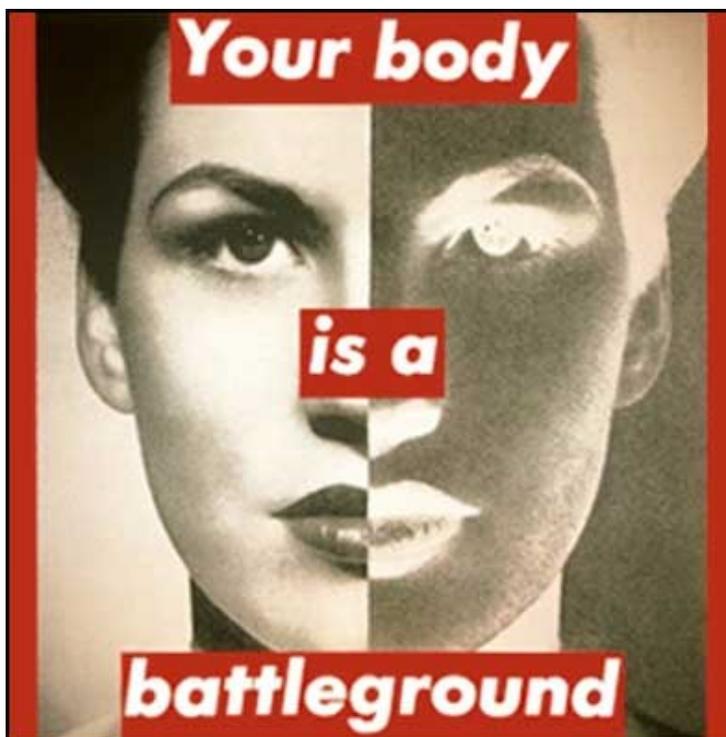
Alfred Cheney Johnston. Nova York, 1920s. Fonte: Invaluable.com.

Mary Tem uma Kodakinha

O debate acadêmico e militante em torno da fotografia feminina e das mulheres fotógrafas remonta aos anos 1970. Em 1973, John Szarkowski, o todo-poderoso curador de fotografia do MoMA, deu um curso na New School of Social Research, de Nova York, que se chamou “Women and Photography”. Naquele mesmo ano, uma de suas alunas, Anne Tucker, publicou um livro cujo título é uma paráfrase da mais famosa obra do professor: *The Woman’s Eye*. Apesar da autora não assumir uma posição no debate emergente em torno da singularidade do olhar feminino, o fato de seu livro evocar o “olho da mulher” e não “mulheres fotógrafas” sugere a expectativa de que algo em comum — cujas características ainda estavam por definir — poderia depreender-se da reunião de dez pequenos portfólios de fotógrafas norte-americanas. Ao relermos esse livro, quarenta anos depois, é curioso observar que a autora define sua questão como a da eventual relação entre “sexo” e “arte” — a palavra gênero, dominante hoje em dia, não ocorre nenhuma vez.¹⁷⁸ Em 1979, uma exposição no International Center of Photography, com curadoria de Margaretta Mitchell, “Recollections: Ten Women of Photography”, reúne novamente dez fotógrafas — das quais apenas duas coincidem com as selecionadas por Tucker (Berenice Abbot e Barbara Morgan) — com o objetivo de revelar em cada uma

¹⁷⁸ TUCKER, A. *The Woman’s Eye*. New York: Alfred A. Knoff, 1975.

delas uma versatilidade obscurecida e uma “grandeza não inteiramente reconhecida”.¹⁷⁹



Barbara Kruger, 1989. Fonte: The Broad Museum.

Ao longo dos anos 1980, tanto do ponto de vista artístico como acadêmico, sob a influência do pensamento de Lacan e Derrida, a arte das mulheres — e das fotógrafas mulheres, em particular — passa a ser frequentemente interpretada e valorizada em chave desconstrucionista — isto é, não apenas expressão de um regime singular e minoritário de sensibilidade, mas ferramenta de demolição do “olhar masculino”. A recepção que tiveram inicialmente as obras de Cindy Sherman e Barbara Kruger, para mencionar apenas os nomes mais conhecidos, são bons exemplos aqui. Em ambas as artistas, o olhar masculino e a natureza fotográfica do corpo feminino estão fortemente associados. Em *Your Body is a Battleground*, de 1989, o campo de batalha privado e público que o corpo da

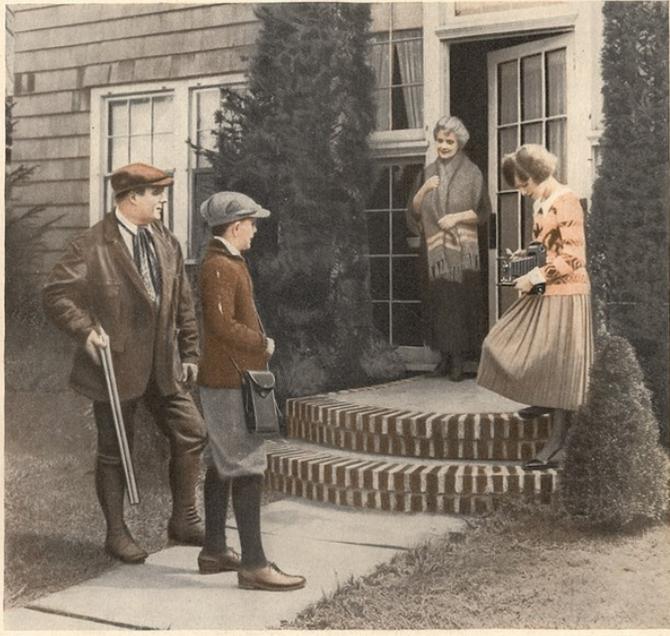
¹⁷⁹ MITCHELL, M. K. *Recollections: Ten Women of Photography*. New York: Vicking Press, 1979.

mulher protagoniza — essa obra veio a ser utilizada em campanhas a favor do aborto — é metaforizado na forma do corpo duplo da fotografia, negativo e/ou positivo.

Desde os limiares da modernidade, lá onde os limites entre público e privado, entre mostrar-se e resguardar-se, entre visível e oculto, tornavam-se borrados e difíceis de discernir, mulheres e fotografias coincidiam. Um dos sítios dessa coincidência, como a obra de Barbara Kruger recorda, foi o laboratório fotográfico. Mas havia outro, ainda mais difundido, o ambiente doméstico e a fotografia infantil. De fato, fotografar as crianças e a vida familiar foi parte essencial da constituição de um *ethos* fotográfico feminino na primeira metade do século XX. A Kodak foi largamente responsável por isso. Não me refiro apenas à Kodak Girl, que podia encarnar em qualquer moça que fosse a uma loja da empresa para comprar câmeras ou suprimentos, mas a forte associação entre mulheres e câmeras.¹⁸⁰ Até mesmo uma criança como Mary, que antes tinha um “carneirinho”, em 1890 já não ia para escola sem sua câmera: “*Mary had a little Kodak, / A little Kodak had she, / And everywhere that Mary went, / Little Kodak you’d see.*”¹⁸¹

¹⁸⁰ AQUINO, L. *Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Ed. do Autor, 2016.

¹⁸¹ RANDOLPH, M. “Mary had a Little Kodak”. In: *St. Louis & Canadian Photographer*, v. 8, n. 2, Feb. 1890, p. 75.



Let Kodak tell the story

This is a big day for Ed, Junior. To be allowed to go hunting with dad is a real event—and calls for a picture as a matter of course.

Little story-telling incidents like this make the best kind of Kodak pictures. They are happening every day at your house.

*Autographic Kodaks \$6.50 up
at your dealer's*

Eastman Kodak Company, Rochester, N. Y. *The Kodak City*

*Campanha da Kodak, 1910. Fonte: Picture Ahead -
a Kodak e a construção do turista-fotógrafo.*

Havia um lugar próprio reservado à mulher como elo de ligação entre dentro e fora de casa, entre a vivência e a recordação, entre a aventura e a narrativa. “*Let the Kodak tell the story*”, slogan da década de 1910, convive, em larga medida, com a proposição política de conceder voz a essa mulher. A mãe-fotógrafa-narradora é responsável pelo trânsito entre o que se passa dentro de casa e o que se conta fora (e, eventualmente, também o contrário). A fotografia agregaria teor de verdade às narrativas familiares, em particular nos contextos em que a credibilidade masculina era baixa, tipicamente seus feitos como caçadores e pescadores: — “*Prove it – with a Kodak*”, recomendava a empresa às suas clientes em uma campanha de 1916. A personagem da mãe-fotógrafa-esposa-narradora-testemunha migra dos anúncios da Kodak para outras mercadorias, como automóveis e

cruzeiros pelos mares do Sul, e continua sendo evocada até meados dos anos 1960, quando o debate e a luta política em torno dos direitos das mulheres ganham outro patamar.

Os retratos domésticos foram, sem dúvida, a principal via de acesso das mulheres à fotografia na primeira metade do século XX. A maioria delas permanecerá amadora por toda sua vida, mas suas obras, sempre que descobertas, parecem contrariar a história canônica, mas remetem a uma das grandes expectativas da fotografia moderna: funcionar como uma chave para a beleza do ordinário. Nesse espírito, foram “descobertas” obras de fotógrafas oriundas de todos os estratos sociais: desde a alta burguesia, como a holandesa Katharina Eleonore Behrend e a alemã Anne Biermann — cujo arquivo de fotos familiares só foi conhecido e divulgado após a guerra —, a empregadas domésticas como Vivian Maier, convertida em paradigma do fenômeno.

Se nos concentramos, porém, nos anos 1920, talvez possamos reconhecer em muitas dessas fotógrafas uma figura literária e política que emerge na República de Weimar, cuja constituição, para o horror de “últimos homens” como Strindberg, concedeu direito a voto às mulheres em 1919. Trata-se da Nova Mulher, que vive orientada para o presente e de acordo com seus próprios desejos e interesses, conforme o famoso manifesto “Essa é a nova mulher”, publicado por Elsa Herrmann, em 1929.¹⁸² Apesar de hoje mais associada a personalidades transgressoras e, eventualmente revolucionárias, como a fotomontadora Hannan Hoch, durante a década de 1920, a Nova Mulher é sobretudo uma figura idealizada pela classe média — inclusive como consumidora —, que não é “nem a trabalhadora, nem a dona de casa, mas ambas”.¹⁸³ Seu relativo descolamento dos tecidos tradicionais é análogo ao que sucede às imagens nas novas revistas ilustradas da República. Os artigos se tornam menores e são

¹⁸² HERMAN, E. “This is the new woman”. [1929] Disponível em: http://www.berlin.ucla.edu/hypermedia/1920_people/texts/Hannah_Hoch.pdf.

¹⁸³ ROBERTS, J. *The Art of Interruption; Realism, photography and the everyday*. Manchester: Manchester University Press, 1998, p. 51.

interrompidos por fotografias, ilustrações e legendas; as imagens começam a se desconectar dos textos, ganhando autonomia e estabelecendo-se como forma legítima de apreender e compreender o mundo.¹⁸⁴ No mesmo ano da promulgação da constituição de Weimar, em 1919, a *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)* publicava um artigo que, igualando direitos, instruía seus leitores e leitoras na “arte da fotografia instantânea”.¹⁸⁵

¹⁸⁴ BIRO, M. “Hannah Höch’s New Woman: Photomontage, Distraction, and Visual Literacy in the Weimar Republic”. In: OTTO, Elizabeth; ROCCO, Vanessa (eds.) *The New Woman International; Representation in photography and film from the 1870s through the 1960s*. University of Michigan Press, 2011, p. 124-125.

¹⁸⁵ BIRO, M. “Hannah Höch’s...”, p. 127. Pouco mais de uma década depois, veremos artigos similares na inglesa *Picture Post* e na norte-americana *Life*.

A Porta dos Fundos da Fotografia

A relativa autonomia das imagens nas revistas ilustradas e a relativa autonomia das mulheres como consumidoras associam-se à própria câmera como aquilo que autoriza o olhar da mulher sobre o mundo na mesma medida em que preserva alguma distância, resguardando-a prudentemente. Mas se a Nova Mulher de Weimar é uma fotógrafa, o mesmo não poderia ser dito do Brasil. No festival modernista de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, o poeta futurista Menotti del Picchia proclamava a morte da “mulher tuberculosa lírica” e saudava a nova mulher paulista: “Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente”.¹⁸⁶ É fácil observar que o poeta está mais interessado em trocar de musa que, propriamente, apoiar os direitos das mulheres (o sufrágio universal só foi implantado nessas terras em 1934). No Brasil das décadas de 1920 e 1930, a Nova Mulher, a Mulher Moderna que se confronta com a técnica, não é fotógrafa, mas datilógrafa, como testemunha o romance paulistano de João de Minas, *A datilógrafa loura*

¹⁸⁶ PICCHIA, M. D. [Conferência na Semana de Arte Moderna, 1922]. Disponível em: <http://literalmeida.blogspot.com.br/2008/01/conferencia-de-menotti-durante-semana-de.html>. Acesso em: 27/12/2016. A conferência de Menotti del Picchia foi feita em 15/02/1922 e publicada no *Correio Paulistano* dois dias depois.

(romance da mulher proletária em São Paulo), cujas ações se passam durante a guerra civil constitucionalista de 1932.¹⁸⁷



Kurt Klagsbrunn. Judith Munk no Rio de Janeiro, c. 1950.
Fonte: Arquivo Kurt Klagsbrunn.

O Brasil ainda era a República das Letras e, com raras exceções, foi preciso esperar pelas imigrantes centro-europeias — quase todas, refugiadas — para que a Nova Mulher Fotógrafa começasse a pipocar nas cidades brasileiras. Uma dessas mulheres foi Judith Munk. Sua trajetória é exemplar do percurso trilhado por muitas fotógrafas: inicia-se como amadora na família, passa pela fotografia infantil, e chega eventualmente à fotografia profissional. Nasceu em 1922, em Budapeste, Hungria. Como era bastante comum entre as famílias burguesas da Europa Central, o pai era fotógrafo amador e havia um laboratório em casa. Filha única, fotografava e ajudava-o no laboratório. Segundo ela, usavam somente negativos de vidro, tendo começado a processar filmes flexíveis no Brasil. Mas a fotografia era apenas uma das atividades de lazer dessa filha única que estava

¹⁸⁷ MINAS, J. de [Ariosto Palombo]. *A datilógrafa loura (romance da mulher proletária em São Paulo)*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934.

sendo preparada para entrar para a universidade. Além de estudar várias línguas, era atleta e bailarina. Esquiava e nadava muito bem e chegou a integrar a equipe nacional húngara juvenil de patinação artística. Sua primeira competição internacional seria em Viena, em 1939, mas, dois dias antes do embarque, as duas judias da equipe húngara foram desligadas da delegação. A Áustria, anexada pela Alemanha nazista desde 1938, não admitia mais judeus nos riques de patinação.¹⁸⁸

Os anos da guerra são cheios de riscos, peripécias e tragédias. Separada dos pais, trabalhando em fábricas de roupas e munições, escapa duas vezes da deportação quando já está na fila de embarque para os trens que conduziam os judeus húngaros para os campos. Arranca a estrela amarela, esconde-se em banheiros e poços de elevador de prédios destruídos e acaba se juntando à Resistência Húngara, onde, em virtude de suas habilidades como desenhista, fotógrafa e laboratorista, trabalha na falsificação de passaportes, passes e outros documentos para guerrilheiros e refugiados. Quando a guerra acaba, ainda escapa duas vezes do assédio dos soldados soviéticos. Finalmente, em 1949, foge para o Brasil, onde consegue burlar as autoridades da imigração com um documento falso confeccionado por ela mesma (uma certidão de batizado católico, pois a cota de imigração para refugiados judeus era reduzida antes, durante e depois da guerra).

Sua trajetória no Brasil é similar a de dezenas de outros imigrantes e exilados, jovens amadores na Europa que se profissionalizam fotógrafos, assumindo um ofício para o qual o bom domínio do português não era necessário. Mas não é como fotógrafa que consegue seu primeiro trabalho, junto a outro refugiado, o austríaco Kurt Klagsbrunn, mas como laboratorista.¹⁸⁹ Para melhorar a renda, no entanto, pediu uma câmera emprestada ao patrão e passou a percorrer as praças do bairro chique de Copacabana fotografando as crianças com suas babás e anotando os respectivos

¹⁸⁸ MUNK, J. *Não existe problema!* Rio de Janeiro: Edição da Autora, 2007. As informações subsequentes acerca de Judith Munk foram extraídas dessa obra autobiográfica.

¹⁸⁹ LISSOVSKY, M. *Pausas do destino...*, p. 91.

endereços. Depois, com as fotos ampliadas, visitava as famílias e vendia cópias aos interessados. A clientela infantil cresceu tanto que, em poucos meses, Judith se tornava sócia de Kurt. Os negócios prosperaram e as mães dos sócios tiveram de assumir o serviço do laboratório.

Seu primeiro trabalho como fotojornalista foi conseguido de maneira similar, junto à revista da “alta sociedade” *Rio Magazine*, que pertencia a um imigrante sírio. “Suas principais concorrentes já tinham fotógrafos húngaros trabalhando para elas”, argumentou, “a *Rio Magazine* não poderia ficar para trás”.¹⁹⁰ A objeção do editor parecia definitiva: “Não existe fotógrafa mulher. Só de estúdio”. Ela se ofereceu para fazer a matéria (uma festa elegante) de graça. Ficou bom e ela tornou-se uma das primeiras, talvez a primeira fotojornalista profissional do Rio de Janeiro.¹⁹¹

Sua presença era tão frequente nas coberturas políticas da década de 1950, atuando junto ao sócio, que o presidente Getúlio Vargas, que gostava que ela sentasse ao seu lado nos banquetes oficiais, chegou a usá-la como intérprete informal em encontros com dignitários estrangeiros, entre eles o secretário de Estado norte-americano. Por ter caído nas graças do presidente, uma lei foi modificada para que ela pudesse se tornar cidadã brasileira, pois a vigente só permitia a naturalização de estrangeiras casadas com brasileiros. Judith e Kurt mantiveram a firma, durante os anos 1960, mesmo quando a clientela dela aumentou e tiveram que separar escritórios e estúdios. Mas, desde 1950, fosse quem fosse o autor da foto, o carimbo no verso da cópia trazia sempre o nome dos dois. Em 1974, aos 52 anos, decide abandonar a fotografia e dedicar-se à confecção de lenços herdada dos pais, que trouxera da Hungria. A partir dos anos 1980 seu

¹⁹⁰ Os fotógrafos húngaros tinham fama de estar entre os melhores do mundo, segundo a opinião corrente. Robert Capa, André Kertész e Brassäi eram os nomes mais citados. No Brasil, essa estirpe era representada, entre outros, por Thomas Farkas.

¹⁹¹ Hildegard Rosenthal, refugiada alemã que havia chegado em São Paulo uma década antes, já como fotógrafa profissional, atuou como fotojornalista no país desde fins dos anos 1930.

interesse se volta para a ioga e a meditação e cria um ateliê de danças sagradas no Rio de Janeiro.¹⁹²

Judith Munk entrou pela porta dos fundos da fotografia — o laboratório, os aniversários de criança — e saiu dela tão discretamente quanto entrou. Além do carimbo em milhares de fotos no arquivo de ex-sócio e amigo, nada restou de seu trabalho fotográfico do qual se pudesse dizer, com segurança, esse era seu olhar, sua expressão, seu estilo, sua questão. Desde que me deparei com o carimbo da dupla no verso das fotografias do arquivo Klagsbrunn, me pergunto se deveria procurar aí uma obra. Estabelecer a autoria de Judith Munk seria reparar uma injustiça, ou, ao contrário, seria negar o que foi a fotografia em sua vida? — um trabalho, um ganha-pão, uma viração de imigrante, apenas um dos aspectos da Nova Mulher que ela pretendeu ser, talvez.

¹⁹² Foi como muitos a conheceram, com mais de 80 anos, sem qualquer informação acerca de sua carreira pregressa como fotógrafa, ensinando jovens que girar em círculos era a melhor coisa da vida.

A Dupla Alma da Fotografia

A casa da fotografia profissional tinha poucas entradas para as mulheres.¹⁹³ Algumas passavam pela porta dos fundos — o laboratório — e pelo quarto das crianças — a fotografia infantil. Essas foram as vias utilizadas por muitas fotógrafas que puderam tirar partido do borramento das fronteiras entre público e privado. Ou, antes, da multiplicação das instâncias de comunicação entre esses domínios que a sociedade disciplinar e o universo da mercadoria estabeleciam como apropriadamente femininos: a pediatria, a educação, a puericultura (como responsabilidade das famílias diante do Estado), a eletrodomesticção do lar, o lazer organizado e o consumo como fonte de bem-estar, modelo de realização pessoal e promessa de felicidade.

Mas a fronteira entre os domínios público e privado não foi a única que a fotografia ajudou a borrar. Desde sua invenção, na primeira metade do século XIX, ela patrocinou a expansão dos limites do visível sobre o invisível, do revelado sobre o oculto.¹⁹⁴ Uma das frentes dessa expansão contava com uma significativa participação de mulheres: a fotografia espiritual. Sua presença aí não é absolutamente casual, pois o espiritismo,

¹⁹³ Sobre a atuação das mulheres nos “bastidores dos estúdios fotográficos” e a trajetória profissional de algumas fotógrafas no Brasil, ver: COSTA, H. “No limite da invisibilidade: mulheres fotógrafas no Brasil na primeira metade do século XX”. In: ZERWES, É.; COSTA, H. *Mulheres fotógrafas / Mulheres fotografadas; fotografia e gênero na América Latina*. São Paulo: Intermeios, 2020, p. 53-70.

¹⁹⁴ LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar...*, p. 23-25.

como ressalta Margarida Medeiros, esteve inicialmente associado a grupos abolicionistas, movimentos de defesa dos direitos das mulheres e das crianças e ao sufragismo¹⁹⁵ — não era raro que oradoras discursassem em transe nos *meetings* em defesa da “reforma social”.¹⁹⁶ Havia uma predominância de médiuns mulheres e isso refletiu-se também no negócio da fotografia espiritual, ainda que muitas vezes os homens atuassem como “empresários” da mediunidade feminina.¹⁹⁷ O fotógrafo espiritual mais notório do século XIX, William Mumler, de Boston, necessitava da presença de sua mulher e filho no estúdio — a quem os poderes mediúnicos eram de fato atribuídos. Entre as suas aparições mais recorrentes está Mabel, ex-secretária de um cliente, que correspondia, no plano espiritual, digamos, à função de laboratorista do invisível. A última grande fotógrafa espiritual da Inglaterra foi Ada Emma Deane, que chegou a produzir 2 mil imagens do gênero em sua carreira. Desde 1921, ela costumava “tirar” no Dia do Armistício uma foto em que apareciam rostos de soldados mortos. Mas em 1924 empolgou-se demais e fez uma magnífica imagem reunindo dezenas de soldados. Uma agência de notícias se dispôs a distribuir a foto, que causara grande sensação, mas no dia seguinte informou ao público que jornalistas haviam percebido, entre os falecidos, vários boxeadores e jogadores de futebol que ainda estavam vivos. A despeito da polêmica, Ada Deane persistiu no ramo da fotografia espiritual até 1933, quando abandonou a atividade para criar cachorros.¹⁹⁸

¹⁹⁵ MEDEIROS, M. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 119.

¹⁹⁶ GUNNING, T. “Phantom images and modern manifestations”. In: PETRO, P. (ed.). *Fugitive Images; from photography to video*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 51.

¹⁹⁷ GUNNING, T. “Phantom images...”, p. 52.

¹⁹⁸ FISCHER, A. “‘The most disreputable Camera in the World’; Spirit photography in the United Kingdom in the early twentieth century”. In: CHEROUX, C. *et alii*. *The Perfect Medium; photography and the occult*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 77-78.



*Mrs. Wood. Autorretrato com espírito incorporado. Reino Unido, c. 1930.
Fonte: The Perfect Medium; photography and the occult.*

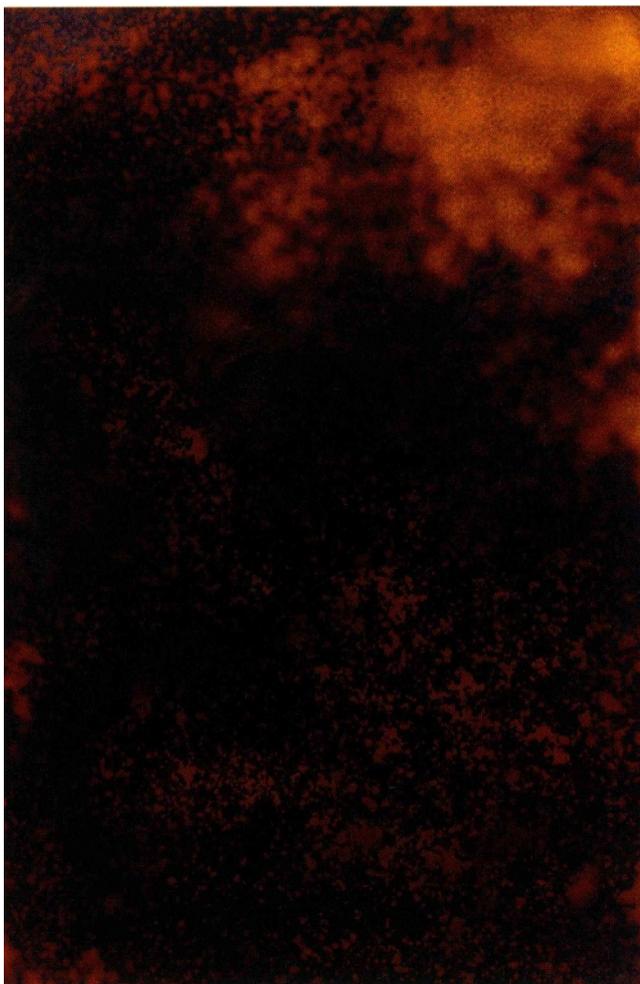
Um autorretrato incomum da médium inglesa conhecida como Sra. Wood foi tirado com o auxílio de um disparador e flashes de magnésio no momento em que seu rosto é transfigurado pela incorporação de um espírito. Numa época em que a maior parte do público já via nas fotografias espirituais apenas truques para enganar os ingênuos, a Sra. Wood recorre à cultura do instantâneo que se consolidara nas primeiras décadas do século XX, último estágio da “convergência” entre os “meios modernos de comunicação”.¹⁹⁹ Em vez de uma aparição, uma imagem defunta ou um ectoplasma, ela nos oferece dois flagrantes do transe. A duplicação dos instantes ecoa a cientificidade das cronofotografias de Muybridge e Jules-Marey e as poses das histéricas de Salpêtrière. E, sobretudo, expõe o próprio corpo da mulher como corpo-mídia, na sua duplicidade de médium e fotógrafa.

¹⁹⁹ GUNNING, T. “To Scan a Ghost: the ontology of mediated vision”. In: *Grey Room* 26, Winter 2007, p. 94-127, p. 102.

Mulheres no Laboratório

O dramaturgo e pintor August Strindberg também era um aficionado pelo ocultismo e um entusiasmado pela fotografia.²⁰⁰ Fez inúmeros autorretratos, que pensou reunir em um livro que foi, à época, recusado pelos editores. Na década de 1890 decidiu que não confiava mais nas lentes de sua câmera. Resolve fazer experimentos fotografando sem objetiva ou expondo diretamente os negativos à luz da lua e das estrelas. Depois passa a registrar em fotogramas as cristalizações que ocorriam na superfície das chapas.

²⁰⁰ GROJNOWSKI, M. D. “Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg”. In: *Romantism*, n. 105, 1999, p. 71-83.



*August Strindberg. Celestografia. Áustria, 1894.
Fonte: Strindberg, painter and photographer.*

Em 1894, na Áustria, durante o inverno, voltou às fotografias sem câmara do céu noturno que chamou Celestografias. Strindberg nunca conseguiu provar que isso que se via em suas fotografias era realmente o céu, salpicado de galáxias e nebulosas inéditas, ou simplesmente poeira na emulsão ou resíduo da água utilizada no banho das chapas — objeção realista que ele jamais poderia aceitar.²⁰¹ Enviou cópias das fotos à Sociedade Astronômica de Paris, acompanhadas de um relatório do que considerava serem suas descobertas celestes. Nunca obteve resposta oficial

²⁰¹ Em seu famoso ensaio “Sobre o drama moderno e o teatro moderno”, de 1889, criticara o realismo por ser com uma fotografia que “inclui tudo, até a mancha de poeira na lente da câmara”. In: TÖRNQVIST, E.; STEENE, B. (ed.). *Strindberg on Drama and Theatre; a source book*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 81.

pois seus métodos eram, provavelmente, mais poéticos que científicos.²⁰² Em uma resenha crítica sobre o *Antibarbarus*, obra de 1894 em que o dramaturgo expunha várias de suas teses acerca dos elementos químicos, Bent Lidforss escreveu: “Strindberg não é reformador ou filósofo mas, pura e simplesmente um poeta, um poeta quintessencial. Nele, a faculdade imaginativa adquiriu tamanha violência revolucionária que as fronteiras entre fato, hipótese e fantasia foram obliteradas”.²⁰³

A bem da verdade, seria preciso reconhecer que não havia propriamente um método fotográfico na Física daquela época. Ao longo de todo o século XIX, a fotografia limitara-se a registrar observações. De fato, ela encarnava o próprio “ideal da observação”, sendo, como definiu Albert Londe, diretor do departamento de fotografia de Salpêtrière, na década de 1880, a verdadeira “retina dos cientistas”.²⁰⁴ Principal responsável pela *Iconografia fotográfica de Salpêtrière*, o mais impressionante arquivo de fotografias de mulheres do século XIX, Londe concluiu, em 1883, que a duplicação do corpo das pacientes era essencial para o registro adequado das diversas poses e passagens do “grande ataque histérico”. Depois de ter construído uma câmera cronofotográfica com 9 objetivas, o fotógrafo criou uma “câmera de corpo duplo”, isto é, com duas objetivas coordenadas, uma para enquadrar e focar, outra para registrar a imagem, “pois a paciente está constantemente se movendo e é impossível estabelecer o foco pelo processo ordinário”.²⁰⁵ Câmeras como essa — chamadas posteriormente *semi-reflex* — só se tornariam acessíveis a fotógrafos amadores e profissionais com o lançamento da Rolleiflex, em 1928.²⁰⁶ Livre do tripé, a câmera concebida por Londe podia acompanhar a histérica em

²⁰² HEDSTROM, P. (*et alii*). *Strindberg, Painter and Photographer*. Yale University Press, 2001, p. 118-125.

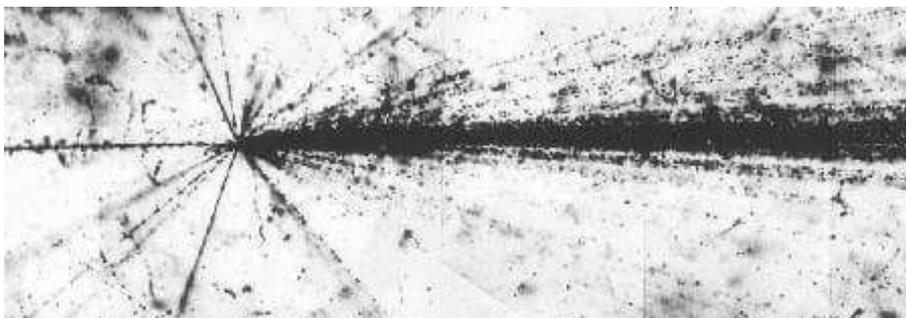
²⁰³ Apud SPRINCHORN, E. “Introduction”. In: STRINDBERG, A. *Inferno, Alone and Other Writings*. New York: Anchor Books, 1968, p. 38.

²⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *Invention of Hysteria*. Cambridge: MIT Press, 2003, p. 32.

²⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Invention of...*, p. 151.

²⁰⁶ WALUSINSKI, O. “Albert Londe (1858-1917), Le Photographe de Jean-Martin Charcot à La Salpêtrière”. In: *e.sfhm (histoire de sciences médicales)*, vol. 5, n. 1, 2018, p. 20.

seus movimentos imprevisíveis, desdobrando-a em duas imagens, uma que a reconhecia, outra que a reproduzia, uma que se fixava na chapa, outra que se dissolvia na retina do cientista.



*Marietta Blau. Decaimento de partículas cósmicas, c. 1930.
Fonte: Marietta Blau e l'effetto Matilda - CaffèBook (caffèbook.it).*

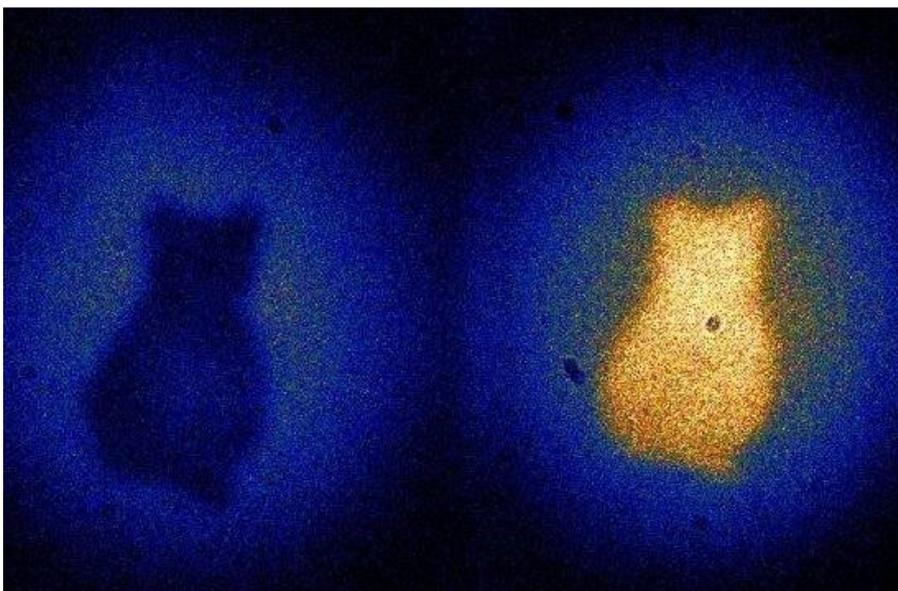
Na mesma Áustria onde Strindberg fez seus experimentos fotográficos e a pequena Judith Munk escorregou por suas pistas de esqui favoritas, uma mulher desenvolveu afinal um método fotográfico propriamente científico. Foi Marietta Blau (1894-1970), que concluiu seu doutorado em 1919 e, em 1923, assumiu o laboratório fotográfico do Instituto do Rádio em Viena. Naquela época, mulheres não podiam ser contratadas como cientistas, por isso a Dra. Blau emprega-se no Instituto como pesquisadora voluntária, sem vencimentos. Destinam-lhe o laboratório fotográfico, um departamento de segunda linha, uma cartola de onde dificilmente sairia um coelho — lugar próprio para mulheres. Foi nesse laboratório que a Dra. Blau inventou a chamada “emulsão nuclear”, uma emulsão fotográfica destinada à fixação e à observação da trajetória individual das partículas ionizantes e os eventos decorrentes dessas atividades. Foi assim que, com o auxílio de sua assistente Hertha Wambacher (outra física sem salário), detectou pela primeira vez os nêutrons e calculou sua energia. Em seguida, realizou o sonho de Strindberg, estabelecendo um método preciso para estudar os raios cósmicos — as partículas que atravessam o espaço e vêm chocar-se com a superfície da Terra. Ela expôs placas fotográficas à radiação cósmica, colocando-as nos Alpes, a 2.300 metros de altitude.

Por suas descobertas e realizações foi, seguramente, a fotógrafa mais próxima de ganhar um prêmio Nobel (chegou a ser indicada duas vezes), e suas fotografias mostram os efeitos da desintegração de estrelas nos mais distantes confins do Universo, cujos fragmentos minúsculos aportam a cada segundo em nosso planeta.²⁰⁷

Fugiu da Áustria com a anexação pela Alemanha, em 1938, tal como Kurt Klagsbrunn, o sócio de Judith Munk. Sua assistente aderiu ao partido nazista e a Dra. Blau, expropriada de seus resultados, teve seu nome apagado do registro de muitos de seus trabalhos. Refugiou-se no México, ensinando em uma escola de engenharia que não dispunha de um laboratório no nível de seus experimentos. Durante seis anos, Einstein escreveu a autoridades mexicanas e norte-americanas procurando convencê-las a dar um emprego melhor a uma cientista que seria certamente “valiosa” para qualquer um dos dois países. Finalmente consegue um emprego nos EUA, onde trabalha por 12 anos. Apesar de reconhecida e reabilitada depois da guerra, morreu em 1970, em Viena, miserável, vítima de seus experimentos com radiação e, provavelmente, também de câncer no pulmão, pois, como toda Nova Mulher, fumava desbragadamente. Como não teve salário por quase toda a vida, não tinha seguro-saúde nos EUA, e não pôde ser operada naquele país. Também jamais foi indenizada em sua terra natal, pois a Áustria não se considerava responsável pelas agruras de seus cidadãos vítimas do nazismo.²⁰⁸

²⁰⁷ SIME, R. L. “Marietta Blau: Pioneer of Photographic Nuclear Emulsions and Particle Physics”. In: *Physics in Perspective*, 15, 2013, p. 3-32.

²⁰⁸ BYERS, N.; WILLIAMS, G. *Out of the Shadows: Contributions of Twentieth-Century Women to Physics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 109-126.



Gabriela Barreto Lemos. Fotografia por entrelaçamento quântico de um gato desenhado em uma pastilha de silício. Instituto de Óptica Quântica e Informação Quântica de Viena, 2014.

O método fotográfico na Física, também conhecido como método das emulsões nucleares, foi amplamente utilizado durante décadas e exigia legiões de microscopistas para examinar seus resultados — sempre mulheres. A computação, os aceleradores de partículas e a digitalização decretaram a aposentadoria tanto do método quanto das microscopistas. Mas antes que a porta dos fundos da Física se fechasse completamente para a fotografia, uma jovem física brasileira, na mesma Viena, mas agora no século XXI, fez a fotografia quântica de um gato. Não de um gato qualquer, mas do gato de Schrödinger, o gato do princípio de incerteza, aquele que não está lá quando não olhamos para ele. Ou, inversamente, só está lá quando olhamos para ele. Um gato de cuja espécie o próprio Einstein duvidou.

O fenômeno, do qual Einstein desdenhava, apelidando-o, nos anos 1940, de “ação fantasmagórica à distância”, já teve sua existência comprovada, desde a década de 1980, e agora se chama “entrelaçamento quântico”. É mais ou menos o seguinte: um gato arranha sua porta da frente e você, imediatamente, abre a porta dos fundos e vê o gato ali, sem que ele tenha tido tempo de correr de uma porta para outra. É isso? É,

como diria Guimarães Rosa, mas sem você e sem o gato. No seu lugar, coloca-se um dispositivo que dispara dois fótons entrelaçados em direções opostas, isto é, fótons gêmeos (gêmeos, como a dupla de mulheres que tomei por alegoria da fotografia no retrato dos Irmãos Vargas ou como as imagens formadas pela câmara de corpo duplo que duplicava as históricas para melhor estudá-las). Dois fótons gêmeos e opostos: um vermelho e um infravermelho. Na porta da frente está o desenho de um gato e, na porta dos fundos, uma câmera. Quando um fóton atinge o gato que encontra na porta da frente, o outro imprime na câmera a foto do gato que ele não vê na porta dos fundos. Tudo isso, mais rápido que a luz, pois, para desespero de muita gente, no mundo quântico os eventos são independentes do tempo e do espaço. Por isso o gato pode se fazer visível aqui, apenas porque estamos olhando para ele ali.

A fotografia quântica de Gabriela Barreto Lemos lhe rendeu um artigo e uma pequena matéria na mais prestigiosa revista científica internacional e notas na imprensa brasileira.²⁰⁹ Não teria tido a mesma repercussão se não houvesse incluído ali dois gatos — ou antes, um gato e um pulo do gato. Se não tivesse agregado ao experimento a anedota de um instante impossível: o gato de Shrodinger simultaneamente morto ou vivo, duplo pulo de um gato nem-morto-nem-vivo.

Em sua famosa passagem sobre o “inconsciente ótico”, Walter Benjamin sustentava que a fotografia conferia um rosto aos aspectos invisíveis da natureza:

os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrar refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica.²¹⁰

²⁰⁹ GIBNEY, E. “Entangled photons make a picture from a paradox”. In: *Nature (news)*, 27/08/2014. Disponível em: <https://www.nature.com/news/entangled-photons-make-a-picture-from-a-paradox-1.15781>. Acesso em: 10/03/2022. LEMOS, G. B. *et alii*. “Quantum imaging with undetected photons”. In: *Nature*, n. 512, p. 409-412 (online 28/08/2014).

²¹⁰ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 94-95.

O olho aberto pelo “inconsciente ótico”, sugere Michael Taussig, é também um “olho alucinatório, uma montanha-russa dos sentidos dissolvendo ciência e arte e um novo modo de perseguir a verdade e testar a realidade”.²¹¹ Na sua releitura da noção de inconsciente ótico, Rosalind Krauss sublinha que o não fundo não se torna acessível ao pintor modernista como um feixe de caminhos aleatórios, mas como uma nova ordem da figura: “O não fundo modernista é um campo ou um fundo que assomou à superfície da obra para se tornar coincidente com o primeiro plano”, um campo que a obra assume como figura.²¹² Quando Marietta Blau extrai do fundo escuro do Cosmos as partículas com as quais vai povoar suas fotografias, faz uma operação similar ao que experimentavam artistas como Piet Mondrian em suas *composições* do período da Grande Guerra. Que o mundo infra-atômico possa adquirir a feição de um gato — um gato que afinal se vê, ao contrário do felino que lhe inspirou, pois vivia-não-vivia encerrado em uma caixa hermeticamente fechada — é um dos sinais do esgotamento do ciclo moderno: a incerteza ganha uma *personificação*. O que antes não podia ser visto, ou cuja visão podia cegar-nos, encontra um anteparo protetor na figura, cuja função é mediar o olhar, permitir a contemplação do que não pode ser objeto, “negociar uma deposição do olhar como numa deposição de armas”.²¹³

²¹¹ TAUSSIG, M. *Mimesis and Alterity...*, p. 32.

²¹² KRAUSS, R. *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 16.

²¹³ FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 134.



Leonora e Selma. Da série Devastação, de Paula Huven, 2014.

Mas se no momento do pulo faltar o gato? E se não há nada que nos ampare e a imagem que se forma não é a rede de segurança que previne o mergulho no abismo? Duas mulheres estão novamente diante do espelho. São mãe e filha sentadas lado a lado. A câmera fotográfica não está lá, em suas mãos, para domesticar a imagem e protegê-las do mundo ou do real, mas do outro lado do espelho, que é falso. Paula Huven, a fotógrafa atrás do espelho, chamou sua série de *Devastação*, “dupla construção do vínculo e da perda”.²¹⁴ O termo, proveniente do ensino de Lacan, consiste no “encontro com certa nudez, quando falta sobre o corpo alguma camada mediadora, uma veste que interdite o acesso ao real”.²¹⁵

²¹⁴ SANTOS, C. J. dos. “Os olhos, o espelho, o outro”. In: HUVEN, P. *Devastação*. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2016, p. 49.

²¹⁵ SOUZA, D. E. de; VIDAL, P. E. “Devastação: entre mal-estar e sintoma: o sofrimento relacionado ao feminino irrepresentável”. In: *Revista Subjetividades*, vol. 17, n. 3, p. 133.

No jogo proposto, os olhares são necessariamente cruzados: a filha deve olhar o reflexo da mãe e vice-versa. Por quanto tempo poderão esses corpos coexistir — sem serem tomados pelo pânico ou pela compaixão, pela inveja ou pelo ressentimento, pelo remorso ou pelo arrependimento? Pelo espanto diante de si como outro. Por quanto tempo poderão esses corpos contemplar-se sem desistir de si mesmos? Ou então sorrir, chorar, consolar-se, dar-se as mãos, adormecer.

No duplo a fotografia coloca-se diante de si mesma e pensa sua essência, sua história e seu destino. Durante algumas décadas, mulheres e fotografias habitaram esse território onde modernidade imiscuiu público e privado, oculto e revelado. Um território cuja travessia era simultaneamente estimulada e interdita. Agora que vivemos cercados de *selfies*, o sentido e a força dessa analogia parecem ter se esvaído. Mas nos retratos devastados de Paula Huven, mãe e filha reencontram a potência singular da imagem fotográfica. Diante do espelho, o oculto volta a se manifestar, não mais como revelação, mas na forma de um segredo que só elas viram.

Antes e Depois

Em *A câmara clara*, Roland Barthes escreve que o advento da fotografia “partilha a história do mundo”. Depois da fotografia, o passado deixa de ser absolutamente intangível, uma vez que sua “força verificativa” não incide sobre o objeto, mas sobre o tempo.²¹⁶ A radicalidade dessa experiência da história encontrou sua representação mais usual na forma do contraste entre duas imagens postas lado a lado, sugerindo um intervalo temporal entre elas. As cidades e suas transformações — rasgadas por avenidas que botam abaixo casarios antigos ou arrasadas por bombas disparadas por canhões ou lançadas dos aviões — eram a prova de que podia realizar-se em dias, horas ou mesmo minutos o tipo de destruição que costumava levar séculos para ser consumada.

A despeito da dramaticidade desses contrastes, que assinalam tanto a mudança como a permanência das coisas e pontos de vista, foi no retrato que essa forma do duplo fotográfico melhor exprimiu a partilha da história pela fotografia. Sua versão publicitária desenvolve-se junto com as revistas ilustradas que anunciam a transformação dos corpos antes e depois da dieta ou antes e depois da ginástica. Disso que não se vê, disso que ocorre entre o antes e o depois, as fotografias ofereceriam um indício. A partir da década de 1980, a apropriação da fórmula por fotógrafos de diferentes gêneros e engajamentos explora intervalos longos entre as

²¹⁶ BARTHES, R. *A câmara clara...*, p. 124-125.

imagens (sinalizando envelhecimento) ou curtos (antes e depois de um parto, uma cirurgia, uma luta de boxe etc.). A descontinuidade temporal entre as duas fotografias deixava implícita a continuidade de sujeitos e objetos. Ainda que a união entre elas seja subjacente ou pressuposta, assenta-se em um lugar bastante preciso. É linha, em geral branca, que se confunde com papel de impressão, separando (e unindo) as duas fotografias. É a linha do “e”, entre “antes” e “depois”. A linha do Φ (*phi*) da fotografia, sua dupla natureza que Barthes investigou: “de um lado, *punctum*, o inominável, o puro significante, o bruto, o corpo; do outro, *studium*, a convenção, a arte, a civilização. O intervalo branco entre as fotografias é “tanto a cesura (isso que divide, isso que fragmenta, a incisão, mas também a pausa, o trauma, o desejo, isso que rompe o contínuo, que interrompe a história) como a sutura (isso que cirze, que emenda, que mantém unido, a constituição imaginária do sujeito, a linguagem, o saber)”.²¹⁷

Na década de 1990, o arquivo, a fotografia vernacular e o performativo já estão consolidados como procedimentos artísticos legítimos entre os fotógrafos. Na Grécia, por exemplo, Periklis Alkidis retoma antigos retratos de sua própria família na série *Na família* (1987-1992), mantendo as poses, mas aceitando pequenas alterações em outros elementos do *setting*, que agregam um elemento documental (e eventualmente irônico) à recriação da imagem; Aris Georgiou, por sua vez, retoma no próprio arquivo uma série claramente inspirada em August Sander para refotografar lojas e personagens de uma área de Tessalônica (*Rua Papamarkou e arredores, 1979 & 1990*), onde os estabelecimentos comerciais prosperam, fecham ou são mantidos por filhos que substituem os pais como proprietários.

²¹⁷ LISSOVSKY, M. *O Φ da fotografia*. Rio de Janeiro: IDEA/ECO/UFRJ, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/61962432/O_%D0%A4_da_fotografia. Acesso em: 10/03/2022.



Irina Werning. *Cristoph*, 1990-2011, Berlim. Da série *Back to the Future*.

Em 2010, a fotógrafa argentina Irina Werning impôs-se tal rigor na realização de sua série *De volta para o futuro*, que figurinos, objetos de cena, gestos, expressões faciais e até mesmo tonalidades, luzes, sombras, rasgos, efeitos e defeitos óticos são reproduzidos com exatidão. As personagens *repetem* suas próprias fotografias de infância como se tivessem vindo a seu encontro no futuro. Nessa série, mais do que nas experiências precedentes, a linha que separa as duas faces do díptico pertence sobretudo à fotografia, pois é ela quem aceita e acolhe as pessoas de volta em seu mundo, em sua vida de imagem.²¹⁸ E, no entanto, em cada uma delas somos confrontados com as coisas que impingiram em nós a exigência de tornar-se imagem. As fotografias de Werning têm a pretensão de ser a Combray pós-moderna, mobilizando, na replicação do gesto, uma força rejuvenescedora “capaz de enfrentar o implacável envelhecimento”.²¹⁹ A respeito das metáforas de Proust, Benjamin escreveu:

²¹⁸ A série pode ser vista em <https://irinawerning.com/back-to-the-future/#06>.

²¹⁹ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 45.

“quando o passado se reflete em um instante, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa irresistivelmente”.²²⁰

Há talvez apenas uma exceção em todo o conjunto em que essa dor toma a forma de uma memória pública. Em *Cristoph, 1990-2011*, a linha visível que divide as fotos repercute outra linha desaparecida, o muro que separava Berlim. A fotografia engoliu tudo, a cidade e suas transformações, a vida do jovem alemão e a história do século XX. A fórmula do “antes e depois” foi particularmente bem-sucedida em fotógrafos gregos, argentinos, húngaros, sul-africanos, entre outros recém-saídos de ditaduras. Que possa haver um “depois” e que, de algum modo, seja possível contrair o tempo, unindo as pontas do que foi rompido, fez parte do imaginário das democracias nascentes da segunda metade do século XX. A fotografia é capaz de celebrar a sobrevivência e simultaneamente indicar a insanável descontinuidade e incompletude do tempo histórico.

²²⁰ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 45-46.

Einstein em Pasadena

Einstein já é uma celebridade quando chega ao CalTech, em Pasadena, Califórnia, como professor visitante, em 31 de dezembro de 1930. Encontrou-se com cientistas renomados, discutiu suas próprias ideias e as dos colegas. Apesar do Nobel ganho, mostrou-se, a toda prova, ser gente boa. Um humorista escreveu, depois de seu retorno a Berlim, em março de 1931, que ele foi a “todo almoço, todo jantar, todo lançamento de filme, todo casamento e dois terços dos divórcios”. Foi tão “boa praça que ninguém teve coragem de perguntar a ele qual era sua teoria”.²²¹

²²¹ GOODSTEIN, Judith. “Albert Einstein in California”. In: *Engineering and Science*, v. 42, n. 5, May-June, 1979, p. 18.



Harry Burnett. Albert Einstein no California Institute of Technology (CalTech). Pasadena (California), 1931. Fonte: *Engineering and Science*.

Entre os eventos em sua homenagem, programou-se a apresentação do espetáculo de teatro de marionetes *Mr. Noah*, do então famoso grupo californiano Yale Puppeteers. Na nova história de Noé, quando as águas baixaram, a arca não estava enganchada no monte Ararat, mas no monte Wilson, onde ficava o observatório astronômico com os mais potentes telescópios da época. O físico alemão era um dos personagens da peça, representado por um boneco com o característico guarda-pó dos cientistas. Depois do espetáculo, Einstein observou bem o boneco e concluiu que estava bom, “mas não suficientemente gordo”. Tirou uma carta do bolso do colete, fez uma bolinha e enfiou debaixo do guarda-pó da pequena figura.²²²

²²² GOODSTEIN, J. “Albert Einstein in ...”, p. 18.

Poderia ter dito o mesmo da mecânica newtoniana, cujas forças são representadas por vetores retilíneos agindo sobre os corpos como cordames de uma marionete. O que parecera verdadeiramente inacreditável em sua teoria — que as massas deformavam o espaço, encurvando a luz — já havia sido empiricamente comprovado pelos astrônomos. Diante da versão newtoniana de si que mantinha suspensa no ar, contrariando a gravidade, que mais poderia dizer a não ser que lhe faltava a devida curvatura? No universo mecanicista, as formas são visíveis nas estruturas materiais; mas, no universo relativístico, a própria forma do espaço-tempo é “esculpida pela matéria”.²²³ Se a simpatia do cientista inibiu as perguntas de quem não seria capaz de compreender as respostas, como sugeriu o comediante Will Rogers, a anedota de Einstein acerca de seu duplo mecânico bem pode ter sido a “explicação” que deu a quem não arriscou pedi-la. A relatividade, como a fotografia, faz aparecer novas formas. Aquelas que se fazem em tensão com o mecânico, que guardam um desvio em relação a ele, são as que mais nos interessam.

²²³ LUMINET, J. P. “As formas cósmicas”. In: NOËL, É. (org.). *As ciências da forma hoje*. Campinas: Papirus, 1996, p. 61.

Jogando Xadrez

Uma das mais famosas alegorias da interação entre mecanismos e forças ocultas nos foi oferecida por Walter Benjamin em “Sobre o conceito da história”, de 1940. Descreve o famoso autômato enxadrista, “vestido à turca”, que, sob o tabuleiro, na caixa que guarda as engrenagens que movimentam o boneco, um “anão corcunda”, mestre no xadrez, dirige “com cordéis a mão do fantoche”. Na alegoria benjaminiana, o autômato é o “materialismo histórico”, cuja vitória só estaria assegurada se tomasse a seu serviço a “pequena e feia” teologia, “que não ousa mostrar-se”.²²⁴

Os autômatos sempre representaram, conforme Mario Losano, um “desvio da mecânica à magia”.²²⁵ Um professor alemão chegou a escrever um livreto, em 1783, “para demonstrar, com argumentos filosóficos e religiosos, que forças ocultas operavam no jogador de xadrez”.²²⁶ Mas foi diante de uma fotografia que Benjamin se deu conta de que a “diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica”.²²⁷ Desde sua invenção, a fotografia é marcada pelo duplo signo da luz e da sombra.

²²⁴ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 222. O criador do autômato, barão Wolfgang von Kempelen (1734-1804), da Transilvânia, era um aficionado da mecânica, mas havia recebido educação de teólogo. Não sabemos se Benjamin tinha essa informação.

²²⁵ LOSANO, M. G. *História de autômatos, da Grécia Clássica à belle-époque*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 52.

²²⁶ LOSANO, M. *História de autômatos...*, p. 91.

²²⁷ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 95.

Jules Janin, uma das primeiras pessoas a ver um daguerreótipo, em janeiro de 1839, escreveu:

O milagre ocorre em um instante. Veloz como o pensamento, rápido como um raio lançando-se sobre a montanha árida ou a flor em botão. Temos uma bela passagem na Bíblia em que Deus disse: ‘Faça-se a luz, e a luz se fez.’ Pode-se dizer para as torres da Notre-Dame, ‘Coloquem-se lá’, e as torres obedecem. Elas obedeceram a Daguerre, que em um dia luminoso transportou-as para sua casa, da gigantesca base de pedra sobre a qual foram construídas, para seus estreitos e leves pináculos, sustentados nas nuvens, os quais nunca haviam sido vistos antes exceto por Daguerre — e pelo sol.²²⁸

No mês seguinte, o informe apresentado pelo Sr. Lubbock à Royal Society acerca da invenção de Fox-Talbot trazia vários elementos contrastantes — não se tratava mais da enormidade das catedrais, mas da minúcia das folhas, não mais o sol, mas a sombra, não Deus, mas um feiticeiro:

Os objetos mais ínfimos são obtidos — a penugem delicada nas folhas das plantas, o mais ínfimo e minúsculo cálice bivalve —, nem mesmo uma sombra, o emblema de tudo que é fugidio no mundo, escapa ao feitiço dessa invenção.²²⁹

A duplicidade da fotografia encontra sua primeira expressão na polaridade de seus mais famosos inventores, no contraste entre o branco das nuvens, que liberta as catedrais do chão, e o preto que aprisiona suas sombras. Preto e Branco. Preto e Branco. Não surpreende que o xadrez tenha estado entre os primeiros motivos fotográficos. Existem representações pictóricas de jogadores de xadrez, no Ocidente, pelo menos desde o século XIII, mas creio que, muito cedo, em contraste com a pose do retrato, o jogo de xadrez foi a primeira cena de ação à qual a fotografia se dedicou. Isso é, foi a primeira pose capaz de conciliar ação real e as necessidades da exposição. Debruçados sobre o tabuleiro, hipnotizados pelo quadriculado do diagrama, os enxadristas esperam pela imagem que

²²⁸ JANIN, J. (B.S.) “Le Daguerreotype”. In: *Court and Lady’s Magazine, Monthly Critic and Museum* (London) Vol. 17 (October 1839), p. 436-39.

²²⁹ LUBBOCK. “The New Art” In: *Literary Gazette; and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.* (London), n. 1150, 2 February 1839, p. 72-75.

os libertará da trama mecânica até que a pose seguinte das peças determine uma nova espera. As cenas de xadrez ocorrem com tanta frequência na fotografia, desde 1840, que mesmo os aficionados têm dificuldade em determinar qual delas é a mais antiga.²³⁰



Henry Fox-Talbot. Nicolaas Henneman (à direita) contempla seu movimento, setembro de 1841. Provavelmente a mais antiga fotografia de enxadristas em ação. Fonte: The Talbot Catalogue Raisonné.

Nas cenas de xadrez, os jogadores estão imóveis porque isso lhes favorece o pensamento. São fotografados, às vezes, com os dedos em pinça sobre uma peça, como se estivessem a ponto de movê-la, mas, mesmo assim, guardam silêncio, estão quietos, pois o verdadeiro movimento acontece mentalmente. Não era incomum que fotógrafos retratassem uns aos outros diante do tabuleiro. Entre 1841 e 1842, Fox Talbot fez pelo menos duas fotos de seu assistente e parceiro Nicolaas Henneman

²³⁰ De todo modo, seguramente antecederam o primeiro retrato de um fotógrafo em ação, primazia costumeiramente atribuída a Jamez Hogg em 1843. Transformado em gravura, ilustrou um manual prático de fotografia, publicado por Hogg em 1845. O modelo, Mr. Johnson, tem a mão crispada pelo esforço de permanecer quieto — pois é isso que se exige dele; e Hogg, com o relógio na mão para medir o tempo da exposição, olha-o com severidade, fiscalizando a imobilidade.

enfrentando adversários diferentes, o que claramente demonstra que não se tratava de uma pose casual, mas de um motivo.²³¹ No ano seguinte, Talbot fotografa David Brewster, cientista escocês — inventor do caleidoscópio e que, posteriormente, viria a desenvolver a estereoscopia —, na mesma pose de Henneman (o cotovelo sobre a mesa, a mão junto à frente, estimulando o pensamento). Poucos anos depois, em 1845, Henneman fotografa outro colega de Talbot, Paul Claudet, enfrentando um adversário de cartola que segura um pião na mão na iminência da jogada.²³²

Desde fins de 1841, Claudet anunciava o gênero como umas das poses características de seu estúdio de daguerreotipia em Londres (um dos primeiros do Reino Unido), onde também se ofertavam “tomando chá”, “jogando baralho” e “em conversa”. A cena se torna tão popular nas décadas de 1840 e 1850 que podemos vê-la, em baixo-relevo, na decoração de caixas de daguerreótipos e ambrótipos. Em uma imagem particularmente curiosa, um casal joga xadrez enquanto o próprio Claudet, entre eles, sem prestar atenção ao tabuleiro, olha diretamente a câmera.²³³ Dirigindo seu olhar ao espectador, Claudet cruza perpendicularmente o eixo dos jogadores. É como se estivesse presente à cena, sem estar lá, de fato.

²³¹ De fato, estima-se que haja pelo menos uma dúzia de fotografias de cenas de xadrez realizadas por Fox-Talbot entre setembro de 1841 e julho de 1842. Cf. SCHAAF, L. J. “The Puzzling Chess Players”. In: *The Talbot Catalogue Raisonné*, Disponível em: <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/03/the-puzzling-chess-players/>. Acesso em: 10/03/2022.

²³² Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/306323>. Acesso em: 10/03/2022. Como é frequente com as imagens da época, sua autoria é incerta. Algumas fontes a atribuem ao próprio Claudet.

²³³ Disponível em: <http://www.daguerreobase.org/en/type/7b525dd4-44c3-c739-4860-171473248ecb#objecter>. Acesso em: 10/03/2022. Seu número de inventário no National Media Museum, do Reino Unido, indica que passou a integrar a coleção do museu em 1913. Foi provavelmente quando alguém anotou atrás a identificação equivocada dos personagens: “Mr Bings Aunt Mr Daguerre inventor Mr Alexander the famous chess player”. A Getty Images comercializa sua reprodução com essa identificação, mas seguramente não é Daguerre — e, afinal, Claudet também era “inventor”, pois foi quem descobriu que o uso de luz vermelha no laboratório não perturbava o processamento. A identificação do “famoso enxadrista” também está errada, pois refere-se provavelmente a Hugh Alexander Kennedy, um dos mais famosos jogadores londrinos da época, que, no entanto, teria pouco mais de 30 anos na data dessa fotografia. Já Mr. Bings (ou mais provavelmente, Bing), cuja tia deve ter guardado o daguerreótipo consigo, permanece indeterminado.

Ou o contrário: talvez seja ele quem está efetivamente presente, enquanto o casal enxadrista é uma espécie de quadro vivo, uma demonstração do que lograva realizar em seu estúdio.²³⁴ O resultado é um tanto perturbador. Os jogadores posam como se estivessem efetivamente entretidos no movimento do jogo; o fotógrafo, por sua vez, de olho na lente, contempla a imagem que vai se formando.



*Paul Claudet, ao centro. Daguerreótipo, 1842-1845.
Fonte: National Media Museum (Reino Unido).*

²³⁴ Há uma boa chance de que o operador da câmera seja Nicolaas Henneman, que chegou a tomar aulas de daguerreotipia com Claudet, não tendo persistido nessa técnica.

O Tabuleiro dos Poetas

Automatismo e autonomia, máquina e arte, repetição e imaginação, restrição e liberdade. Preto e branco. O fascínio das vanguardas modernistas pelo xadrez foi ainda maior que o dos fotógrafos oitocentistas. O exemplo mais notório é Marcel Duchamp, que ficou “maníaco” pelo jogo quando residia em Buenos Aires, em 1919, a ponto de se tornar um jogador de nível internacional, tendo praticamente abandonado a atividade artística (em particular, a pintura) entre 1923 e 1933.²³⁵ Em 1952, diante de uma plateia de enxadristas, em Nova York, não hesitou em reverenciá-los como os verdadeiros artistas:

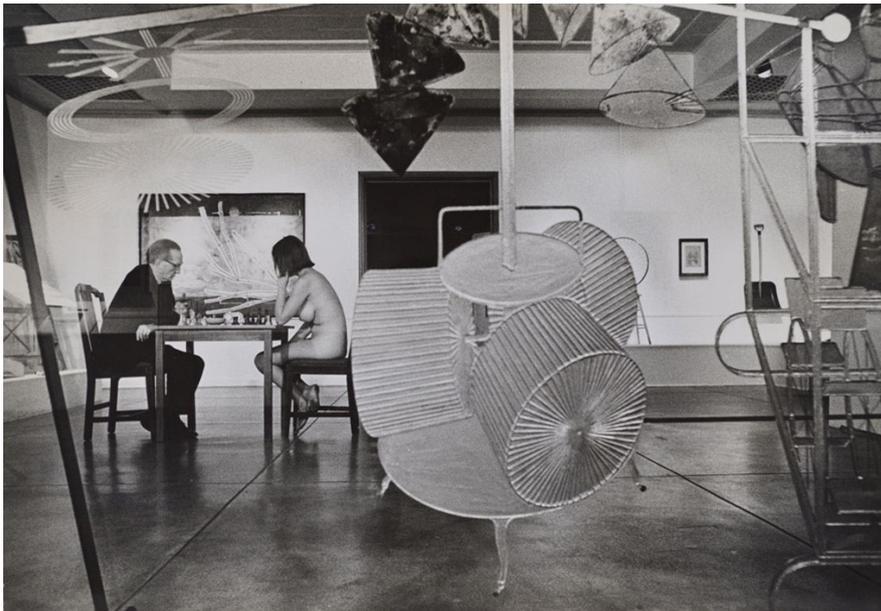
Tem toda a beleza da arte — e muito mais. Não pode ser comercializado. O xadrez é muito mais puro que a arte em sua posição social. As peças de xadrez são os blocos de letras que moldam os pensamentos; e esses pensamentos, ainda que façam um desenho visual no tabuleiro, expressam sua beleza abstratamente, como um poema. [...] Eu cheguei à conclusão que enquanto nem todos os artistas são jogadores de xadrez, todos os jogadores de xadrez são artistas.

As peças de xadrez são como blocos de letras; e o tabuleiro, a grade desde onde elas emergem para voltarem a encaixar-se depois de um percurso poético pelo pensamento. Poucos anos depois, McLuhan chamaria a atenção para a contemporaneidade entre a elaboração do tratado

²³⁵ SEGADE, M. *Endgame: Duchamp, chess and the avant-garde*. Barcelona: Fundación Juan Miró, 2016. Podemos vê-lo, nessa época, jogando xadrez contra Man Ray no telhado do teatro de Champs Elysées em *Entreato* (1924), de René Clair.

de perspectiva por Leon Battista Alberti (1435) e a invenção da prensa tipográfica por Gutenberg (1445).²³⁶ O leitor de um texto impresso compartilha com o apreciador de um quadro em perspectiva um ponto de vista fixo diante do plano; a pintura, por sua vez, assume uma condição mais “informativa”.²³⁷ Não se trata apenas da “homologia” entre o ato de leitura, a pirâmide invertida e a câmera escura, mas da própria grade como “forma simbólica” sobre a qual se assentam esses modos de ver:

a imprensa acentua a ‘normalidade’, a difusão da página, isto é, de uma superfície quadrangular plana, fazendo desta o suporte privilegiado, pelo seu alto grau de economia, ao longo de toda a época moderna; tal como no setor simbólico das artes visuais o suporte privilegiado tornar-se-á o ‘quadro’, até quase se tornar o seu sinônimo.²³⁸



Julian Wasser. Marcel Duchamp e Eve Babitz. Retrospectiva do artista no Museu de Arte de Pasadena, Califórnia, 1963. Fonte: *L’Oeil de La Photographie*.

Duchamp descobre no tabuleiro uma máquina de belezas não retinianas. Em uma entrevista a Pierre Cabanne esclarece que a beleza

²³⁶ MCLUHAN, M. *The Gutenberg Galaxy, the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962, p. 112.

²³⁷ MCLUHAN, M. *The Gutenberg Galaxy...*, p. 125.

²³⁸ BARILLI, R. *Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 70.

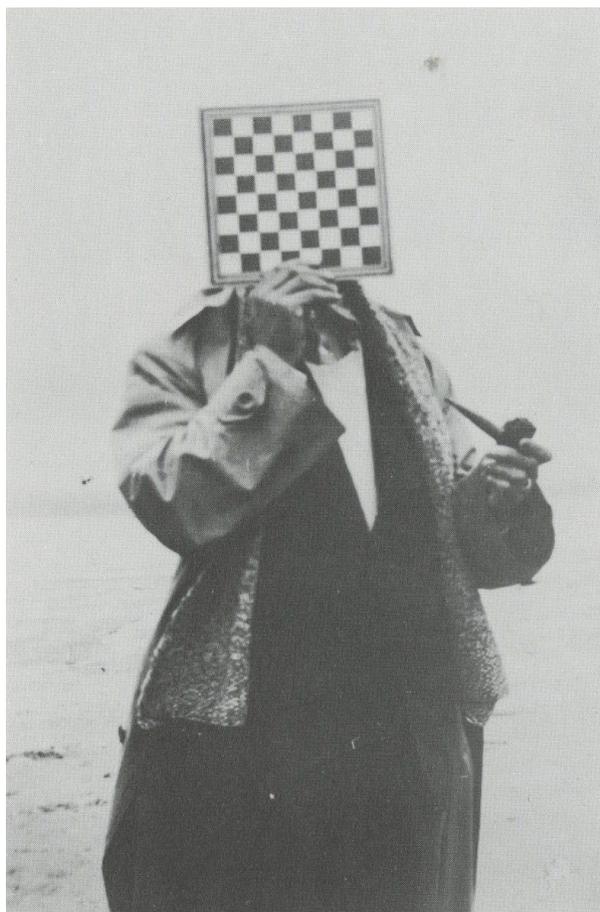
numa partida de xadrez repousa na mecânica e no movimento, não na forma. Como em um Calder, as coisas mais belas aconteceriam no âmbito da mobilidade: “o que é belo é a imaginação do movimento”. Algo que ocorre inteiramente na “massa cinzenta”.²³⁹ O tabuleiro, as peças e as regras são o pano de fundo sempre em vias de desaparecer para que um desenho verdadeiramente imaginário — abstrato e mental — possa ter lugar. Como na fotografia de Julian Wasser, de olhos postos no jogo, Duchamp não se deixa seduzir pela beleza aparente de Eve Babitz — do mesmo modo que os surrealistas, na montagem de Magritte, de 1929, fechavam os olhos para a “mulher nua” na floresta.²⁴⁰

Na mesma Pasadena onde Einstein ergueu sua marionete, Duchamp movimenta os fios invisíveis de uma mecânica imaginária. Reflexos de formas povoam suspensas o espaço, livres das linhas albertianas que aprisionavam os objetos. O próprio Alberti, como assinala Barili, estava consciente de que o “véu quadriculado” no interior da câmara escura “fixa uma espécie de camisa de forças ao artista, vincula sua liberdade de movimentos, obrigando-o a ser apenas um olho”.²⁴¹ Preto e branco. Preto ou branco. Quanta liberdade pode haver se estamos confinados a essa polaridade? A beleza que os olhos não podem ver, sugere Duchamp, ocorre na “massa cinzenta”, que não é nem uma coisa ou outra, mas algo entre. O enigma do xadrez — como o da fotografia — é o enigma da liberdade. Em uma praia do mar do Norte, no litoral da Bélgica, René Magritte o encarna.

²³⁹ CABANNE, P. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972, p. 21.

²⁴⁰ A fotomontagem “Je ne vois pas la ... cachée dans la forêt” foi publicada em *La révolution surréaliste*, nº 12, de 15/12/1929, como parte de um inquérito sobre o Amor. Nela, 16 retratos de photomanton de artistas do movimento estão dispostos, de olhos fechados, em torno do desenho de uma mulher nua.

²⁴¹ BARILLI, R. *Ciência da cultura...*, p. 69.



Paul Nougé. “O gigante” (Magritte). Ostende, Bélgica, 1937.
 Fonte: *Le Monde*, 14 de maio de 2017.

Diante de uma paisagem marinha que mal se vê, o poeta Paul Nougé — liderança intelectual do surrealismo na Bélgica — fotografa o amigo pintor como um ser cuja cabeça é um tabuleiro de xadrez. Na mão esquerda, “isso não é um cachimbo” — de que adiantaria afinal um cachimbo que fosse cachimbo se o “gigante” não tem boca ou nariz para desfrutá-lo? Nougé não é um amador interessado na técnica ou na arte fotográfica, mas um desses artistas da vanguarda que vê na câmera um instrumento de instigação poética, tendo formulado uma teoria quase-fotográfica da poesia.²⁴² Tal como a fotografia, a poesia extrai objetos de seu

²⁴² Entre dezembro de 1929 e fevereiro de 1930, ele produz uma série de 19 fotografias que, publicadas esparsamente em revistas literárias, foram postumamente reunidas em 1968 sob o título de *A subversão das imagens*.

ambiente cotidiano, para lançá-los em uma outra paisagem, onde revelaríamos propriedades desconhecidas por eles mesmos.²⁴³

O gigante com cara de tabuleiro é essa “virtude de provocação”, colocando em xeque os “automatismos” da linguagem que quadriculam nossa percepção do mundo. O poeta-fotógrafo deve fazer de si próprio uma “máquina de palavras”, capaz de prever integralmente o efeito perturbador de suas operações sobre o leitor-espectador.²⁴⁴ Mas não pode cair na ilusão de que controla as palavras como o enxadrista maneja suas peças. As palavras possuem vícios, tendências, afinidades seculares, e uma vontade férrea de conformar clichês, de retornar sempre ao já dito. Não podem, por isso, ser deixadas por conta própria (como na “escrita automática”, que Breton imaginava ser uma “fotografia do pensamento”), pois escravizariam o poeta. Em vez de pensar nelas como peças de um jogo, deveríamos reconhecer que as palavras têm vontade própria.²⁴⁵ A “originalidade”, o “culto à espontaneidade”, o murmúrio das musas, serviriam apenas para inflar o narcisismo dos literatos. Tal como Duchamp, Nougé prefere a habilidade dos jogadores de xadrez, cuja imaginação se funde com o tabuleiro para oferecer, com economia de meios, a expressão precisa que suscita o prazer estético da solução elegante. É apenas no artifício que o poeta experimenta sua liberdade.²⁴⁶ Só a maquinação o livra do automatismo.

²⁴³ GILLAIN, N. “Du Géant à l'échiquier. Paul Nougé au pied de la lettre”. *Interférences littéraires*, (nouvelle série) n° 2, maio/2009, p. 116.

²⁴⁴ GILLAIN, N. “Du Géant à l'échiquier...”, p. 117-118.

²⁴⁵ GILLAIN, N. “Du Géant à l'échiquier...”, p. 134.

²⁴⁶ GILLAIN, N. “Du Géant à l'échiquier...”, p. 137. Não admira que, para Nougé, a reescritura seja o gesto poético por excelência, tal como o Gigante Magritte “reescreve” a musa “Giganta” de Baudelaire a cujos pés o poeta francês desejava viver “como um gato voluptuoso”. (BAUDELAIRE, C. “A giganta”. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 119.)

Benjamin x Brecht

Conta-se que Marcel Duchamp e Samuel Becket jogaram xadrez em Arcachon, em 1940, onde ambos passaram alguns meses abrigados, no início da Ocupação, mas nada sabemos sobre essas partidas nem sobre o que conversavam.²⁴⁷ Já as partidas entre Walter Benjamin e Bertold Brecht, nas três visitas que o filósofo fez ao amigo, refugiado em Svendborg, na Dinamarca (em 1934, 1936 e 1938), deixaram uma sequência fotográfica hoje bastante conhecida. A ordem em que as fotos foram feitas pode ser inferida do posicionamento das peças. Na primeira, tendo como fundo a pereira que sombreava os jogadores em suas partidas regulares pós-almoço, Brecht concentra-se no jogo, com o charuto na boca, enquanto Benjamin observa algo fora de campo. Na segunda, os amigos olham um para o outro, insinuando sorrisos, enquanto a mão direita de Benjamin ameaça mover um cavalo. O fotógrafo inverte o eixo para a terceira fotografia: o fundo agora é a casa de Brecht, que olha diretamente para a câmera, enquanto seu oponente, fixo no tabuleiro, cogita o próximo lance.

²⁴⁷ VANDERVLIST, H. “Beckett, Duchamp and Chess: A Crossroads at Arcachon in the Summer of 1940”, *Caliban*, n. 33, 2013, p. 173-182. Se é que falavam alguma coisa, esses grandes mudos aos quais poderíamos acrescentar outro poeta do silêncio, John Cage, que chegou a construir um tabuleiro de sons eletrônicos em que o próprio compositor “enfrentou” Duchamp, em 1968, tendo sido derrotado em menos de meia hora (mesmo com Duchamp dando a ele um cavalo de vantagem no início da partida). Depois da temporada em Arcachon, Beckett e Duchamp retornam a Paris. O primeiro, que tinha 34 anos, junta-se à Resistência. O segundo, mais velho, com 53, fazendo-se passar por comerciante de queijos, consegue despachar suas obras para Nova York, tomando o mesmo rumo em 1942.



Brecht e Benjamin jogam xadrez em Svendborg, Dinamarca, 1934.

Fonte: <http://www.broombergchanarin.com>.

Em 2017, a Akademie der Künste, de Berlim, expôs fotografias das peças originais desse jogo enquanto um tabuleiro, controlado por computador, reproduzia os lances que teriam antecedido a sequência fotográfica, simulando possíveis continuações.²⁴⁸ A instalação chamou-se “Tática de Desgaste” — referência direta ao estilo de jogo de Walter Benjamin. Não estou seguro do significado enxadrístico preciso dessa expressão, pois não existem partidas anotadas entre eles. Dizem que jogavam em silêncio, mas esse único vestígio fotográfico sugere um curioso diálogo de movimentos. Brecht, com as brancas, abre com o tradicional “1. P4R...”, ao qual Benjamin responde com “1. ... P3R”²⁴⁹ Essa resposta é conhecida como “defesa francesa”, por haver sido utilizada em um jogo por correspondência entre os clubes de xadrez de Paris e Londres, entre 1834 e 1836, que terminou com a vitória dos franceses, jogando com as pretas.²⁵⁰ Brecht abriu a partida, portanto, com um convite ao classicismo, pois P4R é um movimento documentado desde o século XVI. Esse convite foi recusado por Benjamin, que estava decidido a permanecer na Paris de

²⁴⁸ <http://www.broombergchanarin.com/brecht-vs-benjamin>. Acesso em: 10/03/2022.

²⁴⁹ Uso aqui o sistema de notação conhecido como “descritivo”, popular no Brasil quando aprendi a jogar, há mais de meio século. O sistema mais adotado no mundo, conhecido como “algébrico”, é fundamentalmente cartesiano, pois assinala cada quadrado do tabuleiro pelo cruzamento de linhas e colunas, designadas respectivamente por números e letras em sequência cuja “origem” é o canto do tabuleiro à esquerda do rei branco. A notação descritiva, que mescla pontos de vistas (das linhas aos jogadores), pertencimentos (das colunas às peças) e afinidades (das peças ao rei ou à dama) carrega consigo a simetria, o jogo de correspondências e a erótica do jogo que tanto fascinavam artistas como Duchamp e Nougé. Em tratados medievais como o de Jacobus de Cessolis, as afinidades e pertencimentos são tão evidentes que os peões recebem nomes específicos — assim, por exemplo, o peão à frente do cavalo (isto é, do cavaleiro) é o “ferreiro”.

²⁵⁰ Para os aficionados ou curiosos incorrigíveis, esse jogo pode ser visto aqui: <https://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1336356>. Acesso em: 10/03/2022.

Baudelaire, isto é, resistir à francesa, como um século antes fizeram (e venceram) os membros do Clube daquela cidade.

Mas Brecht não está disposto a aceitar tão facilmente a teimosia do amigo. A defesa francesa havia sido largamente teorizada pelo grande-mestre letão Aron Nimzowitsch, que se mudara para a Dinamarca em 1922 e, depois de obter nacionalidade dinamarquesa, foi o campeão nórdico em 1934. Nimzowitsch, apesar de jamais ter sido campeão mundial, teve sua obra muito admirada, sendo considerado o primeiro teórico modernista do xadrez (o próprio Duchamp teria exclamado em certa ocasião, “Nimzowitsch é meu Deus!”).²⁵¹ A resposta de Brecht, preconizada pelo teórico letão, é conhecida como “variante do avanço”, pois o peão branco avança para P5R no terceiro lance. “Sua defesa francesa não resistirá”, estaria o dramaturgo a dizer, “refugie-se na Dinamarca, como fizemos eu e Nimzowitsch.”²⁵²

O xadrez esteve, realmente, entre os argumentos usados por Brecht para atrair o filósofo para junto de si. Em 1936 escreve numa carta ao amigo que “o tabuleiro de xadrez está órfão” e que a cada “meia hora é atravessado por um tremor”, recordando-se de “quando você fazia seus movimentos”.²⁵³ Jogavam sem relógio e Benjamin costumava demorar-se longamente, meditando sobre cada lance. Talvez por esse motivo, em 11/07/1934, Brecht sugeriu criarem uma nova forma de jogar: as peças que permanecessem muito tempo no mesmo quadrado mudariam de valor, podendo aumentar ou diminuir seu poder.²⁵⁴ Essa estranha partida

²⁵¹ MCGETTIGAN, Andrew. “Benjamin and Brecht: Attrition in Friendship”. *Radical Philosophy*, n. 161, may/june 2010, p. 62-64. A “beleza” do jogo, tal como Duchamp a definia, claramente ecoava Nimzowitsch que escrevera: “La beauté d’un coup aux échecs n’est pas dans l’apparence, mais dans la pensée qu’il contient.”

²⁵² Descarto assim uma interpretação mais insidiosa, pois Asja Laccis, o “amor louco” de Benjamin, era letã como Nimzowitsch.

²⁵³ MCGETTIGAN, A. “Benjamin and Brecht...”, p. 64.

²⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998, p. 108. Existem várias versões de xadrez mais ou menos aleatório desde o século XVII, criado, na maior parte dos casos, para complicar ou devolver criatividade ao jogo, ameaçado de se tornar tedioso e mecânico em virtude do aprimoramento dos jogadores na teoria do jogo. Um único desses experimentos foi oficializado pela Federação Internacional sob o nome de Xadrez960. Anunciado em Buenos Aires pelo mítico campeão mundial Bobby Fisher, em 1996 — e, por isso, inicialmente conhecido como *Fisher Random Chess*, ele dispõe aleatoriamente a fileira de peças atrás dos peões, permitindo 960

seria jogada entre Benjamin e o filósofo alemão Karl Korsch, que havia sido professor de Brecht, tendo conformado a perspectiva marxista do poeta.

Korsch era vizinho de Brecht em Svendborg e encontrava-se refugiado na Dinamarca desde 1933. Apesar de ter publicado seu primeiro ensaio de fôlego, “Marxismo e filosofia”, em 1923, Benjamin só iria lê-lo em 1930, sem muito entusiasmo. Em carta a Adorno comenta que o livro vai na “direção correta”, ainda que com “passinhos para lá de vacilantes”.²⁵⁵ A reação diante do manuscrito de *Karl Marx*, ao qual tem acesso nas suas temporadas dinamarquesas, é diferente, sendo amplamente citado nas *Passagens*.²⁵⁶ Além das referências à teoria do valor, Benjamin parece estar interessado em três aspectos da leitura de Korsch do marxismo: a ruptura com o determinismo econômico estrito e com a concepção da história como um mecanismo — ambas associadas ao “marxismo vulgar”; a possibilidade da reunião da filosofia à economia em uma única “ciência” crítica materialista socioeconômica-histórico-filosófica; e a influência do Romantismo alemão no pensamento de Marx.²⁵⁷ Mas o xadrez inventado por Brecht para enfrentar o antigo professor não é uma ruptura anárquica com as leis implacáveis da natureza e da história que aprisionam as peças em papéis predefinidos. Corresponde antes, no plano do tabuleiro, à criação de um xadrez épico, operando de acordo com a premissa da cena brechtiana tão bem sintetizada por Benjamin, em 1931: “Pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa, completamente

posições iniciais diferentes, tornando inútil o repertório de aberturas e situações previamente memorizadas pelos jogadores. Em 2019, foi disputado o primeiro campeonato mundial de Xadrez960. A despeito das intenções de seu inventor, é provável que ele se torne a forma de xadrez preferida dos programadores de computador, pois dispensa o armazenamento na memória da máquina de uma gigantesca biblioteca em favor da velocidade de processamento e da capacidade de aprendizado a partir de situações novas. Até onde sei, ninguém jamais procurou criar regras para implementar a forma de jogar xadrez aleatório imaginada por Brecht. Talvez fosse necessário reviver certas versões correntes nas tabernas medievais, em que ele era jogado com dados, como o gamão. Considerado “jogo de azar”, foi várias vezes objeto de proibições eclesiais.

²⁵⁵ ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. São Paulo: Unesp, 2012, p. 55.

²⁵⁶ Esse livro será publicado em Londres, em tradução inglesa, em 1938.

²⁵⁷ BENJAMIN, W. *The Arcades Project...*, p. 483-485 e 661-668.

diferente”.²⁵⁸ Tal como o espectador do teatro, o enxadrista épico seria convidado, a cada mudança de valor, a repensar sua posição.

A transformação das peças, como resultado de sua demora em certas casas, não teria causas naturais, mas seriam efeito do “desgaste” a que estariam submetidas. A beleza mental do desenho dos movimentos teria seu encanto quebrado por periódicos rearranjos que convertem o tabuleiro em uma mesa de montagem. Em um breve ensaio sobre as relações entre Brecht e Benjamin, Stanley Mitchell sugeriu que a tática de “desgaste” (*Ermattung*) era o polo dialético do “tempo do agora” (*Jetztzeit*) no pensamento de Benjamin.²⁵⁹ Enquanto esse último evoca a potência disruptiva do messiânico (a porta estreita que se abre a todo instante à revolução para fechar-se logo em seguida), a primeira corresponde ao pessimismo organizado, ao trabalho da espera, à persistência do prisioneiro limando as grades da prisão com um fio de seda infinito.

Para os intelectuais alemães vivendo no exílio, nos primeiros anos do nazismo, o desgaste da carapaça de ferro do Mal era uma questão vital. Espera e interrupção, preto e branco. Os jogadores de xadrez sob a sombra da pereira são como polos de uma elipse. O fotógrafo inicia sua revolução: mantém Brecht à distância e descreve uma parábola às costas de Benjamin como uma fera à espreita. Mas quando o filósofo decide fazer o seu lance, mudar de posição, já é demasiado tarde. Brecht soube do suicídio do amigo em 1941 e dedicou-lhe 4 poemas. Em um deles, chamado “A Walter Benjamin que se matou fugindo de Adolf Hitler”, lamenta a fragilidade das ações de artistas e intelectuais diante da brutalidade do nazismo:

*Ermattungstaktik war's, was dir behagte
Am Schachtisch sitzend in des Birnbaums Schatten.
Der Feind, der dich von deinen Büchern jagte,
läßt sich von unsereinem nicht ermatten.*²⁶⁰

²⁵⁸ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I...*, p. 84.

²⁵⁹ MITCHELL, S. “Introduction”. In: BENJAMIN, W. *Understanding Brecht...*, p. XVIII.

²⁶⁰ MCGETTIGAN, A. “Benjamin and Brecht...”, p. 64. Em tradução mais ou menos livre (com licença de Bilac): “*Das táticas de desgaste tu gostavas / no xadrez, a sombra da pereira no regaço. / Esse inimigo, que dos livros te afastava, / não venceremos jamais pelo cansaço.*”

A Rainha Louca

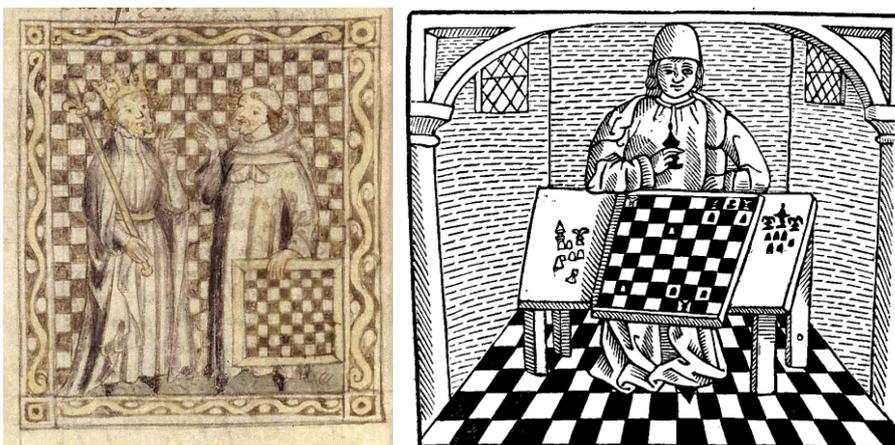
Sabe-se que o xadrez cai no gosto da aristocracia europeia durante o franco império dos reis carolíngios, trazido da Península Ibérica. Algumas das imagens mais difundidas do xadrez medieval estão associadas à tese da “Convivência” — o regime de tolerância religiosa e étnica que teria predominado na Ibéria sob o domínio islâmico e até a expulsão dos judeus pelos reis católicos (1100-1492). Durante o franquismo, a tese de uma Espanha fundamentalmente diversa rivalizava com o argumento racista que remetia a origem dos espanhóis a uma herança biológica pré-histórica. Com o fim da ditadura, em 1975, a “Convivência” e sua iconografia são logo associadas à nova condição democrática e, principalmente, ao paradigma multiculturalista que ganhava força nas Humanidades.²⁶¹

²⁶¹ WOLF, K. B. “*Convivencia* in Medieval Spain: A Brief History of an Idea”. *Religion Compass*, v. 3, n. 1, Jan. 2009, p. 72-85.



Libro de los Juegos, 1283. Fonte: Biblioteca do Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

Em uma magnífica ilustração do *Libro de los Juegos*, confeccionado para o rei Afonso X de Castela, uma muçulmana e uma cristã enfrentam-se no xadrez. O jogo borraria os limites entre as religiões e transporia barreiras da estratificação social e de gênero. Nas últimas duas décadas, essa visão idílica tem sido objeto de crescente revisão historiográfica. A imagem do xadrez ibérico, no entanto, persiste e continua a ilustrar capas de livros relativamente recentes.²⁶²



Ilustrações de traduções do tratado medieval de xadrez de Jacobus de Cessolis (século XIII). À esquerda, manuscrito francês de fins do século XIV ou início do XV; à direita, gravura da primeira edição inglesa impressa de 1474. Fonte: Wikipedia.

²⁶² Ver, por exemplo: LOWNEY, C. *A Vanished World: Muslims, Christians, and Jews in Medieval Spain*. New York: Free Press, 2005; NUREMBERG, D. *Neighboring Faiths: Christianity, Islam, and Judaism in the Middle Ages and Today*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Em fins do século XV, o jogo se moderniza e, junto com ele, sua imagem. Não me refiro aqui à sociologia dos jogadores, mas à geometria do tabuleiro — mais precisamente sua representação pictórica. As ilustrações das traduções do *Liber de moribus hominum et officiis nobilium super ludo scacchorum*,²⁶³ escrito por um frei dominicano do Piemonte na segunda metade do século XIII, são exemplares. A popularidade dessa obra era imensa — traduzida em várias línguas, esteve entre as primeiras a serem impressas depois da Bíblia. Trata-se de uma reflexão “moralizada” do jogo onde a questão é menos guerra e estratégia militares que o dever de cada membro da sociedade para com comunidade e o soberano.²⁶⁴ O que logo observamos nessas ilustrações é a contaminação das demais superfícies pelo quadriculado do tabuleiro. No manuscrito francês, onde o uso da perspectiva é conciliado com a tradição das iluminuras medievais, é a parede que se deixa contagiar pelo jogo; na edição impressa inglesa, a xilogravura reforça as diagonais replicando no piso o quadriculado do tabuleiro. Ilustrações como essas são características do período em que as regras da perspectiva vão se tornando a forma dominante de representar pictoricamente o espaço.

O que é esse espaço afinal, se não espaço de jogo? Em uma anotação luminosa, Benjamin observa que os artistas do início da Renascença foram os primeiros a pintar uma cena interior na qual as “figuras representadas tinham espaço para se mover”.²⁶⁵ Isto é, o quadro em perspectiva não teria sido apenas uma técnica para criar no plano a ilusão de profundidade, mas dispositivo cênico, lugar habitável, campo de jogo. Para olhares acostumados à representação plana de figuras hieráticas e devocionais, a

²⁶³ Livro dos costumes dos homens e dos deveres dos nobres ou O livro do xadrez.

²⁶⁴ CAXTON. *Game and Playe of the Chesse* (1474). Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/10672/10672-h/10672-h.htm>. Acesso em: 10/03/2022. Trata-se da “tradução” inglesa da “versão” francesa da obra do frei Jacobus de Cessolis.

²⁶⁵ BENJAMIN, W. “Eduard Fuchs, collector and Historian”. In: *Selected Writings*, v. 3 (1935-1938). Cambridge: Belknap Press, 2002, p. 292 (nota 31). A expressão utilizada por Benjamin é *Spielraum*, que em certos contextos pode significar “margem de manobra”, mas literalmente é espaço de jogo (*Spiel*).

perspectiva era, em todos os sentidos, *espetacular*. Como apontou Hubert Damish, o “poder da configuração perspectiva”, sua característica primária, era “conferir um valor cênico a toda ação”.²⁶⁶ Além da pintura e do palco, os espaços jogáveis do *Quattrocento* também incluem a maquete urbana, a cidade em miniatura. Assim, enquanto no xadrez medieval prevalece a alegoria moral do preto e do branco, pois o mundo é vida e morte, culpa e graça,²⁶⁷ o xadrez da Renascença remete à cidade ideal, com seu diagrama regular, seu arrumamento ortogonal: cidade murada, *piazza forte*.²⁶⁸ A grade perspectiva não é apenas um dispositivo ótico, pois o piso xadrez, composto de “quadrados perfeitos”, é a base para a *construzione legittima* onde “os atores da *istoria* vão encontrar seus lugares”.²⁶⁹

A simultaneidade entre a adoção das novas regras do xadrez — usualmente chamado de “moderno” — e a difusão da representação perspectiva não costuma receber atenção dos historiadores do jogo ou da arte. O xadrez, tal como começa a ser jogado em fins do século XV, tem como principal novidade os superpoderes da dama, que antes só podia andar três casas, pulando um oponente, desde que estivesse respeitosamente junto ao rei no início do movimento; de resto, avançava ou recuava um quadrado de cada vez.²⁷⁰ A origem dessa rainha superpoderosa é obscura (Espanha, Portugal, Itália e França disputam a primazia), mas logo se torna imensamente popular, pois acelerava a partida, permitindo vitórias em poucos lances.²⁷¹ Antes de ser oficializada nos manuais impressos, no entanto, subsistiu como uma variante alternativa do jogo, conhecida como

²⁶⁶ DAMISCH, H. *The Origin of Perspective*. Cambridge (Mass): MIT Press, 1994, p. 226.

²⁶⁷ MURRAY, H. J. R. *A History of Chess* (1913). New York: Skyhorse, 2012 (e-pub), p. 466.

²⁶⁸ O'BRIAN, R. “A Duke, a dwarf...”, p. 31.

²⁶⁹ DAMISCH, H. *The Origin of Perspective...*, p. 392.

²⁷⁰ Há indícios de que a expansão dos movimentos do bispo (em alguns países chamado de “corredor” ou “mensageiro”) tenha se iniciado no século XIII, mas sua difusão mais ampla se dá na mesma época da nova dama.

²⁷¹ De fato, o primeiro registro das novas regras é um poema alegórico, não mais da moral, mas do amor: *Scachs d'amor* (O xadrez do amor), obra em versos, com 64 estrofes — uma para cada quadrado do tabuleiro — composta em catalão entre 1470 e 1490. O manuscrito foi descoberto em 1905 e é o principal argumento dos que defendem Valência como “berço” do xadrez moderno. Ver: <http://www.scachsdamor.org/>. Acesso em: 10/03/2022.

xadrez da Rainha Furiosa (em italiano, *scacchi alla rabiosa* e, em francês, *le jeu de la dame enragée*).

Ainda mais incerto que o berço geográfico da nova Dama é o motivo de uma tão radical e súbita transformação. Entre as hipóteses aventadas estão a ascensão de rainhas poderosas, como Isabel de Castela, o culto à Virgem Maria e, mais recentemente, sinais de empoderamento feminino com o declínio da Idade Média.²⁷² Se alguma dessas hipóteses estiver correta (ou uma combinação delas), creio que nenhuma seria factível sem essa diagonalização do espaço jogável a que a perspectiva induziu. O corpo dos jogadores entrega-se à profundidade plana recém-descoberta, simultaneamente convite ao ingresso e superfície intransponível: deslizamento, afinal. Em seu pequeno ensaio sobre o início do tratamento psicanalítico, Freud sugere que na clínica, tal como nos livros da “nobre arte do xadrez”, só as aberturas e os finais podem ser objeto de “exposição sistemática exaustiva” — o resto está sujeito às infinitas variações de que cada jogo é um caso a ser estudado.²⁷³ A loucura da rainha é o impulso escópico de alcançar logo esse fim que o quadro mostra e oculta. Afinal, se a perspectiva elabora o espetáculo do mundo, Lacan nos ensina que não sou apenas esse ser puntiforme a que a geometria da representação me remete. É certo que o quadro está “dentro do meu olho”, escreve ele, mas eu também “estou dentro do quadro”.²⁷⁴

²⁷² Ver, por exemplo, O'SHEA, R. L., “Queening: Chess and Women in Medieval and Renaissance France” (2010). Brigham Young University, 2010. Disponível em: <https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3415&context=etd>. Acesso em: 10/03/2022. Essa hipótese costuma relevar que, no *Scachs d'amor*, Vênus é derrotada por Marte e que a associação do xeque-mate com a rendição da donzela é uma imagem recorrente nos séculos seguintes, uma vez que, como sabemos, o Rei não pode ser morto.

²⁷³ FREUD, S. “La Iniciación del tratamiento” (1913). In: *Obras completas* (v. 2). Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 1661.

²⁷⁴ LACAN, J. *Le Séminaire XI (Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse)*. Paris: Édition du Seuil, 1973, p. 89.



Irving Penn. Lisa Fonssagrives e o vestido-arlequim, 1950.
Fonte: *Vogue*, abril/1950.

Em 1950, Lisa Fonssagrives posou para Irving Penn com um vestido dito “Arlequim”. Quando morreu, em 1992, foi celebrada como a primeira “super-modelo” — a primeira de sua espécie, quando tal espécie ainda não tinha nome.²⁷⁵ Espécie-especial, tal como poderiam tê-la definido os filósofos medievais para os quais *species* significava “aparência”, “aspecto”, “visão”. A espécie não é uma coisa, mas uma espécie de coisa, insubstancial, cuja essência coincide com seu “dar-se a ver, com sua espécie”.²⁷⁶ O território próprio dos seres especiais era o espelho. A perspectiva criou esse espetáculo que supomos contemplar enquanto somos tragados por ele, mas foi a fotografia que tornou evidente a dissociação e a distância entre cada um de nós e suas espécies. A promessa da política era fazer dessa distância campo de jogo, espaço de liberdade que cabia à

²⁷⁵ A foto foi capa da *Vogue*. Em 2011, uma cópia (não tenho ideia de quantas *vintage* existem) alcançou mais de 130 mil dólares em um leilão.

²⁷⁶ AGAMBEN, G. *Profanações...*, p. 52.

própria política preservar. A promessa do espetáculo, por sua vez, era proporcionar um atalho até esse lugar que nos faria especiais.

Não é casual que Giorgio Agamben caracterize como “especial” a “experiência do tempo a que chamamos contemporaneidade”, cuja inatualidade essencial e descontinuidade irremediável só encontra na modelo — na manequim que passa, como passa o tempo, ou na fotografia de moda que de imediato já passou — a encarnação fugidia da imagem do atual. São as “vítimas sacrificiais” que oferecemos a esse “deus sem rosto” para que ele nos conceda a graça perene de uma atualidade eterna ou perpetuamente renovada.²⁷⁷ Desde que a rainha do xadrez adquiriu superpoderes e enlouqueceu, o “sacrifício de dama” tornou-se o lance mais espetacular do jogo, menos pelo ato em si, mas pelas expectativas que mobiliza. O vestido-arlequim de Lisa Fonssagrives, quem mais poderia usá-lo? A manequim que posa ou passa é um “ato sacrificial que consiste na angustiante experiência da destruição de todo possível uso”, pois o que dá a ver é “nada mais que um dar a ver”.²⁷⁸ Os olhos do espectador percorrem a diagonal do tecido quadriculado até o rosto inatingível, improfanável, da modelo. Preto, branco, preto, branco, preto, branco... Vestida para o sacrifício, a dama louca embrulhou-se no tabuleiro e aguarda pelo momento de tornar-se toda imagem, pura medialidade — ainda que por pouco tempo, pois logo encontrará seu destino no altar supremo das coisas *démodées*: lote em leilão ou peça de museu.

²⁷⁷ AGAMBEN, G. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010, p. 25.

²⁷⁸ AGAMBEN, G. *Profanações...*, p. 73-78.

Estudos em Preto e Branco

Preto/branco/preto/branco. Fotografar também é esquadrihar. Os anos 1970 testemunharam um processo nas ciências humanas e sociais que ficou conhecido como “virada espacial”.²⁷⁹ Entre as obras inicialmente influentes esteve o livro seminal de Henri Lefebvre sobre a “produção do espaço”, lançado em 1971.²⁸⁰ Uma segunda vertente de espacialização foi apontada por Foucault, em um percurso teórico que culmina com a proposição do panóptico como paradigma da sociedade disciplinar, em 1975.²⁸¹ A grade foi logo reconhecida como um dispositivo essencial da produção de populações, territórios e identidades culturais. Nos contextos coloniais oitocentistas, em virtude de suas operações de esquadrihamento, “censos, mapas e museus” tornam-se “instituições de poder”.²⁸² A promessa fundamental dessas tecnologias era colocar cada qual no seu quadrado: “a ficção do censo é que todo mundo está nele, e cada um tem um — e somente um — lugar extremamente claro”.²⁸³ O mesmo vale para o achado arqueológico, pois nenhum artefato de museu é tão

²⁷⁹ LÖW, M. “O *spatial turn*: para uma sociologia do espaço”. Em: *Tempo Social* (São Paulo), v. 25, n. 2, p. 17-34. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702013000200002>. Acesso em: 10/03/2022.

²⁸⁰ LEFEBVRE, H. *The Production of space*. Oxford: Blackwell, 1991.

²⁸¹ FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

²⁸² ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities; reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1991, p. 163-185.

²⁸³ ANDERSON, B. *Imagined Communities...*, p. 166.

esquadrinhado quanto ele — a grade se estende sobre terreno, prolonga-se nas estantes de limpeza e classificação até a produção do quadrado definitivo na vitrine de exposição:

Interligados um ao outro, então, o censo, o mapa e o museu iluminam o modo como o estado colonial tardio pensa seus domínios. A ‘embalagem’ desse pensamento era uma grade classificatória totalizante, que poderia ser aplicada com flexibilidade infinita a qualquer coisa sob controle real ou presumido do estado: povos, regiões, religiões, línguas, produtos, monumentos, e assim por diante. O efeito da grade era sempre ser capaz de dizer de qualquer coisa que ela é isso e não aquilo, que pertence a isso e não àquilo.²⁸⁴



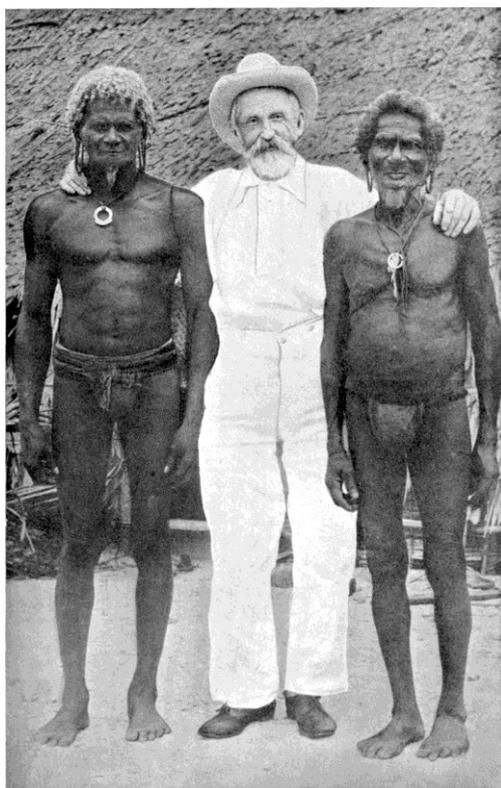
M. V. Portman. *Mulher da tribo Puchik-war. Ilha de Andamã, Índia, c. 1890.*

A grade que recobria territórios, populações e culturas, convergindo em um só diagrama de conhecimento e controle, é o topos ideal para a conversão do espécime em espécie. Maurice Vidal Portman, funcionário encarregado dos andamaneses pelo Império Britânico, rejeita as técnicas fotográficas anteriormente usadas por antropólogos para

²⁸⁴ ANDERSON, B. *Imagined Communities...*, p. 184.

representar povos e raças e cria seu próprio método para fotografar os nativos: “Eles devem estar completamente nus, uma vista frontal e uma de perfil devem ser tiradas de cada um, e o modelo deve estar de encontro a um fundo xadrez, com quadrados de exatamente 2 polegadas.”²⁸⁵ O contraste entre o nativo e o fundo quadriculado era essencial para essa operação que visava, como observa Chistopher Pinney, abstrair e extrair corpos de um “contexto infectado com a corrupção estética do pitoresco”.²⁸⁶

O xadrez veste a “supermodelo” e desnuda a “selvagem”. Estranho encontro entre a espécie-especial e a espécie-espécime. O tecido quadriculado, como aquelas cortinas que ocultam as assistentes dos mágicos, faz surgir tanto a fotogenia de uma quanto a antropologia de outra. Preto e branco, branca e preta. O segredo, como os fotógrafos descobriram logo nos primórdios de sua arte, está no contraste.



H. P. Berry. “Um estudo em preto e branco”. Ao centro, o “missionário-pioneiro e explorador” George Brown. Ilhas Salomão, 1890s. Fonte: *Ethnic and Racial Studies*.

²⁸⁵ Citado em PINNEY, C. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books, 2011, p. 40.

²⁸⁶ PINNEY, C. *Photography and Anthropology...*, p. 41.

Preto, branco, preto. Entre dois habitantes das ilhas Salomão, o missionário metodista George Brown. Na sua autobiografia, publicada em 1908, essa fotografia recebeu o título pomposo de “Um estudo em preto e branco”. Fotografias eram amplamente usadas pelas missões protestantes no Pacífico, tanto para ajudar na conversão dos ilhéus como para divulgar na Europa os feitos dos missionários — projeções de slides eram parte de encontros para angariar fundos para evangelização. Os salomenses da fotografia eram provavelmente chefes, mas o braço sobre seus ombros é tanto um sinal de proximidade quanto de superioridade.²⁸⁷ Como vimos em nossa discussão anterior sobre cães e anões sob auspícios da máquina antropológica, as mãos sobre os ombros conotam não apenas intimidade, mas também mansidão. Os missionários do Pacífico eram seres “extraordinários”, cujo desassombro os jornais da igreja valorizavam. Afinal, tinham pela frente desafiantes “homens nus negros e morenos”, armados com “enormes clavas” e “dardos envenenados”, para os quais cada gesto estrangeiro era motivo de suspeita. O reverendo Brown, porém, jamais hesitava diante dos “mais inveterados caçadores de cabeças da Melanésia”, que matavam indiscriminadamente “homens, mulheres, crianças, com a finalidade de levar para casa as cabeças de suas vítimas”.²⁸⁸

Convertidos à pose, os “selvagens” atestam sua mansidão esboçando sorrisos. A fotografia está a meio caminho da salvação em Cristo, lugar de passagem que ela demarca acentuando o contraste — a pele branca do missionário não é suficiente, é preciso que a roupa também o seja. Por isso, sua vicinalidade sorridente é também o que os mantém confinados a uma quase-humanidade; mas um dia os amuletos da superstição que trazem no pescoço serão substituídos pela cruz. O que “estuda” a fotografia nesse encontro de pretos e brancos? Que outra coisa se não a própria revelação que converte pretos em brancos? O negativo fotográfico

²⁸⁷ Sobre as fotografias do reverendo George Brown ver: EVES, Richard. “Black and white: a significant contrast’: Race, humanism and missionary photography in the Pacific”. *Ethnic and Racial Studies*, v. 29, n. 4, July, 2006, p. 725-748.

²⁸⁸ *Glad Tidings*, 4/10/1902. Citado em EVES, Richard. “Black and white...”, p. 737-738.

conhece por antecipação a alma cristã dos selvagens — faz ver o branco que vive dentro do preto. A fotografia guarda o mistério instantâneo da conversão, mistério desse momento pelo qual, mesmo sem o saberem, já esperam (como souberam esperar pelo clique da câmera).²⁸⁹ Entre pretos e brancos, conversão e fotografia são obras de luz.

²⁸⁹ Sobre a conversão como ato instantâneo, ver: MAFRA, C. “Relatos compartilhados: experiências de conversão ao pentecostalismo entre brasileiros e portugueses”. *Mana* (Rio de Janeiro), v. 6, n. 1, p. 57-86, abr. 2000.

Um Núbio em Paris

A “corrupção estética” que assombrava os estudos em preto e branco de Portman e dos missionários metodistas não dizia respeito apenas ao pitoresco, mas também à sensualidade dos “nus” pictóricos — exacerbada no Romantismo. Nos estudos em preto e branco de fotógrafos que aspiravam reconhecimento como artistas, o nu, presumidamente expurgado de cientificismo e infantilismo, mostrava-se ainda associado ao olhar colonial. Na série Núbia, de Frederic Holland Day, realizada em 1897, modelos negros posam nus como chefes etíopes ou príncipes descendentes da rainha de Sabá. Em *Ebony and Ivory* (Ébano e Marfim), o controle sutil da iluminação apenas distingue o corpo negro do fundo escuro do estúdio, mas é possível observar a pele de leopardo sobre a qual o modelo está sentado. Em suas mãos, a pequena estatueta de um deus romano.



F. Holland Day, *Ebony and Ivory*, 1897. Fonte: *The Metropolitan Museum of Art*.

Constant Puyo, que conheceu a série em uma exposição em Paris (“La nouvelle École Américaine”) em 1901, elogiou no boletim do fotoclube da cidade a competência do fotógrafo norte-americano no manejo do nu masculino. A habilidade do fotógrafo em captar os meios-tons (do fundo negro ao gesso da estatueta) foi igualmente louvada pelos contemporâneos.²⁹⁰ O pudor vitoriano dos fotoclubes exalta o “tonalismo” da fotografia para convenientemente silenciar a respeito do homoerotismo tão característico da obra de Day. A pele e a carne, que a sublimação tornou intocáveis, ressurgem na superfície da imagem para serem apreendidas como tonalidades luminosas.

Mas essa é apenas uma das chaves de leitura dessa fotografia, pois a graduação do claro-escuro é o pano de fundo para um duplo jogo de oposições. A primeira, mais evidente, entre o corpo negro e a estatueta

²⁹⁰ JUSSIM, E. “F. Holland Day’s ‘Nubians’”. *History of Photography*, v. 7, n. 2, 1983, p. 131-142; CURTIS, V. P. “F. Holland day”. *History of Photography*, v. 18, n. 4, 1994, p. 299-321.

branca; a segunda, de que imediatamente nos damos conta, entre a pele do leopardo (artefato primitivo) e uma criação (que se supõe elevada) da arte clássica. Esse segundo contraste não é mediado pela luz, mas pelo próprio corpo do modelo, faísca de desejo interposta entre esses elementos. Para qual desses polos pende o negro? Para sua origem africana e selvagem ou para o chamado do Belo a que seu espírito responde com admiração? Que contempla o negro na estatueta branca? Uma obra de arte que promove sua elevação espiritual? Ou esse outro corpo — que a fotografia dispõe tão belo como o seu?

A anatomia canônica do Dr. Fock descartava os corpos africanos que, em face da beleza helênica, considerava formas intermediárias de humanidade. Despido da pele de leopardo, os olhos do núbio tornam-se aptos a apreciar a beleza clássica; a fotografia, por sua vez, mostra-se capaz de satisfazer os critérios mais refinados das belas-artes. Ao se moverem ambos em direção ao Belo, o corpo negro e a fotografia encontram sua afinidade, contrastes e oposições transformam-se em correspondências. Assim como o corpo negro pode ser bonito por natureza (e não uma variante degenerada do humano), a fotografia — para nos valermos da expressão anacrônica de Peter Galassi — não é a “bastarda deixada pela ciência na porta da arte, mas uma filha legítima da tradição pictórica ocidental”.²⁹¹ F. Holland Day enfatiza essa dupla espiritualização atribuindo à fotografia um título que alude ao preto e branco, mas enfatiza suas conotações: “Ébano e Marfim”. O contraste agora, além de sugerir a africanidade do modelo, também remete às duas famílias de teclas do piano, brancas e pretas, capazes de reproduzir, cromaticamente, todas as tonalidades da música ocidental.

²⁹¹ GALASSI, P. *Before Photography; painting and the invention of photography*. New York: Museum of Modern Art, 1981, p. 12.



Man Ray. “Noire et Blanche”, 1926.

As vanguardas históricas do século XX consideraram necessário inverter as premissas que haviam guiado as escolas pictorialista e simbolista. A retomada da alegoria do preto e branco por Man Ray representa bem esse procedimento. Apesar de ter se convertido nas últimas décadas em ícone do surrealismo, *Noire et Blanche* não foi publicada originalmente em uma das revistas do movimento, mas na *Vogue*. E também não foi chamada “Preto e Branco”, como é conhecida hoje. A combinação ortogonal do rosto branco de Kiki de Montparnasse com a máscara negra da Costa do Marfim foi intitulada, em 1926, *Visage de nacre et masque d’ébène* (“Rosto de madrepérola e máscara de ébano”). Se tomamos a fotografia de F. Holland Day como alegoria dessa polaridade no campo da arte, algumas inversões são imediatamente observáveis: as figuras masculinas tornam-se femininas; o objeto agora é africano, enquanto a pessoa é europeia; o modelo de Day, apesar de estar de costas, contempla o objeto, enquanto a de Ray, está de olhos fechados — mas logo se dirá que ela o contempla em

sonho.²⁹² Um ponto em comum, no entanto, é particularmente interessante. Em ambos os casos, a julgar pelos títulos, a fotografia foi capaz de transformar o vivo em matéria orgânica inerte: ébano, no primeiro caso, madrepérola no segundo.²⁹³ Isto é, a fotografia flagrou ou mediou (talvez por ter algo de mágico em si própria) o efeito simpático das obras de arte sobre as pessoas.

Não sabemos se o título original foi atribuído pelo fotógrafo ou pelos editores da revista, mas ele está mais próximo do apelo romântico de “Ébano e Marfim” do que da designação neutramente modernista “Preto e Branco”.²⁹⁴ Mas as mediações entre as duas imagens ainda não se esgotam aí. Em 1924, dois anos antes da realização da fotografia aqui reproduzida, Man Ray intitulou uma de suas fotografias *Black and White* (Preto e Branco). Foi publicada na capa do n. 18 da revista *391* de Francis Picabia. A imagem coloca frente a frente duas estatuetas de figuras femininas, uma neoclássica e outra africana, mais ou menos na mesma escala, ambas pretas.²⁹⁵ Nessa versão anterior, portanto, as duas “vênus” são equiparadas — o preto e branco não descreve o contraste entre os objetos, mas remete tanto à sua origem (africana e europeia) quanto à própria fotografia enquanto técnica.

Os editores da *Vogue* não estavam dispostos a correr o risco de sugerir uma eventual equivalência, estética que fosse, entre suas leitoras

²⁹² Outras são mais sutis, mas não necessariamente descartáveis, pois assim como marfim remete às teclas brancas do piano, a madrepérola é matéria-prima das teclas dos acordeões tão característicos de Paris.

²⁹³ O marfim não está inteiramente ausente da fotografia de Man Ray, pois a máscara é proveniente da Costa do Marfim; assim como uma referência ao classicismo, pois Vênus, a deusa da beleza, emerge do mar sobre uma concha de madrepérola (tal como representada na famosa pintura de Boticelli).

²⁹⁴ Ao comentar a instalação de Glenn Ligon, de 1993, em que ele se apropria criticamente do *Black Book* de Robert Mapplethorpe, cuja admiração pela série Núbria de Holland Day era notória, Abigail Salomon-Godeau escreveu: “No gesto artístico que reenquadra as fotografias de Mapplethorpe, Ligon torna visível uma das formas convencionais pelas quais o corpo se torna uma coisa, a carne se torna ébano, e ser humano uma efígie totêmica.” (SOLOMON-GODEAU, A. “Confessions of a Snow Queen’ and Other Strategies of Self Representation”. *Figurationem* v. 3, n. 1, 2002, p. 129.)

²⁹⁵ Para essa e outras informações sobre a trajetória de *Noire et Blanche*, ver: GROSSMAN, W. A.; MANFORD, S. “Unmasking Man Ray’s *Noire et Blanche*”. *American Art*, v. 20, n. 2, 2006, p. 134-147.

européias e as mulheres africanas. A legenda que acompanhou a publicação original da fotografia de Man Ray fazia questão de marcar essa distinção e remeter o vínculo entre a modelo e a máscara a uma dimensão oculta peculiar às mulheres. É por intermédio das mulheres, diz a legenda, que “se cumpre a evolução das espécies para um lugar cheio de mistério”. No entanto, às vezes ela “retorna” — provavelmente em sonho ou pela imaginação — com um misto de “curiosidade e pavor a um dos estágios pelos quais passou, talvez, antes de se tornar a criatura branca evoluída de hoje”.²⁹⁶ O mesmo movimento antropogênico que remete as africanas a um estágio anterior na evolução da espécie situa a máscara em uma obscura interioridade à qual apenas as mulheres teriam acesso.²⁹⁷ Que essa regressão se faça com “pavor” não nos surpreende, pois a substância da mulher-madrepérola é matéria orgânica sem vida, e a máscara responsável por essa transmutação tem evidentes implicações mortuárias.

A “modernização” do título da fotografia acompanhou o expurgo das conotações racistas e misóginas que marcaram sua recepção inicial. Dois anos depois, em 1928, republicadas na Bélgica (*Variétés*) e na França (*Art et Décoration*), passa a chamar-se “Rosto branco e máscara preta”. O texto que a acompanha nessa última publicação procura situar os dois elementos no campo da arte, onde suas diferenças tenderiam a desaparecer:

o mesmo sono e o mesmo sonho, a mesma maravilha misteriosa cruzando tempo e espaço, parecem unir essas duas máscaras femininas de olhos fechados; uma foi talhada no mais negro ébano por um escultor africano numa época desconhecida, a outra, branca, mas não menos perfeita, foi feita ontem em Paris.²⁹⁸

²⁹⁶ GROSSMAN, W.; MANFORD, S. “Unmasking Man Ray's...”, p. 139.

²⁹⁷ Grossman e Manford sugerem que essa legenda faz uma “referência velada” a “A cabeleira”, poema XXIII de *As flores do mal* (GROSSMAN, W.; MANFORD, S. “Unmasking Man Ray's...”, p. 140). Sem descartar essa possibilidade, é impossível não observar que no mesmo ano em que a *Vogue* publicava essa foto, Freud realizava sua famosa defesa da análise leiga em que dizia “a vida sexual da mulher adulta continua sendo um *dark continent* para a Psicologia” (FREUD, Sigmund. “Análisis Profano” (1926). *Obras Completas III*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 2928). O continente negro, desbravado pelos exploradores ingleses, aos quais claramente alude, é a África. Nenhuma alegoria da imagem criada por Freud para a sexualidade feminina teria sido mais bem concebida do que a foto de Man Ray.

²⁹⁸ GROSSMAN, W.; MANFORD, S. “Unmasking Man Ray's...”, p. 140.

Unidas pelo fio do sonho e da imaginação, as duas “máscaras” parecem agora possuir o mesmo status. Mas o preço pago por essa equivalência foi alto, pois a morte deixou de ser alusiva para se tornar explícita: ambas são máscaras agora. Seu renascimento como arte deixa claro, no entanto, que se trata de uma equivalência ilusória. Enquanto a máscara branca foi feita ontem, em Paris, a africana tem a origem incerta e remota dos povos sem história. Walter Benjamin já havia observado que a moda se opõe ao orgânico, acoplando o “corpo vivo ao mundo inorgânico”, conferindo aos vivos o “direito ao cadáver”.²⁹⁹

Foi preciso que essa fotografia saísse do circuito das revistas de moda e decoração para que finalmente adquirisse o título pelo qual a conhecemos hoje. Em 1934, uma exposição retrospectiva da revista surrealista *Minotaure* a incluiu, a despeito de jamais ter sido publicada nesse periódico.³⁰⁰ Só aí, resgatada da banalização da mercadoria (que o movimento surrealista oficialmente repudiava), passa a se chamar *Noir et Blanche*. O percurso que nos conduz da neutralidade científica do fundo antropométrico (dos corpos das andamanesas) à neutralidade artística do contraste entre máscaras (no retrato de Kiki de Montparnasse), desenha igualmente o esforço para a constituição da fotografia como um campo informativo e criativo autônomo. A fotografia de Man Ray, de 1926, só vai se tornar um ícone do surrealismo e, conseqüentemente, pôster campeão de vendas após sua morte — do artista, não do cachorro — em 1976. Transcorrido meio século de sua primeira publicação, quando os amadores já fotografavam colorido e a cor começara a ser aceita nos circuitos artísticos, *Noir et Blanche* logrou ser finalmente depurada dos resquícios coloniais e mercantis. Estava pronta para se tornar o que é hoje: a dupla Vênus da fotografia moderna. A verdadeira profanação, no entanto, da mercadoria e da alta-costura, da moda e seus modelos, acontecia em outro quadrante. Nas fotografias de Seydou Keïta, do Mali, o intocável é devolvido ao

²⁹⁹ BENJAMIN, W. *The Arcades Project...*, p. 79.

³⁰⁰ GROSSMAN, W.; MANFORD, S. “Unmasking Man Ray’s...”, p. 141.

uso, e o esquadramento das terras e dos indivíduos, transformado em jogo. A profanação, escreve Agamben, implica a “neutralização daquilo que profana”: “o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso”.³⁰¹ A imagem-ídolo que demanda o sacrifício dos corpos no altar das mercadorias é neutralizada por uma imagem-totem esvaziada de tabu.³⁰²



Seydou Keita, 1950-1955. Fontes: Phillips.com e Zone Zero.com.

³⁰¹ AGAMBEN, G. *Profanações...*, p. 68.

³⁰² Sobre imagens como fetiches, totens e ídolos, ver MITCHELL, W.J. T. *What do the Pictures Want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 188-196.

A Multiplicação dos Duplos

Em 1970, o artista conceitual húngaro Attalai Gábor (1934-2011) retira cuidadosamente a neve que cobre os cerca de 30 degraus de uma imensa escadaria às margens do Danúbio, com o auxílio de uma pá, para dar forma a uma estrela de cinco pontas. A *Negatív csillag* (Estrela negativa) não é apenas uma obra efêmera e *site-specific*, mas sua negatividade alude ao vazio e à inconsistência da onipresente estrela vermelha — ou talvez lhe preste indevida homenagem, como interpretou um marinheiro indignado que passava de barco naquele momento.³⁰³

³⁰³ FÉHER, D. “Consonants of Karl Marx; left versus left in the Hungarian neo-avant-garde: the case of László Lakner. *Acta Historiae Artium*, v. 56, 2015, p. 343-353.



Attalai Gábor. *Esquerda-direita / Paralelo-Cruzado*, 1972.

O registro fotográfico era frequentemente usado pelo artista para acentuar a ambiguidade e a ironia de suas intervenções. A fotografia também permitiu que algumas de suas obras viessem a ser conhecidas na Europa ocidental bem antes da derrocada do comunismo. *Left-Right. Parallel-Crossing* (1972) foi enviada por correio para a revista italiana de arte contemporânea *Flash Art* — que já havia acolhido alguns trabalhos anteriores — sendo publicada em dezembro/1974.³⁰⁴ O contraste entre o preto e o branco, abordado de muitas maneiras por Attalai, revisita nela o tropo recorrente do contraste de raças para tematizar a fotografia. Mas toda alusão poética — indissociável das versões de F. Holland Day e Man Ray — foi extirpada. Mesmo a referência à oposição “preto” e “branco”

³⁰⁴ FÉHER, D. “Transfer Ideas; notes to the conceptual work of Gábor Attalai”. *Attalai Gábor, Konceptuális művek, Conceptual Works 1969-85*. Budapest: Vintage Galéria, 2013, p. 12.

desapareceu do título. A ênfase incide sobre o gesto e a pose justapostos em uma reunião incomum de minimalismo e performance.

O enigma e a ironia não estão ausentes pois, apesar de sua estranheza, já vimos imagens similares antes. Em um manual de ginástica, talvez; ou numa galeria expondo painéis do casal Becher.³⁰⁵ Se a segunda associação nos empurra em direção a um formalismo quase abstrato, a primeira nos remete de volta a corpos que executam disciplinados as ordens de um instrutor severo: “paralelo!... esquerda!... cruzado! ... direita!”. Mas ao dizer “corpos”, já me equívoco, pois tudo indica que há apenas um corpo aqui — de braços pretos e pernas brancas. Um corpo híbrido de preto e branco e que, no entanto, ao contrário dos corpos “mestiços”, preserva em si a radicalidade do contraste.

Estamos, claro, de volta aos grafos e aos maquinismos, mas esses não estão mais a serviço da representação conveniente das posições e afinidades entre os seres do mundo. A presença do preto e do branco na obra de Attalai não lhes confere verdadeiro protagonismo. Não passam de um sinal binário (0/1) como das máquinas informacionais (aceso/apagado), restritos a uma combinatória que só admite duas posições (esquerda/direita) — um repertório de variações limitado, portanto, a combinações de 4 *bits*. Uma leitura das colunas encontra sempre a mesma sequência (1,0,0,1; 0,1,0,1; 1,0,1,0; 0,0,1,1; 1,1,0,0), sendo que cada um dos *bits* admite apenas duas variações, como se fosse regulado por uma chave: paralelo ou cruzado(x). A leitura da primeira linha, portanto, deve ser, conforme a posição da chave: 1,0,0,1; 1,0x,0x,1; 1x,0,0,1x; e 1x,0x,0x,1x. A grade perspectiva, a rede quadriculada que atribuí a cada ser um lugar no mundo, transformou-se em matriz de permutações, em “arte combinatória”, como Leibniz a designou em 1666. A matriz de Attalai esgota-se após 20 permutações porque as regras combinatórias estabelecidas pelo artista não admitem as variações preto/branco e mão/pé, isto é, não é

³⁰⁵ Os Becher tiveram seu primeiro livro publicado nos Estados Unidos em 1970 e foram convidados a participar da Documenta de Kassel em 1972.

permitido que as mãos se tornem brancas e os pés pretos (ou que sejam todos da mesma cor), assim como que um *byte* de quatro *bits* seja formado por uma combinação diferente de dois pés e duas mãos.³⁰⁶

Essas duas interdições têm um significado particular em um mundo que está em vias de entulhar-se de dispositivos automáticos controlados por linguagens binárias. O que à primeira vista parecia desimportante ganha outra dimensão, pois se toda permutação de preto e branco fosse permitida, o contraste, liminarmente, desapareceria. O humano, por sua vez, também sucumbiria ao teratológico ou ao anedótico se o pareamento entre pés e mãos fosse rompido. Despidos de sua dimensão alegórica, reduzidos a um simples sinal em uma comutação mecânica de elementos, o preto e branco não se prestam mais à elevação espiritual da fotografia.

A exaustão das possibilidades, porém, não está inteiramente destituída de magia. Durante muitos séculos, místicos dedicados à combinação de letras e números acreditaram que a realização última de todas as configurações possíveis era um caminho para a revelação, para uma grande transformação ou mesmo o fim do mundo.³⁰⁷ Na obra de Attalai, porém, não há progressão. As combinações dão-se todas de uma vez — sem telos ou escatologia aparentes. Sua simultaneidade segue a premissa que a realização plena de uma possibilidade só poderia ocorrer em detrimento das demais. Para exauri-las, devem ser tomadas em conjunto, como “disjunções inclusivas” — o artista está “obrigado a substituir projetos por tabelas e programas despidos de sentido”.³⁰⁸ A imagem não é mais objeto, mas processo.³⁰⁹ Se a tarefa fotógrafo é exaurir todas as possibilidades, a fotografia não tem mais a última palavra, pois foi esvaziada de sua potência de escolher. Preta ou branca? Incapaz de decidir, ilustra

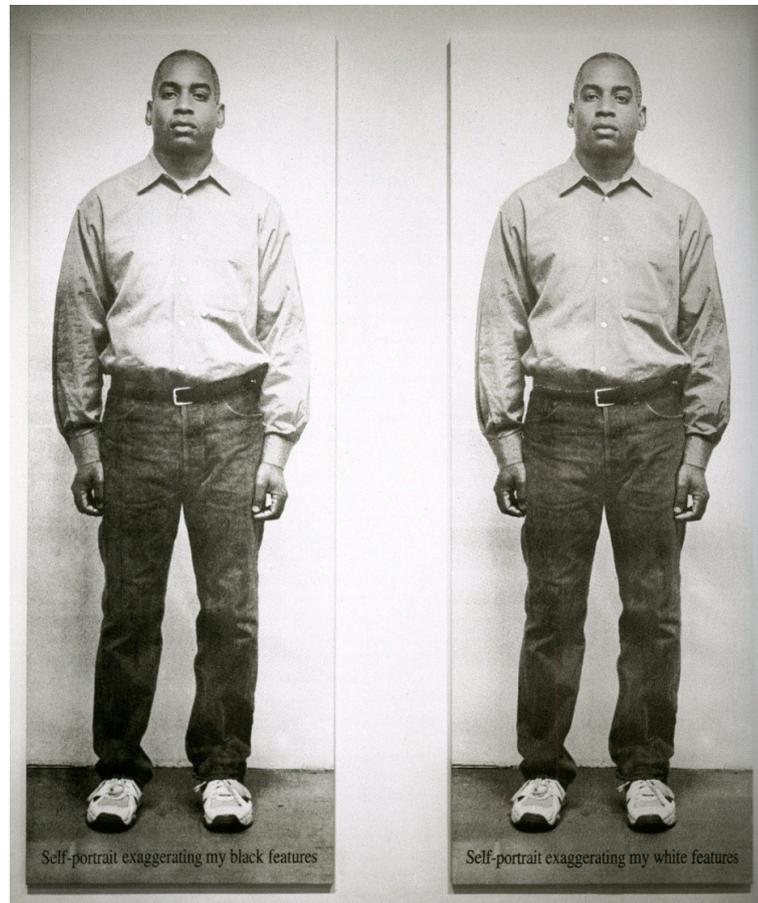
³⁰⁶ Se essas combinações fossem admitidas teríamos uma matriz composta por centenas de fotografias.

³⁰⁷ ZEIG, J. “Ars Combinatoria; mystical systems, procedural art, and the computer.” *Art Journal*, v. 56, n. 3, 1997, p. 20-29.

³⁰⁸ DELEUZE, G. “The Exhausted”. *SubStance*, v. 24, n. 3, 1995, p. 5.

³⁰⁹ DELEUZE, G. “The Exhausted”..., p. 9.

apenas o manual de ginástica de um artista incansável a quem não cabe mais representar o impossível, mas esgotar os possíveis.



Glenn Ligon. “Autorretrato exagerando minhas feições negras/Autorretrato exagerando minhas feições brancas”, 1997.

Fonte: Institute of Contemporary Art/University of Pennsylvania.

Em 1998, o artista conceitual nova-iorquino Glenn Ligon (1960) exibiu um díptico, composto de dois autorretratos em preto e branco (iguais? ligeiramente diferentes?), cada um deles com 3 metros de altura e 1 de largura. No da esquerda legendou “Autorretrato exagerando minhas feições negras” e, no da direita, “Autorretrato exagerando minhas feições brancas”. Por muito tempo a fotografia emprestou cientificidade e objetividade às proposições que, a serviço da escravidão, do império ou da segregação, pretendiam discriminar e hierarquizar raças. Olhemos de novo. Apesar do fundo neutro e da pose em estilo forense, o autorretrato de Ligon

mostra-se incapaz de prover tal tipo de distinção. Só logra “exagerar” essa ou aquela característica pela escala da ampliação, uma vez e meia o tamanho natural.

Nas obras de Ligon, o texto assume com frequência o protagonismo em detrimento da imagem. Em 1991, *“I am an invisible man”* (“Eu sou um homem invisível”) é apenas reprodução pictórica, quase ilegível, do início do famoso romance de Ralph Ellison, de 1952, onde a primeira linha, que ainda se distingue, é contestada mais abaixo pela única palavra que resta visível na metade inferior do quadro: “not”. Olhemos de novo. Um exame mais acurado do díptico permite observar que o “exagero” das características negras coincide com um acento no contraste, clareando o fundo da cena, enquanto na outra fotografia dá-se o oposto, seguindo a premissa de *“Untitled (I Feel Most Colored When I Am Thrown Against A Sharp White Background)”*, de 1992, outra obra da série de textos borrados de Ligon. Duas décadas de crescente valorização do multiculturalismo e de vigência do pressuposto de que artistas negros falam (ou deveriam falar) de uma experiência e subjetividade negras, talvez Ligon pretendesse apenas se livrar do “fardo” da representação do qual, desejado ou não, era um dos herdeiros.³¹⁰ O autorretrato de Ligon, antes de ser uma afirmação da visibilidade, pretenderia desafiar, com alguma ironia, o duplo escrutínio (branco e preto) a que está submetido.³¹¹

Mas uma dimensão ainda mais complexa pode ser acrescentada a essa fotografia à luz da conhecida proposição de Eldridge Cleaver, um dos líderes dos Panteras Negras que, em 1966, havia escrito, em sua crítica a James Baldwin, que o homossexual negro é “um homem branco em um corpo negro”.³¹² Olhemos de novo. O artifício da aparente distinção causada pela alteração na tonalidade da imagem recua diante da possibilidade de que seja pela performance corporal, pelo caimento da roupa ou

³¹⁰ SOLOMON -GODEAU, A. “Confessions of a Snow...”, p. 125.

³¹¹ DELAND, L. “Black skin, black masks”. *Criticism*, v. 54, n. 4, 2012, p. 507-537.

³¹² DELAND, L. “Black skin...”, p. 523. Ligon também havia “pintado” uma passagem de Baldwin (*I am Somebody*, 1992).

por qualquer outro indício que aponte para a sua sexualidade que descobriremos em qual dos retratos o artista é mais branco. Olhamos de novo e a fotografia fracassa mais uma vez.

O que de início nos pareceu autoironia ou crítica ao peso excessivo que os caracteres identitários adquiriram no mercado e na crítica de arte tem, de fato, outra intenção: fazer olhar outra vez. E esse segundo olhar já não incide apenas sobre a imagem que está diante de mim, mas convoca minhas próprias imagens do que é ser branco ou negro, homo ou hetero. O autorretrato mais ou menos preto ou mais ou menos branco de Glenn Ligon, a despeito de sua rigorosa simetria, é uma figuração longe do equilíbrio. Olho de novo e não vejo nada lá. Olho de novo e vejo algo em mim. Sou o último duplo das fotografias — e elas não cessam de me interrogar.



Áustria, antes de 1930.

Esclarecimentos e Agradecimentos

O presente ensaio foi sendo escrito nos últimos dez anos como parte do projeto “A fotografia e seus duplos (na era da migração global das imagens)”, que contou com o apoio do CNPq. As bases desse projeto foram assentadas em dois cursos a respeito da recepção atual da obra de Aby Warburg, ministrados na Pós-graduação em Comunicação da UFRJ, em 2012 e 2013, e na colaboração no projeto internacional de pesquisa “As linguagens itinerantes da fotografia”, coordenado pela Universidade de Princeton, concluído em 2013. A estadia como pesquisador visitante no Program in Latin American Studies (PLAS) da Universidade de Princeton, em 2015, permitiu acessar fontes bibliográficas e iconográficas que se mostraram fundamentais. O site *Ícônica*, de divulgação de pesquisa e reflexão no campo da fotografia — desenvolvido em colaboração com Cláudia Sanz, Pio Figueiroa, Ronaldo Entler e Rubens Fernandes Jr. —, cujas atividades encerraram-se em 2018, serviu como campo de provas de muitas análises que integram este ensaio.

Meus comparsas do IDEA/ECO — Fernanda Bruno, Fernando Frago, Henrique Antoun, Luiz Alberto Oliveira, Marcio Tavares d’Amaral e Paulo Vaz — são os companheiros espirituais de tudo que escrevo, e nada do que logrei realizar como professor e pesquisador poderia ter acontecido sem eles. Este agradecimento é extensivo, claro, aos demais colegas da Escola. Cristina Teixeira, que esteve ao meu lado durante a escrita deste ensaio, foi ouvinte e comentadora paciente e perspicaz de cada um destes parágrafos. Agradeço também a acolhida nos periódicos brasileiros que publicaram versões preliminares de seções deste ensaio: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*; *Estudos Ibero-Americanos*; *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*; *Ícone*; e *Significação*. Inúmeros pesquisadores, além dos mencionados anteriormente, contribuíram para esta pesquisa, criando oportunidades, como organizadores de publicações e de seminários, para que os “duplos” fossem apresentados e discutidos. Correndo o

risco de esquecer alguém, não poderia deixar de mencionar Ana Maria Mauad, Benjamim Picado, Charles Monteiro, Eder Chiodetto, Eduardo Cadava, Esther Cohen, Gabriela Nouzelles, Helouise Costa, Iara Schiavenato, Jorge Cardoso Filho, Laan Mendes de Barros, Marc Berdet, Patrícia Azevedo, Teresa Bastos e VÍctia Pereira. Também foram espaços de interlocução institucionais e acadêmicos importantes para esta pesquisa, o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (Fafich/UFMG), o PPGCOM da UFPE, o ST Imagem, Cultura Visual e História, da ANPUH, o Centro de Fotografia de Montevideú e, especialmente, o grupo de trabalho de Comunicação e Experiência Estética, da Compós.

O grupo de estudos Imagem/Tempo, vinculado ao IDEA/ECO, tem sido um lugar privilegiado de aprendizado e amizade, onde colegas, alunos e ex-alunos experimentam juntos o fascínio e a crítica das imagens. Em nome de todos que participaram dessas conversas, menciono aqueles que concluíram teses, dissertações e pesquisas de pós-doc no contexto deste projeto: Ana Gandum, Ana LÍgia Aguiar, Bruno Fabri, Carolina Libério, Fernanda Miranda, Deborah Nunes, Isabel Stein, Janaína Miranda, Leandro Pimentel, Lilian Tufvesson, Marcelo Barbalho, Maria Fantinato Siqueira, Milena Travassos, Mônica Torres, Patrícia Pamplona, Rita Toledo, Rodrigo Sombra, Silvana Louzada e Wilson Milani. Antes de dar versão final a essas notas, elas foram objeto de curso no programa de pós-graduação da ECO/UFRJ em 2020. Tenho uma dívida de gratidão pela interlocução com as alunas e alunos que participaram dessa experiência.



REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Prisms*. Boston: MIT Press, 1997.
- ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Signatura Rerum; sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- _____. *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities; reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1991, p. 163-185.
- AQUINO, Livia. *Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Ed. do Autor, 2016.
- ARENDE, Hanna. *Sobre la Revolución*. Madri: Revista de Occidente, 1967.
- BAILLY, Jean-Christophe. *El Animal como pensamiento*. Santiago: Metales Pesados, 2014.
- BARILLI, Renato. *Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BARTHES, Roland. "A retórica da imagem". In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BATCHEN, Geoffrey. *Burning of Desire; the conception of photography*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- _____. *Forget me not, photography & remembrance*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I (Magia e Técnica)*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Obras escolhidas II (Rua de Mão Única)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998.
- _____. *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press, 1999.
- _____. "Eduard Fuchs, collector and Historian". In: *Selected Writings*, v. 3 (1935-1938). Cambridge: Belknap Press, 2002.
- _____. "Karl Kraus". In: *Selected Writings II*. Cambridge: The Belknap Press, 2005.
- _____. *Radio Benjamin*. London: Verso, 2014.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BIRO, Mathew. "Hannah Höch's New Woman: Photomontage, Distraction, and Visual Literacy in the Weimar Republic". In: OTTO, Elizabeth; ROCCO, Vanessa (eds.) *The New Woman International; Representation in photography and film from the 1870s through the 1960s*. University of Michigan Press, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- BOORSTIN, Daniel J. *The Image; a guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage Books, 1992.
- BROWER, Mathew. *Developing Animals; wildlife and early American photography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- BRUNET, François. *Photography and literature*. Londres: Reaktion Books, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. "O imortal". In: *O aleph*. São Paulo: Globo, 1996.
- BURT, Johnathan. "The effect of pets in the nineteenth and early twentieth centuries". In: WOOD, J.; CRASKE, M.; FEEKE, S. Em: *Hounds in Leash. The Dog in 18th and 19th Century Sculpture*. Leeds: Henry Moore Foundation, 2000.
- BYERS, Nina; WILLIAMS, Gary. *Out of the Shadows: Contributions of Twentieth-Century Women to Physics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- CADAVA, Eduardo. *Words of Light*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- CAIUS, John. *Of English dogges, the diversities, the names, the natures, and the properties*. London: Richard Jones, 1576.
- CALDAS, Waltércio. *Manual de Ciência Popular*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CARBONE, Francesco (dir.) "Figure 6: La foto a metà". *Il Compagno segreto – Lunario letterario* (Roma), n. 3, marzo 2003. Disponível em: <https://www.compagnosegretto.it/numero3/figure6.htm>. Acesso em: 10/03/2022.
- CAXTON. *Game and Playe of the Chesse* (1474). Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/10672/10672-h/10672-h.htm>. Acesso em: 10/03/2022.
- CHÉROUX, Clément. *Breve historia del error fotográfico*. Oaxaca: Ediciones Ve S.A. de C.V., 2009.
- CHANAM, Noel. *The Photographer of Penllergare: A Life of John Dillwyn Llewelyn 1810-1882*. Durnham: Impress, 2013.
- COSTA, Helouise. "No limite da invisibilidade: mulheres fotógrafas no Brasil na primeira metade do século XX". In: ZERWES, Érica; COSTA, Helouise. *Mulheres fotógrafas / Mulheres fotografadas; fotografia e gênero na América Latina*. São Paulo: Intermeios, 2020, p. 53-70.

- CRASKE, Matthew; FEEKE, Stephen. *Hounds in Leash. The Dog in 18th and 19th Century Sculpture*. Leeds: Henry Moore Foundation, 2000.
- CURTIS, Verna Poserver. "F. Holland day". *History of Photography*, v. 18, n. 4, 1994, p. 299-321.
- DAMISCH, Hubert. *The Origin of Perspective*. Cambridge (Mass): MIT Press, 1994.
- DARWIN, Charles. *A origem do homem e a seleção sexual*. São Paulo: Hemus, 1974.
- DELAND, Lauren. "Black skin, black masks". *Criticism*, v. 54, n. 4, 2012, p. 507-537.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. "The Exhausted". *SubStance*, v. 24, n. 3, 1995, p. 3-28.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Photography – scientific and pseudo-scientific". In: LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *A History of Photography: social and cultural perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- _____. *Invention of Hysteria*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- _____. *La Ressemblance par contact*. Paris: Minuit, 2008.
- _____. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DOSTOÏÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 39-40.
- DYER, Geoff. *The Ongoing moment*. London: Abacus, 2007.
- "EASIER HOUSEKEEPING. Scientific Analysis simplifies a Housewife's Work". *Life*, v. 21, n. 11, 9/09/1946, p. 97-107.
- ELIAS, Norbert. *La Soledad de los moribundos*. México: FCE, 2009.
- ESTÚDIO E ARTE DOS IRMÃOS VARGAS: A fotografia em Arequipa, Peru. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.
- EVES, Richard. "'Black and white: a significant contrast': Race, humanism and missionary photography in the Pacific". *Ethnic and Racial Studies*, v. 29, n. 4, July, 2006, p. 725-748.
- FÉHER, Dávid. "Transfer Ideas; notes to the conceptual work of Gábor Attalai". *Attalai Gábor, Konceptuális művek, Conceptual Works 1969-85*. Budapest: Vintage Galéria, 2013.
- FISCHER, Andreas. "'The most disreputable Camera in the World'; Spirit photography in the United Kingdom in the early twentieth century". In: CHEROUX, Clément et alii. *The Perfect medium; photography and the occult*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 72-79.
- FOCK, Hubertus. *Anatomie Canonique ou le canon de Polycléte retrouvé*. Utrecht: Kemink et fils, 1866.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRANCO, Cristiana. *Senza Ritegno; il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*. Bologna: Il Mulino, 2003.
- FREUD, Sigmund. "El Chiste y su relación con el inconsciente" (1905). In: *Obras completas I (1873-1905)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- _____. "La Iniciación del tratamiento" (1913). In: *Obras completas II*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- _____. "La Represion" (1915). In: *Obras completas II*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- _____. "Análisis Profano" (1926). *Obras completas III*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- FRIED, Michael. *Why Photography matters as Art as never before*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- GALASSI, Peter. *Before Photography; painting and the invention of photography*. New York: Museum of Modern Art, 1981.
- GENOVA, Alexandra. "Avedon's animal side". Disponível em: <https://time.com/richard-avedon-animal-side/>. Acesso em: 22/07/2020.
- GIBNEY, Elizabeth. "Entangled photons make a picture from a paradox". In: *Nature (news)*, 27/08/2014. Disponível em: <https://www.nature.com/news/entangled-photons-make-a-picture-from-a-paradox-1.15781>. Acesso em: 02/03/2019.
- GILLAIN, Nathalie. "Du Géant à l'échiquier. Paul Nougé au pied de la lettre". *Interférences littéraires*, (nouvelle série) n. 2, maio/2009, p. 113-137.
- GOODSTEIN, Judith. "Albert Einstein in California". In: *Engineering and Science*, v. 42, n. 5, May-June, 1979, p. 17-19.
- GROJNOWSKI, M. Daniel. "Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg". In: *Romantism*, n. 105, 1999, p. 71-83.
- GROSSMAN, Wendy A.; MANFORD, Steven. "Unmasking Man Ray's *Noire et blanche*". *American Art*, v. 20, n. 2, 2006, p. 134-147.
- GUNNING, Tom. "Phantom images and modern manifestations". In: PETRO, Patrice (ed.) *Fugitive Images; from photography to video*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 42-71.
- _____. "To Scan a Ghost: the ontology of mediated vision". In: *Grey Room* 26, Winter 2007, p. 94-127.

- HEDSTROM, Per (et alii). *Strindberg, painter and photographer*. Yale University Press, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo – finitude – solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- HEMPEL, Amy. “William Wegman; the artist and his dog”. *The New York Times Magazine* (New York), 29/11/1987. Disponível em: “Ver: <http://www.nytimes.com/1987/11/29/magazine/william-wegman-the-artist-and-his-dog.html?pagewanted=all>.” Acesso em: 21/05/2017.
- HERMAN, Elsa. “This is the new woman”. [1929]. Disponível em: http://www.berlin.ucla.edu/hypermedia/1920_people/texts/Hannah_Hoch.pdf.
- HESSE, Herman. *The Fairy Tales of Hermann Hesse*. Londres: Bantam Books, 1995.
- JAGUARIBE, Beatriz; LISSOVSKY, Mauricio. “O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social”. In: JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JANIN, Jules (B.S.) “Le Daguerreotype”. *Court and Lady’s Magazine, Monthly Critic and Museum* (London), v. 17 (October 1839), p. 436–39. Gary W. Ewer (ed.), *The Daguerreotype: an Archive of Source Texts, Graphics, and Ephemera*, <http://www.daguerreotypearchive.org>. Disponível em: http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8390002_COURT_LADY_MAG_1839-10.pdf. Acesso em: 10/03/2022.
- JIMÉNEZ; Blanca; VILLELA, Samuel. *Los Salmerón; un siglo de fotografía en Guerrero*. México. Instituto Nacional de Antropología, 1998.
- JULIEN, Bernard. *Histoire de la Poésie Française a l’époque impériale*. Paris: Chez Paulin, 1844.
- JUSSIM, Estelle. “F. Holland Day’s ‘Nubians’”. *History of Photography*, v. 7, n. 2, 1983. 131-142.
- KAFKA, Franz. “Investigações de um cachorro”. In: *A Muralha da China*. São Paulo: Exposição do Livro, s/d.
- KANTOROWICZ, Ernst. *The King’s two bodies; a study in medieval political theology*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- KRAUSS. Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire XI (Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse)*. Paris: Édition du Seuil, 1973.
- LEACH, Maria. *God had a dog; folklore of the dog*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1961.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- LEMOS. Gabriela Barreto et alii. “Quantum imaging with undetected photons”. In: *Nature*, n. 512, p. 409-412 (online 28/08/2014). Disponível em: <https://www.nature.com/articles/nature13586>. Acesso em: 02/03/2019.
- LENDVAI-DIRCKSEN, Erna. *Das Deutsche Volksgesicht. Tirol und Borarlberg*. Bayreuth: Gauverlag, 1941.
- _____. *Das Deutsche Volksgesicht. Niedersachsen*. Bayreuth: Gauverlag, 1943.
- LETTERMAN, David. “William Wegman and his dog Man-Ray on David Letterman” (David Letterman Show). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6gsrl-GeS_qQ. Acesso em: 21/05/2017.
- LÉVINAS, Emmanuel. *La Realidad y su sombra*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- _____. “Nombre de un perro, o el derecho natural”. In: *Difícil Libertad*. Buenos Aires: Lilmod, 2004.
- _____. “Interview”. In: CALARCO, M; ATTERTON, P. *Animal Philosophy: essential readings in continental thought*. London: Continuum, 2004, 49-50.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- LÉVY, Marie Cordié. “Vertige de l’essai dans les autoportraits christiques de Fred Holland Day”. *L’Atelier*. v. 2, n. 2, 2010, p. 82-96.
- LIPPIT, Akira Mizuta. “The Death of an Animal”. *Film Quarterly*, v. 56, n. 1, 2002, p. 11.
- LISSOVSKY, Mauricio. “Quatro mais uma dimensões do arquivo”. In: MATTAR, Eliana (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003, p. 47-63.
- _____. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- _____. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- _____. *O Φ da fotografia*. Rio de Janeiro: Ideia/ECO/UFRJ, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/61962432/O_%D0%A4_da_fotografia. Acesso em 10/03/2022.
- LOSANO, Mario G. *História de autômatos, da Grécia Clássica à Belle-Époque*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- LÖW, Martina. “O spatial turn: para uma sociologia do espaço”. In: *Tempo social* (São Paulo), v. 25 (2), 17-34. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702013000200002>. Acesso em 10/03/2022.
- LOWNEY, Chris. *A Vanished World: Muslims, Christians, and Jews in Medieval Spain*. New York: Free Press, 2005.
- LUBBOCK. “The New Art”. *Literary Gazette; and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.* (London), n. 1150, 2 Feb. 1839, p. 72-75. In: Gary W. Ewer (ed.), *The Daguerreotype: an Archive of Source Texts, Graphics, and Ephemera*. Disponível em: <http://www.daguerreotypearchive.org>.

- LUKITSCH, Joanne. "Practicing theories; an interview with John Tagg". In: SQUIERS, Carol (org.) *The Critical Image*. Seattle: Bay Press, 1990.
- LUMINET, Jean Pierre. "As Formas Cósmicas". In: NOËL, Émile (org.). *As ciências da forma hoje*. Campinas: Papirus, 1996.
- MAFRA, Clara. "Relatos compartilhados: experiências de conversão ao pentecostalismo entre brasileiros e portugueses". *Mana* (Rio de Janeiro), v. 6, n. 1, p. 57-86, abr. 2000.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens. Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, Luciana. *Photography and Documentary Film in the Making of Modern Brazil*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- MENGUEL, Alberto. *Lendo imagens. Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MCGETTIGAN, Andrew. "Benjamin and Brecht: Attrition in Friendship". *Radical Philosophy*, n. 161, may/june 2010, p. 62-64.
- MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy, the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- MITCHELL, Margaretta K. *Recollections: Ten Women of Photography*. New York: Viking Press, 1979.
- MITCHELL, Stanley. "Introduction". In: BENJAMIN, W. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998.
- MITCHELL, William John Thomas. *What do the Pictures Want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- _____. "The Future of the image: Rancière's road not taken". In: *Culture, Theory & Critique*, 2009, 50(2-3), p. 133-144.
- _____. *Cloning Terror*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- MORSE, Samuel. "The Daguerreotype". *New-York Observer* v. 2, n. 24 (Saturday, 15 June 1839). Compilado em Gary W. Ewer (ed.), *The Daguerreotype: an Archive of Source Texts, Graphics, and Ephemera*. Disponível em: http://www.daguerreotypearchive.org/texts/N8390002_MORSE_NY_OBSERVER_1839-04-20.pdf. Acesso em: 10/03/2022.
- MORTON, Stephen. "Troubling Resemblances, Anthropological Machines and the fear of wild animals: Following Derrida after Agamben". In: TURNER, Lynn. *The Animal Question in Deconstruction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- MURRAY, Harold James Ruthven. *A History of Chess* (1913). New York: Skyhorse, 2012 (e-pub).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Twilight of the idols*. Middlesex: Penguin Books, 1972.
- NUREMBERG, David. *Neighboring Faiths: Christianity, Islam, and Judaism in the Middle Ages and Today*. Chicago: University of Chicago Press.
- O'BRIAN, Robin. "A Duke, a dwarf, and a game of chess". In: *Source: Notes in the History of Art*, v. 34, n. 2 (Winter 2015), p. 27-33.
- ONFRAY, Michel. "The Body of the Dead Christ in the Tomb (1521)" In: *Messages from a master*. Tate Etc., Issue 8, 2006.
- O'SHEA, Regina L. "Queening: Chess and Women in Medieval and Renaissance France" (2010). Brigham Young University, 2010.
- OVID. *Metamorphoses (Book 1)*, p. 587-746. Disponível em: <https://ovid.lib.virginia.edu/trans/Metamorph.htm#488381118>.
- PICCHIA, Menotti Del. [Conferência na Semana de Arte Moderna, 1922]. Disponível em: <http://literalmeida.blogspot.com.br/2008/01/conferencia-de-menotti-durante-semana-de.html>. Acesso em: 27 dez. 2016.
- PINE, Martin. *Pietro Pomponazzi: radical philosopher of the Renaissance*. Padova: Antenore, 1986.
- PINNEY, Christopher. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books, 2011.
- PLASTINA, Sandra. "Cani filosofi fissa demora ne 'El Colloquio de los Perros' di Cervantes. In: MURATORI, Cecilia. *The Animal Soul and the Human Mind; Renaissance Debates*. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2013.
- POINGNANT, Roslyn. "The Making of Professional 'Savages' from P. T. Barnum (1883) to Sunday Times (1998). In: PINNEY, C.; PETERSON, N. (orgs.) *Photography's Other Histories*. Durham: Duke University Press, 2003, p. 55-84.
- POMPONAZZI, Pietro. *Tutti trattati Peripatetici*. Milão: Bompiani, 2013.
- POOLE, Deborah. "A one-eyed gaze: Gender in 19th century illustration of Peru". *Dialectical Anthropology*, v. 13, n.4, dez. 1988, p. 333-364.
- PROUST, Marcel. *Sobre a Leitura*. Campinas (SP): Pontes, 1991.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANDOLPH, Mary. "Mary had a Little Kodak". In: *St. Louis & Canadian Photographer*, v. 8 n. 2 (February 1890), p. 75.
- REGLAS AL GENERAL JULIAN BLANCO PARA LA TOMA DE PLAZAS EN GUERRERO, 18 de Janeiro de 1914. In: <http://www.bibliotecas.tv/zapata/1914/z18ene14.html>. Acesso em: 22/03/2022.

- RENNÓ, Rosângela. 2005-510117385-5. Rio de Janeiro: R. Rennó. 2010.
- RIM, Carlo. "On the snapshot". In: PHILIPS, Cristopher (org.). *Photography in the Modern Era*. New York: Metropolitan Museum of Art; Aperture. p.37-40. 1989.
- ROBERTS, John. *The Art of Interruption; Realism, photography and the everyday*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- ROSSETI, Andrea; BOGOUSLAVSKY, Julien. "Dostoevsky and Epilepsy: An Attempt to look through the frame" In: BOGOUSLAVSKY J, BOLLER F (eds): *Neurological Disorders in Famous Artists*. Front. Neurol. Neurosci., v. 19, Basel: Karger, 2005, p. 65-75.
- RUBINI, Paolo. "Pomponazzi e l'anima degli animale." In: MURATORI, Cecilia. *The Animal Soul and the Human Mind; Renaissance Debates*. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2013.
- RUBY, Jay. *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- SANTING, Catrien. De menselijke canon. Het vraagstuk van de ideale mens in de Nederlandse medische wetenschap. *BMGN - Low Countries Historical Review*, 2007, v. 122, n. 4, p.484-502.
- SANTOS, Carolina Junqueira dos. "Os olhos, o espelho, o outro". In: HUVEN, Paula. *Devastação*. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2016.
- SCHAAF, Larry J. "The Puzzling Chess Players". In: *The Talbot catalogue raisonné*. Disponível em: <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/03/the-puzzling-chess-players/>
- SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARTZ, Jorge. Conferência no Instituto Moreira Salles, em 01/09/2012. Disponível em: <http://radiobata.com.br/programa/luz-cedro-e-pedra/>.
- SIME, Ruth Lewin. "Marietta Blau: Pioneer of Photographic Nuclear Emulsions and Particle Physics". In: *Physics in Perspective*, n. 15, 2013, p. 3-32.
- SIMONDON, Gilbert. *La individuación a luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra y Editorial Cactus, 2009.
- _____. *Two Lessons on Animal and Man*. Minneapolis: Univocal, 2011.
- SOUZA, Danuza Effegem de; VIDAL, Paulo Eduardo. "Devastação: entre mal estar e sintoma: o sofrimento relacionado ao feminino irrepresentável". In: *Revista Subjetividades*, v. 17, n. 3, p. p. 130-142.
- SPRAGUE, Stephen. "Yoruba Photography: How the Yoruba see themselves". In: PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicolas. *Photography's Other Histories*. Londres: Duke University Press, 2003, p. 240-260.
- SEGADE, Manuel. *Endgame: Duchamp, chess and the avant-garde*. Barcelona: Fundación Juan Miró, 2016.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. "'Confessions of a Snow Queen' and Other Strategies of Self Representation." *Figurationem*, v. 3, n. 1, 2002, p. 123-140.
- SPRINCHORN, Evert. "Introduction". In: STRINDBERG, August. *Inferno, Alone and Other Writings*. New York: Anchor Books, 1968.
- STEIN, Sally. "The Graphic Ordering of Desire: Modernization of a middle-class women's magazine, 1919-1939". In: BOLTON, Richard (org.). *The Contest of Meaning: critical histories of Photography*. Cambridge: MIT Press, 1992, p. 145-161.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne L. "Introduction". In: *Velásquez's Las Meninas*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SWANTON, John R. *Tlingit Myths and Texts*. Bureau of American Ethnology Bulletin, n. 39, 1909. Disponível em: <http://sacred-texts.com/nam/nw/tmt/tmt005.htm>. Acesso em: 10/03/2022.
- TAGG, John. *The Disciplinary Frame*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- TARCOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993.
- TÖRNQVIST, Egil; STEENE, Birgitta (ed.). *Strindberg on Drama and Theatre; a source book*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2007.
- TUCKER, Anne. *The Woman's eye*. New York: Alfred A. Knoff, 1975.
- VALERO JUAN, Eva Maria. "Otra perspectiva urbana para la historia literaria del Perú: la 'tapada' como símbolo de la Lima colonial". In: *América sin nombre*, n. 15, 2010, p. 69-78.
- VANDERVLIST, Harry. "Beckett, Duchamp and Chess: A Crossroads at Arcachon in the Summer of 1940", *Caliban*, n. 33, 2013, p. 173-182.
- VAN WYHE, John; KJÆRGAAR, Peter C. "Going the whole orang: Darwin, Wallace and the natural history of orangutans". In: *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, n. 51, 2015.
- VASQUEZ, Pedro. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.
- WALL, Jeff. "Photography and Liquid Intelligence/Photographie et intelligence liquide." In: CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James (orgs). *Autre Objectivité/Another Objectivity*. Milan: Idea Books, 1989, p. 231-232. Disponível em: https://photohistoryandtheory.files.wordpress.com/2017/08/wall_liquid_intelligence.pdf.

WALUSINSKI, Olivier. "Albert Londe (1858-1917), Le Photographe de Jean-Martin Charcot à La Salpêtrière". In: *e.sfhm (histoire de sciences médicales)*, v. 5, n. 1, 2018, p. 16-27.

WEGMAN, William. *William Wegman Short Films*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xYxxcqbPeU>. Acesso em: 21/05/2017.

WOLF, Keneth Baxter. *Convivencia in Medieval Spain: A Brief History of an Idea*". *Religion Compass*, v. 3, n. 1, jan. 2009, p. 72-85.

WOOD, Jonathan; CRASKE, Matthew; FEEKE, Stephen. *Hounds in Leash. The Dog in 18th and 19th Century Sculpture*. Leeds: Henry Moore Foundation, 2000.

ZARZICKA, Marta; KLEPPE, Martjin. "Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009–11". *Media, Culture and Society*, v. 35, n. 8, p. 977-995, 2013.

ZEIG, Janet. "Ars Combinatoria; mystical systems, procedural art, and the computer." *Art Journal*, v. 56, n. 3, 1997, p. 20-29.



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Lissovsky, Mauricio
A fotografia e seus duplos [livro eletrônico] /
Mauricio Lissovsky. -- Rio de Janeiro : IDEA, 2023.
PDF

Bibliografia.
ISBN 978-65-981703-0-1

1. Ensaaios brasileiros 2. Fotografia - Brasil -
História 3. Fotografia - Filosofia I. Título.

23-177881

CDD-770

Índices para catálogo sistemático:

1. Fotografia 770

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415